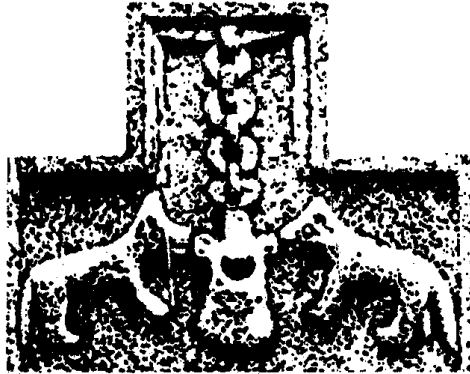


UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



LA VERDAD NOS HARÁ LIBRES

“LA VERDAD METAFÓRICA EN LAS LEYENDAS DE TOLUCA”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN LETRAS MODERNAS.

Presenta

FLOR MORENO SALAZAR

Directora

Dra. Gloria Vergara Mendoza

Lectoras

Dra. Isabel Contreras Islas

Dra. Laura Guerrero Guadarrama

México, D.F.

2009

ÍNDICE

Introducción		5
1.	La verdad metafórica desde la hermenéutica	11
	1.1 Hermeneia y verosimilitud	11
	1.2 Sentido de verdad literaria	17
	1.3 Lo metafóricamente verdadero vs lo literalmente verdadero	23
	1.4 La verdad metafórica	31
2.	Literatura y oralidad	36
	2.1 Oralidad y escritura: literatura oral	36
	2.2 Leyenda: ¿historia o ficción?	51
	2.3 Obra de arte literaria y texto literario	63
	2.4 Valores artísticos de la narrativa oral y escrita	71
	a) Reconciliación entre la oralidad y la escritura	76
	b) El paralelismo entre el referente real y la ficción	77
	c) Sentido de unidad	78
	d) Estrategias de representación poética	78
	2.5 Experiencia estética y recepción	81
3.	La verdad metafórica en las leyendas escritas de Toluca	91
	3.1 Leyendas de encantamiento	93
	3.2 Leyendas de lucha entre el bien y el mal	102
	3.3 Leyendas de fe	108
	3.4 Leyendas de aparecidos	112

4.	La configuración artística en los relatos orales de Toluca	115
4.1	Tradición oral	115
4.2	Recuperación de la memoria histórica a partir de las leyendas orales	117
4.3	Leyendas con predominio de los valores morales sobre los estéticos	121
4.4	Leyendas híbridas entre la oralidad y la escritura	125
4.5	Leyendas con estructura de cuentos populares	127
4.6	Leyendas con referencias reales de la ciudad de Toluca	134
4.7	Actualización de una leyenda tradicional	137
4.8	Leyenda del callejón del muerto	138
5.	Valoración artística de las leyendas de Toluca	147
5.1	Verdad metafórica: ¿simulación o ficción?	147
	Conclusiones	166
	Anexos	172
I.	Leyendas escritas de Toluca	172
1.	La sirena del Xinantécatl	172
2.	La hija de la Teresona	172
3.	La cueva Teresa	175
4.	La Teresona	176
5.	El cerro del Elefante	176
6.	El cerro del Toloche	176
7.	El mercado de Toluca	178
8.	El puente del diablo	178
9.	Los niños degollados	179

10. Los niños degollados (segunda versión)	180
11. El Cristo Negro de la Veracruz	181
12. El Cristo de la Santa Veracruz	181
13. Una rosa	182
14. El callejón del muerto	182
II. Leyendas orales de Toluca	189
15. La máscara	189
16. El medio del difunto	190
17. La fantasma de las Margaritas	194
18. El nagual	195
19. La llorona del camino	196
20. La cueva Teresa	197
21. El cerro de la Teresona	200
22. Las momias del Instituto Científico y Literario de Toluca	201
23. La mujer con cara de caballo	203
24. Día de muertos	204
25. Rodeo Santa Fe	204
26. La mujer de los perros	205
27. Las niñas de la escuela Sor Juana	205
28. Callejón del muerto en la Independencia	207
29. Los túneles y los emparedados	208
30. Las brujas	208
Bibliografía	209

INTRODUCCIÓN

En su función representativa y reveladora, las leyendas constituyen la conciencia reflexiva de una cultura que se mira a sí misma y se relata a través de sus propias hazañas, personajes y elementos simbólicos. La leyenda, entendida en un principio como aquello “que se lee o se debe de leer”, ha evolucionado a través de la historia de la literatura como un punto de referencia temática para la configuración de narraciones épicas, cuentos, dramas o poemas. Sin embargo, los relatos legendarios han pervivido a través de la oralidad y la escritura como narraciones tradicionales independientes del grado de influencia que ejercen en los textos literarios de cada época.

De acuerdo con autores como García de Diego y Caro Baroja, las leyendas se pueden clasificar como: míticas (explicación religiosa del origen de todas las cosas); hagiográficas (vidas de santos y relatos ejemplares); de localización (origen de monumentos, imágenes y construcciones urbanas); naturalistas (interpretación de los hechos naturales); etimológicas (origen de las nominaciones); geológicas (interpretación del parecido de la naturaleza con los seres vivos); y finalmente, patrióticas o históricas (basadas en sucesos y personajes reales). En cuanto a los temas recurrentes, los conflictos principales representan la necesidad de una restitución del orden social, amoroso o psicológico de un personaje individual o colectivo.

Respecto a la configuración estructural, García de Diego en *Antología de leyendas de la literatura universal* explica que dichos textos también se pueden clasificar como temáticas, cuando desarrollan una trama, o explicativas si no presentan un argumento como tal. De lo anterior depende la posibilidad de una enunciación estética; puesto que, al carecer

de elementos estructurales propiamente narrativos, las leyendas no pueden configurarse a partir de valores literarios.

Desde este punto de vista, uno de los problemas en torno a la creación y recepción de las leyendas es su transmisión por parte de los historiadores como “algo no ajustado a la historia” y su olvido por parte de poetas y críticos literarios porque no todos los relatos configuran un valor poético. Al respecto, se han realizado estudios en torno a la delimitación de lo propiamente legendario, su tipología, genealogía e historia; pero hace falta una perspectiva actualizada, a la luz de la teoría literaria, de los posibles criterios para considerar sus valores literarios.

Por tanto, el objetivo de este trabajo es proponer dichos criterios a través de la reflexión teórica de la literariedad desde la noción de mimesis aristotélica hasta la concepción de texto y obra de arte literaria. El hilo conductor de esta reflexión es la noción de verdad metafórica como el fundamento de lo “poético” en un texto limítrofe entre la historia y la literatura, como lo es la leyenda. De este modo, dicho estudio se fundamenta en la hipótesis de que los valores literarios de una leyenda se establecen a partir de la configuración de la verdad metafórica.

Para verificar dicha proposición se partirá del marco teórico de la hermenéutica con la finalidad de realizar una aproximación crítica al corpus de las leyendas, tanto orales como escritas, conformado por treinta textos. Cabe mencionar que el método de investigación se basó en la búsqueda y selección de leyendas temáticas; es decir, relatos con elementos narrativos. Y específicamente, aquellos relacionados con el carácter histórico de la ciudad de Toluca. Si bien, algunas de las leyendas contienen referencias míticas, geológicas o de localización; se privilegiaron las leyendas históricas con la

intención de ahondar y evidenciar el sentido de verdad de la literatura frente al sentido histórico de un texto. Así pues, los criterios de selección fueron la construcción estructural del relato y su referencia histórica.

El corpus de las leyendas, incluido en el Anexo, consta de catorce relatos escritos y dieciséis orales. Los primeros se tomaron del libro *Narraciones tradicionales del Estado de México*, compilación de María del Socorro Caballero, porque representa un registro fundamental de la tradición oral. Al respecto, es preciso establecer la diferencia entre la literatura oral y la oralitura. La primera es entendida como la configuración artística de un relato en su modo de ser oral con una función poética; y la segunda, como un mero registro escrito de la tradición oral con una función referencial e intención de preservar dicho patrimonio cultural. De este modo, las leyendas escritas (analizadas en este trabajo) presentan algunos rasgos literarios sin dejar de ser oralitura. Y por otro lado, los textos orales fueron transcritos con el propósito de analizarlos desde la propuesta crítica de este trabajo para identificar los valores literarios de una leyenda que pueden configurarla como literatura oral:

- a) Reconciliación entre la oralidad y la escritura
- b) Paralelismo entre el referente real y la ficción
- c) Sentido de unidad
- d) Estrategias de representación poética

La transcripción de los relatos orales se realizó bajo el criterio de respetar las unidades verbales, introduciendo signos de puntuación en las pausas marcadas por el narrador y manteniendo las repeticiones de las palabras, así como los “errores” de dicción. Las

leyendas orales están en cursivas como una marca alusiva a las voces de los narradores, de quienes se especifica su nombre, edad y ocupación.

En cuanto al desarrollo de este trabajo, en el primer capítulo se reflexiona acerca de la configuración de la *poiesis* como fundamento de los valores literarios, a través del marco teórico de la hermenéutica. De este modo, inicia con la distinción entre retórica y poética, relacionando ésta con el concepto de verdad metafórica desarrollado por Paul Ricoeur, en el estudio que realiza acerca de Aristóteles, en su libro *La metáfora viva*. Asimismo, retoma los conceptos de opalescencia y cualidades metafísicas, propuestos por Roman Ingarden para explicar de qué manera se despliega el sentido de verdad en la literatura como una referencia de segundo grado.

En el capítulo segundo se explica cómo la oralidad ha representado un modo de ser de lo poético antes de la convención cultural de la palabra “literatura” cuyo origen etimológico se centra en la grafía escrita. De igual modo se analizan las nociones de texto y obra de arte literaria desde una visión holística para fundamentar la propuesta de considerar a la oralidad artística como una configuración poética. En este capítulo también se desarrolla la correlación entre oralidad/escritura e historia/ficción con la intención de argumentar que los valores literarios no dependen del carácter efímero o de fijación ni de las referencias fidedignas con la realidad, sino del sentido metafórico del relato tanto en la creación como en la recepción.

En el capítulo tercero se analizan las leyendas escritas, identificando las coincidencias entre las narraciones de encantamiento; de lucha entre el bien y el mal; de fe y de aparecidos. Y en el capítulo tercero, las leyendas orales son analizadas desde los

criterios propuestos para la valoración literaria de los relatos, identificando las siguientes recurrencias:

- a) Recuperación de la memoria histórica
- b) Leyendas con predominio de los valores morales sobre los estéticos
- c) Leyendas híbridas entre la oralidad y la escritura
- d) Leyendas con estructura de cuentos populares
- e) Leyendas con referencias reales de la ciudad de Toluca
- f) Actualización de una leyenda tradicional
- g) El caso específico de la leyenda del Callejón del Muerto

Finalmente, en el capítulo quinto se reflexiona acerca del proceso de recepción de las leyendas como ficción, tanto en lo colectivo como en lo individual. Asimismo se enuncia la necesidad de revalorar y actualizar las narraciones acerca de la ciudad de Toluca desde la tradición oral y no sólo como una estrategia de simulación.

Así pues, la perspectiva de este trabajo es la valoración literaria de las leyendas desde el punto de vista hermenéutico; cuyos alcances han sido la reflexión teórica acerca de su fundamento poético en ambas modalidades (oralidad/escritura) y su relación con el discurso histórico, así como la propuesta de los criterios para valorar las narraciones desde su configuración metafórica (mimética) o de recreación. El resultado de este trabajo es la revaloración literaria de las leyendas desde un acercamiento teórico más allá de su posible valor histórico.

En consecuencia, se concluye que las leyendas de Toluca requieren una actualización poética para fortalecer el patrimonio cultural de la ciudad. Lo anterior

marca el punto de partida para la formulación de reflexiones futuras acerca de la función social de la estética literaria, además de la apropiación hermenéutica a partir de la re creación literaria de las leyendas y la indagación sobre otro tipo de relatos como son los míticos y los genealógicos.

CAPÍTULO 1

LA VERDAD METAFÓRICA DESDE LA HERMENÉUTICA

*Sabemos contar muchas ficciones
semejantes a la realidad,
pero también sabemos,
cuando así lo queremos,
proclamar la verdad*

Hesíodo
La Teogonía

1.1 *Hermeneia* y verosimilitud

De acuerdo con la filosofía platónica, los poetas eran considerados como los intérpretes del mundo de las ideas; y los rapsodas, como los intérpretes de los intérpretes. En una traslación analógica a nuestros tiempos, los rapsodas serían los críticos de la literatura; pues, como diría Sócrates, hacen “un estudio continuo de una multitud de poetas”. Sin embargo, no podemos hablar acerca de una crítica literaria, propiamente dicha, sin referirnos al sustento teórico desde dónde “interpretar las interpretaciones” de los poetas. Al respecto, Aristóteles fue el primero en marcar los principios filosóficos acerca de la *hermeneia* a partir de la verosimilitud en el arte poética de la palabra.

En el tratado de lógica *Peri hermeneias* de Aristóteles, traducido de la versión latina al español, Francisco Larroyo comenta en el preámbulo que “la forma común de expresar y comunicar un pensamiento es la proposición. Quien habla suele proponer algo, expresar el vínculo que hay entre dos términos (sujeto y predicado) afirmando o negando el primero del segundo” (47). El estudio de la lógica en la filosofía es fundamental para comprender e interpretar la manera en que lo pensado se representa a través del lenguaje; la diferencia entre las proposiciones filosóficas y las literarias radica más en el sentido de verdad y

verosimilitud que en la estructuración lingüística. Aristóteles afirma que las palabras son los «signos inmediatos» de las «modificaciones del alma» que son comunes a todos los hombres aunque las lenguas sean diferentes. Las partes constitutivas de una proposición son el nombre y el verbo; el primero, es “una palabra que por convención significa algo sin expresar tiempo” (*Peri hermeneias* 2;1); es la parte de la oración que se conoce como sujeto. El verbo es la palabra que contiene la acción porque contiene la idea de tiempo, el predicado. La frase se conforma de un sujeto y un predicado, pero sólo es propositiva cuando afirma o niega algo del sujeto en cuestión; es decir, “no toda frase es enunciativa, sólo lo es aquella en la que hay verdad o error” (4;5). Pero la verdad o el error en una proposición no depende del sentido afirmativo o negativo del verbo con respecto al sujeto, sino en la “combinación y división de las palabras” (1;6). De acuerdo con Aristóteles se comete un error en la proposición si se dice algo del sujeto, ya sea afirmativa o negativamente que se pueda probar que no es tal como se enunció. De este modo, el discurso filosófico se configura por el conjunto de proposiciones que tienen como finalidad enunciar la “verdad” y no el “error”. Así, se entiende por verdad, desde el punto de vista aristotélico, aquello que se puede probar que es tal como se enunció.

Por su parte, el discurso literario se construye con la misma materia prima que la filosofía, el lenguaje organizado a partir de frases compuestas de un sujeto y un verbo. Sin embargo, las proposiciones en un constructo literario se configuran desde otro sentido de verdad; según Aristóteles:

Es claro que no es necesario que, de toda afirmación y de toda negación opuestas, la una ha de ser verdadera y la otra falsa; porque no sucede

con lo que no existe, o que puede existir o no existir, lo que con las cosas que realmente existen (*Peri hermeneias* 10;2).

Justamente este punto es la divergencia entre la filosofía y la literatura, ambas parten del lenguaje para representar los pensamientos; pero la segunda, además, representa objetos imaginarios a partir de las palabras o de los “signos inmediatos”, como diría Aristóteles. La literatura toma el camino largo y referencia a la realidad de manera indirecta, a partir de la verdad metafórica, tema que será desarrollado más adelante. Así, la argumentación del lenguaje literario, “el sentido de verdad”, reside en otro aspecto conocido como verosimilitud.

En el capítulo cuarto de *Peri hermeneias*, Aristóteles compara la *Retórica* con la *Poética* para esbozar otro tipo de función, además de la persuasión, dentro de las frases enunciativas. En primer lugar, la *Retórica* es el tratado que se encarga de analizar los discursos con la finalidad de persuadir, sobre todo en el campo de lo jurídico; tal como lo sostiene Gorgias en su diálogo con Sócrates: “la retórica es un arte que se ocupa de los discursos [...] es autora de la persuasión que tiene lugar ante los tribunales y en las restantes reuniones de ciudadanos [...] y que tiene que ver con lo justo y lo injusto” (Platón, *Gorgias o la retórica* 358).

El discurso retórico debe estar estructurado de tal manera que pueda ser pronunciado en público y consta de tres teorías: de la argumentación, de la elocución y de la composición del discurso. La retórica también guarda cierta relación con la filosofía; incluso, Paul Ricoeur afirma que “es su más antigua enemiga porque siempre existe el riesgo de que el arte del «bien decir» se exima de la preocupación de «decir la verdad»” (*La metáfora viva* 19). Aristóteles, en la teoría de la composición del discurso, hace un análisis

del lenguaje para explicar cómo se elabora un discurso para lograr el efecto de la persuasión. Hace una serie de recomendaciones prácticas como el buen uso de las conjunciones y la expresión con términos particulares, etcétera; pero sobre todo, enfatiza la importancia de la elegancia del lenguaje a través del uso de la metáfora, epítetos, analogías y dichos de sabiduría popular, entre otras. Todo esto para lograr la verosimilitud en el argumento y así, éste sea capaz de persuadir sin adular, seducir o amenazar; es decir, sin dejar a un lado la «preocupación de la prueba».

El tipo de prueba que conviene a la elocuencia no es lo necesario, sino lo verosímil, pues las cosas humanas, sobre las que deliberan y deciden tribunales y asambleas, no son susceptibles de la necesidad o constricción intelectual que exigen la geometría y la filosofía fundamental (*La metáfora viva* 21).

Sin embargo, la retórica se fue degradando cuando se interpretó el uso de la metáfora, y de los recursos retóricos en general, como un mero adorno y no como una estrategia propia del discurso argumentativo. La retórica se consideró como una taxonomía de figuras literarias cuando se dejó a un lado el sentido pragmático de la metáfora: hacer más creíble el discurso. En este sentido, Paul Ricoeur considera que “el argumento propiamente retórico tiene en cuenta a la vez el grado de verosimilitud de lo que se discute y el valor persuasivo que afecta al locutor y al oyente” (49).

Aristóteles advierte que el uso de la metáfora en los discursos persuasivos debe ser moderado para no caer en ambigüedades; y que el uso de éstas, es propio de los poetas. El tratado aristotélico encargado de analizar el discurso propiamente metafórico es la *Poética*, sobre todo en lo referente a los poemas trágicos. El discurso poético difiere del retórico

porque no intenta persuadir, ni defender nada.”La poesía no es elocuencia. No tiene por mira la persuasión, sino que produce la purificación de las pasiones del terror y de la compasión. Poesía y elocuencia dibujan así dos universos de discurso distintos” (*La metáfora viva* 22). El discurso poético, más bien, radica en la «*mimesis* de la naturaleza», donde el mundo real es una referencia. La *mimesis* es la técnica del poeta para recrear la realidad, para volver a configurar el mundo en un constructo artificial llamado arte.

Siendo pues, natural el imitar, desde el principio los mejores dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones (Aristóteles, *Poética* 1448b 20-24).

El arte de la poética puede ser lírica cuando recrea los sentimientos; dramática cuando hace *mimesis* de las acciones de los hombres, ya sea de los más nobles (tragedia) o de los más viles (comedia). Pero, si representa las acciones de uno o muchos hombres en un lapso de tiempo largo por medio de la narración, el poema es de carácter épico. Este tipo de configuraciones poéticas difiere de los discursos históricos en cuanto al sentido de verdad que se pretende, porque “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad” (*Poética* 1451 a 27-27).

Ni la retórica ni la poética están comprometidas a decir “la verdad” pues la primera tiene como fin la persuasión, argumentando hechos que dan una suposición. Por su parte, la segunda no deja de ser una construcción artificial con referencia en el mundo real, aunque intente representar las cosas como eran o son, como se dice o cree que son o como deben de ser. Para entender el parámetro de lo verdadero y lo falso en un discurso es preciso considerar el diálogo entre Sócrates y Hermógenes en el texto del *Cratilo o del lenguaje* de

Platón, en donde el primero pregunta y afirma: “¿El discurso que dice las cosas como son es verdadero; y el que las dice como no son, es falso? [...] Luego, es posible decir, mediante el discurso lo que es y lo que no es” (250).

Sin embargo, la literatura no es del tipo de discurso que dice las cosas como no son, sino como podrían ser; es decir lo verosímil. Justamente, la distinción entre lo falso y lo verosímil es el fundamento de la naturaleza de los discursos literarios como ficción y no como una falsedad; pues “el inconveniente del término «ficción» está en sugerir la mentira práctica” (Reyes, *El deslinde* 193). De tal modo que la literatura entendida como mimesis de la naturaleza es la creación de un mundo imaginario a partir de un discurso que parte de la verdad práctica y la transforma en una verdad metafórica.

Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble. Y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que, o no deben en absoluto tener nada irracional, o de lo contrario, ha de estar fuera de la fábula (Aristóteles, *Poética* 1460 a 26-29).

En este sentido, el discurso literario no puede catalogarse como falso o verdadero, sino como verosímil e inverosímil; que aún sin pretender transcribir la verdad de la realidad, guarda una relación de empatía con ésta. Pues, incluso en los discursos fantásticos, la literatura “no puede escapar de la verdad filosófica; [...] la verdad psicológica o expresión de las representaciones subjetivas [y] al mínimo de suceder real, de verdad práctica, que necesariamente lleva consigo toda operación de nuestra mente” (Reyes, *El deslinde* 196).

De acuerdo con Jorge Urrutia, el grado de verosimilitud depende de cada cultura, puesto que las posibilidades de situaciones en un discurso dependen de los hábitos socio-culturales. Es decir, lo creíble en un texto literario entra en tela de juicio de acuerdo a la

competencia o prefiguración de cada lector, quien puede captar el sentido de verdad en una obra o interpretarla como una mentira argumentada. “Pero la ficción no es una no-verdad, sino un efecto. Y el efecto nada tiene que ver con el no significado originario del texto, sino con el sentido que el lector le otorga” (*La verdad convenida* 28).

Así, *hermeneia* y verosimilitud están relacionadas por el efecto de “verdad” en un texto literario. El grado de verosimilitud depende de la configuración de un discurso formado por frases enunciativas, no en términos de verdad o falsedad, sino de lo que puede pasar dentro del mundo de la ficción. Pero también, la verosimilitud se percibe a través de la interpretación de cada lector, según su propia concepción de lo posible.

1.2 Sentido de verdad literaria

De acuerdo con lo anterior, la verosimilitud es el fundamento de los textos literarios; cualidad discursiva que cumple la función de veracidad en una obra de ficción. Sin embargo, teóricos como Paul Ricoeur y Roman Ingarden se han atrevido a rescatar la noción de “verdad” en la literatura, más allá de la verosimilitud; desde otro sentido que responde a planteamientos propios de la ficción. Pues como dice Alfonso Reyes “la literatura no muestra la prueba, sino la mostración” (*El deslinde* 98); es decir, su intención no es probar sino mostrar “algo”, indudablemente, propio al ser humano. De ahí que haya surgido la propuesta estética del realismo, donde el arte adquiere la responsabilidad de ser un espejo fidedigno de la realidad. ¿Pero qué es la realidad; realmente puede ser aprehendida al grado de poder ser representada tal cual es? Y cabe el mismo cuestionamiento con respecto a la verdad: “¿Dónde reside la verdad? ¿En la vida o en la novela? No pueden oponerse. La verdad reside en las dos o, en último término, tal vez en

ninguna de las dos: ni en la vida ni en la novela” (Urrutia 32). Paradójicamente, la imposibilidad de limitar la verdad, dentro de los cajones conceptuales, abre las puertas al análisis de ésta dentro del campo de la ficción, que parecía ceñido a la mentira.

Félix Hadid Cortéz Valles analiza la cuestión del sentido de verdad en la literatura, retomando las teorías de Roman Ingarden y Paul Ricoeur, así como la propuesta reflexiva de Nelson Goodman en torno a la idea de verdad. De este último,

Su tesis central, el “constructivismo”, es que, en contraposición con el sentido común, no existe un “mundo real” único preexistente a la actividad mental humana y al lenguaje simbólico humano e independiente de éstos [...] Es decir, el mundo mismo en que vivimos es creado por la mente (Cortéz 149).

Para Roman Ingarden, la verdad es entendida como “el nombre de una relación de identidad entre un conjunto de circunstancias *proyectado* es decir, puramente intencional, por una declaración afirmativa genuina y un complejo de circunstancias *objetivo* correspondiente” (Cortéz 73). Aunque no hay una plena correspondencia entre la representación literaria y lo representado en la “realidad”, Ingarden plantea un sentido de verdad en la obra de arte, pero ésta no radica, como en los textos científicos o descriptivos, en las frases enunciativas. No podemos hablar de verdad en una obra de ficción porque “los conjuntos de circunstancias objetivamente existentes de ninguna manera pertenecen a la obra de arte literaria” (Ingarden, *La obra de arte literaria* 352). Pero además, porque el valor de verdadero o falso, corresponde como lo planteó Aristóteles, a las frases predicativas o juicios; y a consideración de Ingarden, las oraciones dentro de una obra de arte literaria no son juicios, sino “cuasi-juicios” porque no describen la realidad, pues “al

ser una construcción esquemática sólo puede bosquejar ciertas características de la realidad, y no la realidad completa misma” (Cortéz 75). Sin embargo, Ingarden considera que existen ciertas obras literarias que presentan oraciones a modo de juicios, ya sea como un defecto o como una función artística específica. Por ejemplo; “los juicios pronunciados por un personaje presentado en una obra literaria tienen un aspecto de verdad dentro de la obra misma” (Ingarden, *Acercas de la llamada verdad* 194). Es decir, por el hecho de requerir la enunciación de ciertos juicios ideológicos dentro de la obra, en voz ya sea del narrador o de los personajes, no quiere decir que el discurso enunciativo deje de ser un cuasi–juicio. Ingarden toma el ejemplo clave del sujeto de la poesía lírica que generalmente se identifica con el autor y se le atribuyen a éste las ideas expresadas en el poema. Pero Ingarden cuestiona: “¿qué derecho tenemos de considerar los juicios de este tipo como los puntos de vista del autor sobre la realidad [y] de alterar su significado al sacarlo de su contexto?” (197). Para lo cual, concluye que no es lo mismo una “presentación poética” que una teórica, pues esta última corresponde a los juicios y la primera al carácter casi enunciativo de la ficción.

Para Ingarden, la obra de arte literaria además de caracterizarse por las oraciones cuasi–juicios, es considerada estructuralmente como una “formación construida de varios estratos heterogéneos” (*La obra de arte literaria* 51); como el de formaciones lingüísticas de sonido, unidades de sentido, objetos representados y aspectos esquematizados. La verdadera obra de arte literaria está configurada de tal manera que los estratos formen un todo y además, sea capaz de transmitir al lector u oyente el sentido de verdad, que consiste en “la revelación de las cualidades metafísicas (esencias) y en capacitar al hombre para entrar en intercambio directo con los valores al actuar sobre su vida emocional” (Cortéz

76). Ingarden identifica como “cualidades metafísicas” a lo sublime, lo pecaminoso, lo santo, lo grotesco, lo pacífico, etcétera. De las cuales afirma que:

no son “propiedades” de *objetos* en el sentido usual del término, ni son, en general, “rasgos” de un estado psíquico, sino más bien, suelen revelarse en dispares *situaciones* o *eventos*, como una atmósfera que, revoloteando sobre los hombres y las cosas involucrados en estas situaciones, penetra e ilumina todo con su luz (*La obra de arte literaria* 342).

La palabra “verosimilitud” es más congruente en las obras de ficción al explicar la relación que existe entre los objetos representados y la supuesta “realidad”: el imaginario que se ha convenido como “lo real” dentro de una determinada cultura. Sin embargo, “por verdad, se quiere decir aquí la cualidad metafísica misma o su manifestación en una obra dada” (355).

Félix Cortéz establece algunos ángulos desde dónde interpretar la verdad en una obra de arte literaria, partiendo desde el punto de vista de la lógica: “¿obedece el discurso ficcional a las reglas de lógica y semántica de la misma forma que el discurso no ficcional?” (142). Para después dar lugar a otros puntos de vista.

- *Verdad pragmática*. Cuando el sentido de verdad está determinado por las leyes internas del propio discurso y no con referencia al mundo externo.
- *Verdad en la representación*. Cuando lo representante se asemeja fielmente a lo representado a tal grado de “olvidar” que se trata de una ficción.
- *Verdad en la simple semejanza*. Cuando hay una semejanza entre los objetos representados artísticamente y los no artísticos.

- *Verdad como cohesión.* Cuando la obra de arte literaria es un todo acabado al que no se le puede quitar ni añadir nada.
- *Verdad como fidelidad.* Cuando la obra es considerada como “sincera” porque proporciona información veraz en torno al autor y su subjetividad.
- *Verdad como eficacia o poder.* Cuando la obra de arte ejerce cierto poder en el receptor, ya sea con la finalidad de persuadir, moralizar, escandalizar, etcétera.

La verdad en la obra de arte literaria, desde la teoría de Ingarden, también puede entenderse desde la “opalescencia”: la ambigüedad del texto que oculta y resalta al mismo tiempo la polisemia de las palabras. “La opalescencia puede verse como el resultado de la concretización que hacemos de ese mundo ambiguo que nos apunta el lenguaje poético” (Vergara, *Tiempo y verdad en la literatura* 89). Es decir, la “opalescencia” en un texto nos remite a una referencialidad oculta de la “verdad” que el lector espera identificar en una obra y al mismo tiempo no es más que un mundo de ficción.

Félix Cortéz también analiza la postura de Paul Ricoeur y concluye que el sentido de verdad está relacionado con el de referencialidad; pero no en una relación directa con la realidad externa:

La verdad no se encuentra en la referencia de primer grado de la obra de arte literaria, porque la obra de arte finalmente no es de naturaleza centrífuga, sino centrípeta (como dice Northrop Frye), y por lo tanto no refiere al mundo exterior de la obra (*Sentido y verdad literarios: un estudio comparativo teórico* 169).

Para Ricoeur, la referencia en un texto poético es abolida o fracturada cuando no describe de manera directa la experiencia de “ser-en-el-mundo”, sino a través de la alusión, “gracias

a los valores referenciales de expresiones metafóricas y en general, simbólicas” (*Teoría de la interpretación* 49). La referencia forzosamente debe ser indirecta o de segundo grado, incluso, Ricoeur afirma que la historiografía es el relato ficcional que intenta apearse a lo que realmente pasó, pero que el mismo acto de narrar lo convierte en un texto de referencia indirecta a la “realidad” y que éste se proyecta como un mundo propio e independiente. El arte, en este sentido, cumple con la función de re describir lo real; con una función transformadora que le permite al receptor saber más por medio de la experiencia, más allá de la mera transmisión de un conocimiento a través de juicios enunciativos, aquí radica el sentido de verdad literaria. Y esta referencia indirecta transformadora y portadora de “verdad” se logra a partir de la innovación semántica que tiene el “poder de rehacer la realidad y, más precisamente, en el marco de la ficción narrativa, la realidad práctica” (*Del texto a la acción* 26). Ricoeur nombra a esta referencia indirecta como una “referencia metafórica”:

Consiste en que la supresión de la referencia descriptiva que, en una primera aproximación, reenvíe al lenguaje a sí mismo; se revela, en una segunda aproximación, como la condición negativa para que sea liberado un poder más radical de referencia a aspectos de nuestro ser-en-el-mundo que no se pueden decir de manera directa (*Tiempo y narración I* 152).

Cortéz explica que este tipo de referencia es metafórica porque hay una tensión entre la interpretación literal y la figurada; la cual no puede ser una relación de sustitución porque la lectura literal que recuerda al mundo real no desaparece con la interpretación figurada de las palabras. Al mismo tiempo, concluye que “el problema del sentido y la verdad en la

obra de arte literaria se puede resumir básicamente en el problema de la referencia” (Cortéz 64).

La verdad literaria va más allá de la verosimilitud de los objetos representados, puesto que las obras de arte literarias son capaces de revelar al receptor “cualidades metafísicas”. Por medio de la “referencia metafórica”, el sentido de verdad se fundamenta en el cruce de horizontes entre la configuración de la obra y la interpretación del lector; y la verdad literaria no es otra cosa más que la “verdad metafórica”.

1.3 Lo metafóricamente verdadero vs lo literalmente verdadero

El sentido de verdad en una obra de arte literaria, analizado desde un punto de vista científico, nos llevaría a la conclusión de que la literatura es un discurso carente de verdad. Sin embargo, la hermenéutica va más allá de la verosimilitud, acuñando el término de “verdad metafórica” no solamente como una cualidad inherente al texto, sino en relación con su proceso de actualización en la lectura.

El concepto de “verdad metafórica”, desarrollado por Ricoeur en el libro *La metáfora viva*, se basa en la diferencia entre lo metafóricamente verdadero y lo literalmente verdadero. Para explicar el significado de este término es necesario partir de otras concepciones hermenéuticas establecidas por el mismo Ricoeur: la triple mimesis y la estrategia metafórica entendida como una traslación de sentido discursivo y no sólo de carácter nominal.

En *Tiempo y Narración I*, Paul Ricoeur parte de la reflexión agustiniana del “triple presente”, es decir, de la esencia del tiempo que acontece en un presente continuo, pero que es percibido por el hombre también como recuerdo y porvenir. Pero ninguno de estos dos

existe, puesto que lo ya sucedido fue y lo que se piensa que vendrá todavía no es. De esta manera, la sensación de temporalidad se divide en un presente pasado, presente presente y presente futuro. Ricoeur realiza su propia reflexión sobre la temporalidad partiendo de la propuesta de Heidegger de “ser-en-el-mundo”, afirmando que la percepción del tiempo está ligada con el acto de narrar. Y que a su vez, la narración, aristotélicamente, es la “mimesis” o representación de las acciones humanas. Por lo tanto, en la narración está implícita la experiencia de la temporalidad.

En la “triple mimesis”, el presente pasado agustiniano, aplicado a la comprensión de un texto literario, correspondería a los “recuerdos” no dichos que evoca una obra; es decir al carácter inefado: a “las cosas que el autor no ha «querido» decir y, sin embargo, las ha «dicho»” (Ortega y Gasset, *Comentario al Banquete de Platón* 751). Este carácter inefado de un texto son sus silencios. Pero en una primera instancia, el pasado presente de un texto es la “precomprensión del mundo de la acción”: la mimesis I, que evoca en la narración la experiencia del acontecimiento.

Imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ello, la mimética textual y literaria (Ricoeur, *Tiempo y Narración I* 129)

En la construcción de este “mythos” aristotélico¹, la acción se actualiza porque los elementos que conforman la narración pasan de una significación virtual a una significación efectiva. Y además, adquiere una integración porque los elementos heterogéneos (como los

¹ “Mythos”, entendido como fábula o trama.

agentes, circunstancias, fines, motivos y resultados de una acción) se hacen compatibles y “operan conjuntamente”. Pero también, dentro de la narración de una acción está presente el “contexto de descripción” que corresponde al sistema simbólico que identifica los procesos culturales y valoraciones morales inherentes a toda experiencia humana. De esta forma, la mimesis I es la prefiguración de una obra: el pasado de un texto que está presente en su entramado y que evoca o hace referencia a un modo particular de entender la experiencia del tiempo, como hacer y ser-en-el-mundo, a través del “contexto de descripción” o estructuras simbólicas a las que alude.

La mimesis II, que analógicamente se puede ver como el “presente presente” de una obra, es la configuración del texto poético como tal: el aquí y ahora de un discurso concebido en su totalidad. Esta representación de la acción es propiamente el tejido en donde coexisten tanto la sedimentación como la innovación. La sedimentación representa los paradigmas tales como forma, género y tipo; así como la tradición a la que responde dicho entramado. Y la innovación es la aplicación de la imaginación en un texto para inventar sus propias reglas, que después se pueden convertir en sedimentación.

La trama desempeña ya, en su propio campo textual, una función de integración y, en este sentido, de mediación, que le permite operar, fuera de este mismo campo, una mediación de mayor alcance entre la precomprensión y – valga la expresión- la poscomprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales (Ricoeur, *Tiempo y Narración I* 131).

Podríamos decir que el “presente presente” de un texto es la obra inmanente que funciona como un nexo entre su precomprensión pasada y su futura actualización. La mimesis III

como “presente futuro” es la restitución del sentido de una obra a través de su recepción; es la refiguración que representa la intersección del mundo del texto con el mundo del receptor. Ricoeur concibe la triple mimesis no como un círculo, sino como “una espiral sin fin que hace pasar la meditación varias veces por el mismo punto, pero a una altura diferente” (141).

En este sentido, cada una de las mimesis representa un horizonte referencial: la prefiguración es la referencia a un sistema simbólico que denota una particular precomprensión del mundo práctico; la configuración hace una referencia a los objetos representados y al manejo poético del lenguaje; finalmente, la refiguración sólo es posible a través de la fusión entre dos horizontes, el referente del texto y del lector.

Paul Ricoeur cuestiona la poética que rechaza lo extralingüístico en una obra de arte literaria; llama “ilusión referencial” a la referencia no verídica que hace una obra de la realidad. Sin embargo, Ricoeur argumenta que el problema de las “ilusiones referenciales” no tiene que ver con cualquier sentido del texto, sino con un sentido que apunta a una referencia “metafórica”. Ésta es una forma indirecta de hacer alusión a la realidad del mundo, a través de la misma estrategia que emplea la metáfora, es decir, por medio de la tensión entre dos sentidos diferentes que coinciden en alguna semejanza.

Al igual que los pintores, afirma Ricoeur, los poetas hacen una “ampliación icónica” de la realidad para poder reconstruirla. La literatura funciona como una “reflexión” de la realidad; es decir, como un desdoblamiento de ésta, donde la imagen proyectada no es descriptiva, sino metafórica.

En cuanto a la estrategia metafórica, entendida como una traslación de sentido discursivo más que nominal, Paul Ricoeur propone una seria reflexión en torno a la

estrategia de la metáfora; “la palabra sigue siendo el portador del efecto de sentido metafórico: la palabra es la que toma un sentido metafórico” (*La metáfora viva* 97); pero no con una función ornamental, como se había estado proponiendo, sino como una innovación semántica.

Si el cambio de sentido literal a metafórico en una frase recae en la función que desempeña la palabra portadora del efecto de sentido; “las palabras sólo tienen significación por abreviación del contexto [pues, éstas] se limitan a hacer referencia a las partes del contexto que faltan” (112). Paul Ricoeur llamó a esta estrategia metafórica como “teorema del sentido contextual”.

En términos de Max Black, el teorema del sentido contextual (expuesto por Ricoeur) corresponde a la estructura de la frase metafórica, donde, la palabra metafórica es el «foco» que adquiere su impertinencia semántica en su relación con el «marco» o el resto de los elementos de la oración.

En general, cuando hablamos de una relativa metáfora simple, nos estamos refiriendo a una oración o a otra expresión en la cual, *algunas* palabras son usadas metafóricamente, mientras que las restantes son usadas no metafóricamente² (*Models and Metaphors* 27).

Es decir, una palabra adquiere un sentido metafórico dentro de la frase cuando es impertinente, de acuerdo con el contexto de las demás palabras en la aseveración. La palabra es el «foco» que llama la atención porque altera el sentido literal de la frase; es una

² In general, when we speak of a relatively simple metaphor, we are referring to a sentence or another expression in which some words are used metaphorically while the remainder are used nonmetaphorically. (La traducción es mía).

provocación semántica que necesita de un «marco» que responda a las insinuaciones metafóricas de la palabra que aparenta estar fuera de contexto.

Paul Ricoeur retoma los planteamientos de Max Black para explicar por qué la metáfora se había considerado como una sustitución, una comparación y finalmente, puede ser entendida como una “interacción”. Después de Aristóteles, la retórica se clasificó en “figuras” que debían cumplir con ciertas características y la metáfora se asumió como una mera sustitución de palabras; también se le equiparó con la simple comparación entre dos objetos que son semejantes. Y si bien, la metáfora se basa en la percepción de una semejanza, “la diferencia entre metáfora y comparación estriba, pues, en dos formas de predicación: ser y ser como” (*La metáfora viva* 75).

En una metáfora, la palabra descontextualizada de la frase no sólo sugiere por sí misma un parecido evidente o sutil con el marco en el que se inserta; la tensión o confrontación lingüística que provoca también se logra porque más allá de “fingir” otro significado, se asume como tal, suscitando un nuevo sentido. De esta forma, el sentido de una frase es literal cuando todas las palabras pertenecen a un mismo contexto; y metafórico, cuando una palabra parece descontextualizada, generando un nuevo sentido a la frase.

La distinción literal-metafórico no es irrecuperable, pero ya no proviene de un carácter propio de las palabras, sino de la manera de funcionar la interacción, sobre la base del teorema del sentido contextual (*La metáfora viva* 118).

Las reflexiones anteriores giran en torno a una frase predicativa; sin embargo, la metáfora no sólo puede ocurrir en los enunciados, también en el sentido contextual de una narración entera. ¿Pero, de qué manera las concepciones hermenéuticas de la triple mimesis y el

sentido metafórico de la frase, expuestos por Paul Ricoeur, contribuyen a la comprensión de la verdad metafórica?

A partir de estas reflexiones, me traslado del sentido de la frase al sentido de una narración; donde lo literalmente verdadero implica una serie de afirmaciones que intentan una correspondencia fidedigna con los hechos comprobables de la realidad; es decir, presentan una referencia descriptiva del mundo que enuncian.

Las afirmaciones corresponden al tipo de acto lingüístico que normalmente llamamos descripciones [...] Se trata, sin embargo de proposiciones acerca de nuestras observaciones (Echeverría, *Ontología del lenguaje* 70).

Las afirmaciones son evaluadas como verdaderas o falsas, de acuerdo con las convenciones sociales a las que pertenece el emisor y por medio de las cuales interpreta un receptor. En este sentido, lo literalmente verdadero en una narración es la adecuación del lenguaje al mundo ya existente; es una descripción de lo que convencionalmente se reconoce por una comunidad como “la realidad”.

Es preciso reiterar que las obras literarias no intentan describir “la realidad”, puesto que son ficción y tienen la autoridad de transformar el mundo, de re-describirlo a partir del lenguaje, pues “cuando hablamos cambiamos la realidad, generamos una nueva. Aún cuando describimos lo que observamos [...] esta descripción no es neutral. Juega un papel en nuestro horizonte de acciones posibles” (Echeverría 141). Pero, ¿cómo el lenguaje transforma la realidad?

Las frases predicativas de las obras literarias, más que afirmaciones del mundo son declaraciones: son actos lingüísticos que generan un mundo de ficción por medio de las

palabras, que puede o no tener correspondencia referencial con “la realidad” convencional. Con esto, no pretendo decir que las obras literarias carezcan de referencia, pues “el pensamiento pierde valor para nosotros tan pronto como vemos [que] a una de sus partes le falta la referencia” (Frege, *Estudios sobre semántica* 59). Pero, en la literatura, la referencia no es literal, sino metafórica. Para Paul Ricoeur, la referencia literaria es el “poder de la metáfora” para revelar el mundo; es decir, en medio de un referente literal de la realidad, el «marco», el nuevo significado del ser-en-el-mundo se proyecta como un «foco» que refleja una aparente descontextualización.

La referencia es un fenómeno dialéctico; en la medida en la que el discurso alude al mundo, en una palabra, a lo extralingüístico, hace referencia también al propio locutor (*La metáfora viva* 108).

De acuerdo con la triple mimesis propuesta por Paul Ricoeur, la configuración de una obra de arte literaria está permeada por la precomprensión del autor, es decir, la referencia presente en la obra está mediatizada por la interpretación metafórica de la “realidad literal” acerca de la percepción propia de ser-en-el-mundo del autor.

Si la metáfora consiste en hablar de una cosa con términos de otra, ¿no es también metáfora el pensar, sentir o percibir una cosa con los términos de otra? (*La metáfora viva* 120).

Lo anterior significaría que no solamente la palabra y la frase pueden ser metafóricas, sino, que también los discursos se construyen a partir de una percepción metafórica de la experiencia de la vida.

Paul Ricoeur, además, propone una teoría de la referencia indirecta, que parte de la concepción del mundo de ficción como “un laboratorio de formas en el cual ensayamos

configuraciones posibles de la acción para poner a prueba su coherencia y su plausibilidad [...] la referencia se mantiene en suspenso: la acción imitada es sólo una acción imitada, es decir, fingida, fraguada” (*Del texto a la acción* 21). Ricoeur reflexiona más allá de la ficción y cuestiona “lo verificable” de la narración histórica, que de igual manera su referencia al pasado está basada en la interpretación de un cronista que narra desde su propia interpretación metafórica de la “realidad” literal. Además, afirma que la “suspensión de la referencia” es el instante intermedio entre “la pre-comprensión del mundo de la acción y la transfiguración de la realidad cotidiana que lleva a cabo la ficción” (21).

El hecho de que una narración haga referencia a la realidad convenida como tal por una sociedad, no implica que la literatura tenga la obligación de presentar esa realidad, a través de una descripción del mundo existente. Por el contrario, marca la tensión semántica entre un contexto o «marco» literal y un «foco» referencial metafórico; es decir, lo literalmente verdadero corresponde a una referencia descriptiva, mientras que lo metafóricamente verdadero se basa en las referencias indirectas.

1.4 La verdad metafórica

Paul Ricoeur afirma que el problema de la referencia puede ser visto desde dos ángulos, el primero semántico y el segundo hermenéutico. Desde la perspectiva semántica, el análisis de la referencia se basa en la frase; desde la hermenéutica, en “la producción del discurso como una obra” (*La metáfora viva* 297).

De esta manera, la construcción de lo metafóricamente verdadero no se limita a una frase, sino al sentido total de un texto literario. Por lo tanto, la verdad metafórica, vista desde la mirada hermenéutica, no se refiere a las afirmaciones falsas o verdaderas que

pueda hacer una obra en relación con la realidad ni a la adecuación descriptiva del lenguaje con lo ya existente. Pues, la literatura “vendría a ser ese tipo de discurso que ya no tiene denotación, sólo connotaciones” (298). El término denotación es aplicado por Ricoeur como un sinónimo de referencia al analizar los textos literarios, ya que ésta se puede realizar por denotación o por ejemplificación. La referencia por ejemplificación es una muestra descriptiva, a diferencia de la denotación que consiste en una representación. Por tal motivo, Ricoeur prefiere tomar el término “denotación” para aludir a una referencia que no se realiza de manera descriptiva.

Por su propia estructura, la obra literaria sólo despliega un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo. O con otras palabras: en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como de segundo rango, a favor de la suspensión de la denotación del primer rango del discurso (299).

Lo anterior quiere decir que el sentido de referencia en la literatura no pretende describir el mundo extralingüístico, pero sí, redescribirlo. La estrategia del discurso metafórico funciona con el mismo mecanismo que la metáfora: la referencia literal es suspendida por una referencia figurada. La referencia metafórica despliega “la visión de lo semejante” entre lo que el lector (o escucha) puede identificar como real y el mundo ficcional de la obra, provocando la tensión entre lo que *es*, *no es* y *es como*.

El concepto de verdad metafórica se fundamenta en la distinción entre la función poética y la retórica; esta última intenta persuadir adornando el discurso con el uso de metáforas y a diferencia de la poética que “trata de redescibir la realidad por el camino indirecto de la ficción heurística” (*La metáfora viva* 332). En la función poética, la

metáfora se utiliza como una estrategia para la reinención de la realidad. De acuerdo con Ricoeur, dicha estrategia se configura a través de la tensión entre «foco» y «marco»: entre la interpretación literal y la metafórica; entre la identidad y la diferencia en el juego de la semejanza.

La verdad metafórica desde la hermenéutica puede fundamentarse, básicamente, desde la teoría de la interpretación de Aristóteles hasta el concepto como tal, desarrollado por Paul Ricoeur. En la literatura, las frases o proposiciones no son afirmaciones sino “cuasi-juicios”, a la manera de Roman Ingarden, que no pueden entenderse en términos de verdadero o falso, sino de verosimilitud. Sin embargo, se puede hablar de un sentido de verdad literaria que se fundamenta en la denotación de segundo rango o referencia metafórica. A diferencia de otros textos, como ya lo planteaba Aristóteles, en su *Retórica* y su *Poética*, los textos literarios son discursos que emplean la estrategia de la metáfora: percibir la semejanza entre la referencia literal y la figurada. De esta manera, la verdad metafórica se configura a través de una referencia que literalmente puede o no ser falsa pero, poéticamente, re significa la realidad, aludiendo a una denotación de segundo rango.

Si bien la verosimilitud aristotélica es la base de la verdad metafórica y ambas se fundamentan en la interpretación, cada una parte de cierta noción estratégica de la metáfora. La literatura entendida solamente como verosimilitud es “parecida a la verdad”, pero sin serlo; su estrategia metafórica consiste en “poner ante los ojos” la semejanza entre la ficción y la realidad. Pero además de la verosimilitud, la literatura entendida como un texto con un sentido de verdad metafórica explica la estrategia de crear un mundo que comparado con el real es literalmente falso, pero que en sí mismo es verdadero:

metafóricamente verdadero. Dicha estrategia es la misma que se aplica en el modelo científico.

Ricoeur retoma la teoría de Max Black para establecer el “parentesco” entre modelo y metáfora, explicando tres niveles: el primero es el *modelo a escala* que “imita al original, lo reproduce [...] pone a nuestro nivel o a nuestra medida lo que es demasiado grande o demasiado pequeño” (*La metáfora viva* 324). El segundo nivel es el *modelo análogo*, el cual se asemeja al original “por la estructura y no por un modo de apariencia” (324). Y finalmente, el *modelo teórico*, que comparte con los otros modelos la identidad de estructura pero éste “sólo tiene las propiedades que asigna la convención del lenguaje, fuera de todo control de una construcción real. Esto es lo que subraya la oposición entre describir y construir” (325). La coincidencia entre el modelo y la metáfora consiste en la capacidad de resignificar la realidad, introduciendo nuevas formas de lenguaje.

Paul Ricoeur regresa a la teoría aristotélica de la *poiesis* o la creación poética para explicar cómo la literatura, entendida como *mimesis*, es una red metafórica de enunciados que redescubre y reinventa la realidad. En cuanto a la mimesis, deja de crear dificultades y causar escándalo “cuando ya no se entiende en términos de «copia», sino de redescipción” (*La metáfora viva* 329).

Recordemos que la mimesis es la base fundamental de los textos poéticos, que se diferencian de los retóricos porque no tienen pretensión de mostrar “ciertas verdades” con fines persuasivos, sin embargo, contienen un sentido de verdad; incluso, la poesía lírica que podría ser acusada de un subjetivismo exacerbado. “El sentimiento poético también desarrolla una experiencia de realidad en la que invención y descubrimiento dejan de

oponerse, y en la que creación y revelación coinciden. Pero entonces, ¿qué significa la realidad? (*La metáfora viva* 332).

La verdad metafórica sería la cualidad poética de un texto que revela al lector u oyente un conocimiento; en el sentido de una comprensión de sí mismo, a través de la traslación de su experiencia de ser-en-el-mundo a una experiencia estética.

Sólo en el plano reflexivo de la experiencia estética, el observador saboreará o sabrá saborear estéticamente situaciones de la vida que reconoce en ese instante o que le afectan personalmente, siempre que, de manera consciente, se introduzca en el papel del observador y sepa disfrutarlo (Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria* 34).

De esta forma, la triple mimesis propuesta por Ricoeur coincide con los tres niveles de la experiencia estética propuestos por Hans Robert Jauss. La *poiesis* es la actividad productiva; la *aisthesis* es la recepción al “ver reconociendo y reconocer viendo”; y finalmente, la *catarsis* es actividad comunicativa y la “utilización práctica de las artes para su función social” (76). En este sentido, la verdad metafórica no sólo se va construyendo en el acto poético de la creación, sino también en el acto estético de la lectura.

Por lo tanto, la verdad metafórica es más que el sentido de verosimilitud en un texto literario; es decir, más que una semejanza entre los objetos representados y la realidad. La diferencia radica en el ser y en el deber ser; la literatura no debe, no está obligada a decir la verdad, o lo que entendemos por ésta en el mundo práctico del acontecer. La literatura es *mimesis* de la realidad; es una red de significaciones basadas en una interpretación metafórica de la verdad.

CAPÍTULO 2

LITERATURA Y ORALIDAD

*Allí donde el lenguaje poetiza,
solemos decir que aparece la literatura.*

Andre Jolles
Las formas simples

2.1 Oralidad y escritura: literatura oral

Uno de los paradigmas más representativos del imaginario moderno es la dicotomía entre oralidad y escritura. En el siglo XVIII, el arte poético de la palabra se difundió con el nombre de “literatura”, proveniente de la raíz latina “littera” que significa grafía. A partir de entonces, las manifestaciones poéticas habrían de cumplir el criterio de la fijación como una condición *sine qua non* para ser considerada como arte. De este modo, cualquier otra manifestación de carácter oral y colectivo se ubicaría dentro de “lo popular” con un sentido peyorativo. De este modo, la escritura centralizó la creación poética y desconoció como arte cualquier manifestación artística de la oralidad. Y no sólo en términos estéticos, incluso, en otros ámbitos culturales, la oralidad ha sido poco valorada. Pues, “casi en todas partes circula la idea ingenua de que una lengua existe en tanto que «verdadera lengua» en la medida en que es escrita” (Blanche-Benveniste 20).

En la actualidad, entendemos por literatura a la “creación estética o arte del lenguaje, cuyo objeto material son los textos literarios y cuyo objeto formal es la reflexión teórica sobre el sistema de conceptos generales y modelos con los que poder describir, analizar y clasificar dichos textos” (Estébanez 297). Sin embargo, se ha asumido,

arbitrariamente, que los textos literarios no pueden ser de carácter oral. Y en otros casos, se han valorado los textos orales en comparación con los fijados por la escritura alfabética, obteniendo como resultado la conclusión de que la oralidad no se configura artísticamente porque no responde al mismo manejo lingüístico que los textos escritos. No obstante, la valoración ha cambiado a favor de la oralidad, a partir de los estudios teóricos de la materia fónica oral, desde su propia naturaleza. “Los lingüistas, que disponen de una larga tradición, no siempre están de acuerdo en lo que son las delimitaciones de las unidades orales. Sin embargo, hay un acuerdo en considerar que, cualesquiera que sean éstas, no se les puede poner directamente en relación con las unidades de lo escrito” (Blanche-Benveniste 92).

La configuración artística de la oralidad, a pesar de ser más antigua que la escritura, es un campo relativamente nuevo por estudiar, debido a que la teoría literaria partió del supuesto neoclásico de la primacía de la escritura sobre lo oral, en el arte de la palabra. Y aunque algunos teóricos han abierto su reflexión al terreno de la oralidad, hace falta pensar la literatura como creación poética más allá de su nomenclatura. En primer lugar, “la oralidad, por lo demás, remite a boca –del latín *os, oris, la boca-* y se refiere a la palabra hablada, a la voz: “oralidad” es, a fin de cuentas, el vocablo con que se señala el carácter oral de ciertas textualidades entre las más antiguas de la cultura humana” (H. Pérez 15). En este sentido, la cultura griega se ha asumido como la “cuna de la civilización occidental”, asimismo, el origen poético de la llamada literatura. Sin embargo, cabe recordar que también existieron otras manifestaciones culturales en Oriente, como la hindú, cuyas formas poéticas gozaban por igual de la expresión oral como de la escrita.

La cultura hindú cuenta en su haber con manifestaciones literarias correspondientes a los géneros que, gracias a la reflexión de Aristóteles, conocemos como lírico, épico y dramático. Los textos antiguos *Vedas* (1500-1000 A.C.) son himnos con imágenes poéticas de gran belleza. Los *Upanishads* (800-500 A.C.) reflexionan entorno al origen de los tiempos, por eso se pueden considerar como el fundamento de la filosofía hindú que explica la relación entre lo humano y lo divino. Los *Sutras* son aforismos relacionados con ritos, pero también con la gramática y la astronomía. En cuanto al género épico, la literatura sánscrita se transmitía de manera oral, sobre todo con la recitación de los textos del *Ramayana* y el *Mahabharata*; ambas historias ya presentaban los rasgos fundamentales de una trama narrativa. Además de estos poemas que se transmitían de boca en boca, la tradición oral de la India también contemplaba las leyendas y los mitos, que en su conjunto recibían el nombre de *Puranas*. Dichas leyendas de carácter heroico y mitológico se representaban en celebraciones religiosas, dando origen al teatro hindú en el siglo II A.C.³.

Pero, ¿por qué es la cultura griega y no la hindú la que se considera como el fundamento de la cultura contemporánea? La respuesta es incierta, sin embargo podríamos suponer que fue así por dos razones, la primera es que la Grecia Helénica supo enriquecerse de todas las culturas precedentes; y la segunda, que en el siglo XV, se retomaron los temas mitológicos greco-romanos porque encontraron una identificación ideológica: la concepción del mundo más humanizada. Por ejemplo, los dioses se parecían más a los hombres por sus defectos y caprichos. Los ideales renacentistas intentaban romper de tajo con el arraigado teocentrismo de la Edad Media. Aunque la literatura hindú contenía la fuente de sabiduría completa: filosofía, gramática, lírica, épica y drama; ésta giraba

³ Información del libro de Ferrer Jordi, Susana. *Historia de la Literatura Universal*. Barcelona: Óptima, 2002.

alrededor de la religión y el culto, rasgos inconvenientes para romper con los decadentes paradigmas medievales.

La literatura hindú y la griega son muy parecidas; la diferencia radica en la relación oralidad/escritura. Mientras la India ya contaba con nociones de gramática, “la cultura clásica griega empezó en una situación de total ausencia de escritura” (Havelock 116). Incluso, se considera que el primer texto escrito fue la *Teogonía* de Hesíodo, basado en la tradición oral de los cantos órficos y los homéricos, así como, en la *Iliada* y la *Odisea*.

En las culturas antiguas, lo poético (que hoy llamaríamos lo literario) confluía tanto en lo oral como en lo escrito, cuyo origen está en el habla, es decir, en “el intercambio oral-auditivo, habitualmente un encuentro directo entre los hablantes, influenciado por la situación contextual, por el potencial expresivo de entonación y la gestualidad por la reacción inmediata del interlocutor cuyo contenido usualmente queda registrado en la memoria” (Pacheco 22). En el caso de la escritura, hay una comunicación entre alguien que “dice algo” y otro que al leer está reaccionando ante el mensaje; aunque no hay un encuentro directo, sino mediado a través de la grafía. Realmente no hay un diálogo entre escritor y lector porque el emisor no se percata de las reacciones y los argumentos de su interlocutor. Por eso, Paul Ricoeur afirma: “lo que sucede en la escritura es la manifestación completa de algo que está en un estado virtual, algo incipiente y rudimentario que se da en el habla viva; a saber, la separación del sentido y del acontecimiento” (*Teoría de la interpretación* 38).

La diferencia entre un texto oral y uno escrito va más allá de la fijación, es decir del hecho de que el mensaje quede grabado en algún medio “ya sea piedra, papiro o papel” (39). La estructura mental cambia porque, tanto lo oral como lo escrito, requieren diferentes

formas de expresión. Pero además de aspectos meramente formales, la configuración de un discurso depende en gran medida de la concepción y relación que cada cultura tenga con el mundo. Por eso, se considera a la escritura como “el invento que en mayor medida transformó la mente humana, y la invención del alfabeto supuso realmente el comienzo de nuevas e insospechadas aplicaciones de la inteligencia racional” (López 110).

La oralidad se relaciona con una cosmovisión primitiva, identidad que ha ido cambiando al unísono con la ideología y la tecnología en cada cultura; puesto que, la identidad no es un rasgo permanente, sino que está en continua transformación de acuerdo a las circunstancias y a la narración que cada cultura hace de sí misma. Julia Isabel Flores Dávila define identidad como “los rasgos comunes [de un grupo social] que al mismo tiempo que lo identifica y permite identificarse a sus miembros hacia adentro, funciona como dispositivo simbólico de diferenciación respecto de otros” (*Identidades en Movimiento* 41). En este sentido, identidad y oralidad son correlativas en la configuración de una determinada cultura, porque ambas se complementan.

Desde esta perspectiva, se ha de considerar que aunque la palabra “literatura” provenga de la raíz latina que designa a la letra gráfica, las obras literarias van más allá de esta concepción; es necesario partir del análisis del arte poético desde sus orígenes teóricos. Ciertamente, la cultura griega dio un paso más allá que las otras culturas al incluir una reflexión teórica del arte. Para los griegos, la palabra “literatura” no existió; su equivalente es la mimesis, cuyo medio es la lexis. En la *Poética* de Aristóteles, la letra vendría a ser el «elemento» que es “una voz indivisible”. Notemos que a Aristóteles no le interesa aclarar si se trata de una “voz” gráfica o verbal. La literatura, en términos generales y no etimológicos, es el arte de la palabra oral o escrita. No es la fijación del mensaje lo que

determina la literariedad de un texto, sino la “disposición, pertenencia a géneros, realización de un estilo singular [es decir] las categorías propias de la producción del discurso como obra” (Ricoeur, *La metáfora viva* 297). Recordemos que fue hasta el siglo XVIII que se planteó la dicotomía oralidad/escritura, al identificar “lo culto” (lo literario) con lo escrito y “lo popular” con la tradición oral.

En el siglo XIX, P. Sébillot empleó la expresión “literatura oral” para designar aquellas manifestaciones populares como “cuentos, canciones infantiles, chistes y otros discursos tradicionales” (cit. en Zumthor 48); dentro de un estudio etnológico más que literario. Actualmente, la expresión “literatura oral” es aceptada también en el campo de la teoría literaria; a excepción de algunos autores como Walter Ong, quien en su intento por revalorizar el papel de la oralidad en la cultura, marcó con mayor énfasis la dicotomía entre lo oral y lo escrito. Para este autor, existen dos tipos de oralidad: la primaria y la secundaria. La primera se refiere a las comunidades que no tienen ningún conocimiento de la escritura; la segunda, a las culturas que guardan cierta relación indirecta con ésta, distinguiéndolas de las sociedades modernas donde leer y escribir forma parte de la vida cotidiana. Además, establece las diferencias fundamentales entre la estructura mental de una comunidad oral basada en la transmisión de una sabiduría colectiva y el pensamiento reflexivo e individual de las culturas de lo escrito. Ong nos explica que “la escritura, la imprenta y la computadora son, todas ellas, formas de tecnologizar la palabra” (*Oralidad y escritura* 83); pues reducen el sonido verbal al espacio gráfico, economizando el lenguaje. La conciencia fue reestructurada porque ya no era necesario registrar la información en la memoria y al volver a ésta, podía hacerlo de manera individual sin tener que recurrir a la comunidad. El autor también nos propone una lista de las “psicodinámicas de la oralidad”,

como el uso de la mnemotecnia y los modelos formularios de verso, repeticiones que retienen la atención del receptor; además de una referencia estrecha con el mundo vital y la naturaleza. Sin embargo, Walter Ong agudiza la dicotomía al buscar razones más que evidentes para separar lo oral de lo escrito en la literatura; incluso afirma que la “literatura oral” es un término mal empleado porque encierra una contradicción, de acuerdo con su origen etimológico. Además, considera que la escritura implica una trascendencia en el tiempo al ser grabada gráficamente y que por el contrario “la tradición oral no posee este carácter de permanencia” (*Oralidad y escritura* 20). A pesar de la importancia de Walter Ong en el estudio de la oralidad, su propuesta teórica cierra caminos de reconciliación entre lo oral y lo escrito; al final mantiene el imaginario neoclásico, en el cual se limita la creación literaria a la palabra escrita. No obstante, es justo reconocer que logró la revaloración de la oralidad dentro de una cultura de lo escrito.

Por otra parte, Paul Zumthor, en *Introducción a la poesía oral*, se refiere a la literatura oral sin ningún complejo etimológico, pues anteriormente Ruth Finnegan aclaró el asunto calificando como un “exceso de pedantería el preocuparse acerca de la etimología de la palabra «literatura» (*Oral Poetry* 16)⁴. Al igual que Ong, estos dos autores estudiaron de cerca la oralidad, pero a diferencia del primero, no solamente como una forma de comunicación, sino como creación poética. Zumthor clasifica la oralidad como primaria o inmediata (que coincide con la propuesta de Ong), mixta (correspondería a la secundaria) y mediatizada cuando está “diferida en el tiempo y/o espacio” (*Introducción a la poesía oral* 37).

⁴ But the term is now so widely accepted and the instances clearly covered by the term so numerous, that it is an excess of pedantry to worry about the etymology of the word «literature». (La traducción es mía).

Las nuevas aproximaciones teóricas de valoración de la oralidad coinciden, de alguna manera, con la propuesta de Jaques Derrida, para quien, la cultura hegemónica se fundamentó en la estructuración de un discurso arbitrario con un centro que no se explica por sí mismo, sino en relación con la oposición de términos aparentemente contrarios: bueno/malo, verdadero/falso. Este autor propone deconstruir la estructura; es decir, mover el centro hacia otro punto y analizarlo desde los márgenes para comprender que los paradigmas canónicos no son otra cosa que un discurso basado en otro discurso anterior, cuestionando el concepto de realidad.

La deconstrucción se originó a partir de la reflexión de Derrida acerca de la oposición oralidad/escritura. Desde su visión filosófica percibió un «fonocentrismo», en el cual, los filósofos consideraban la escritura como “un medio de expresión [que puede] afectar o infectar al significado que supuestamente representa” (Culler 84). Pues el hablante no está presente para asegurarse de que (el hilo negro de) su pensamiento no caiga en malas interpretaciones. Actitud basada en el «logocentrismo» o culto desmedido por mostrar racionalmente la verdad unívoca. Al trasladar la deconstrucción a la literatura, se presenta un fenómeno inverso; el logocentrismo se establece en el prejuicio de que los textos escritos son superiores a los orales.

Derrida invita a deconstruir los textos desde sus límites, desde perspectivas nuevas que rompan el sistema binario, uniendo los supuestos contrarios. En su libro *Gramatología*, propone un nuevo concepto de escritura, denominado “archiescritura”, que tiene que ver con un registro que va más allá de la especialidad (la palabra gráfica) y la temporalidad (la palabra verbal). “Para el modelo de Derrida [...] no puede haber escritura sin huella”

(Johnson 49); la cual alude a la presencia del futuro y del pasado en un tiempo presente, tal como la propuesta agustiniana del tiempo.

Por su parte, Carlos Pacheco, en *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, retoma la teoría de los autores anteriores para reflexionar acerca de la relación oralidad/escritura en la literatura latinoamericana. A su parecer, ésta se diferencia de la literatura europea por el fenómeno del cruce de culturas; ya que, el uso de la tecnología representó la “destrucción” del mundo oral. Sin embargo, Pacheco afirma que no hubo tal destrucción, más bien una reconstrucción y consolidación de lo americano:

[Hay una] presencia multiforme de la oralidad popular en la narrativa latinoamericana [...] numerosas comunidades de nuestro continente continúan siendo predominantemente orales. A pesar de que la mayoría de ellas han entrado de una u otra forma en contacto con la tecnología escrituraria y sus diversas implicaciones, su cultura sigue siendo predominantemente oral. Este carácter oral no se reduce, por supuesto, al predominio del discurso oral sobre el texto escrito, sino que constituye para estas comunidades uno de los hilos maestros de su tejido social y cultural, de manera especial en algunas regiones particularmente aisladas del continente (20).

Pacheco se propone analizar los rasgos de la oralidad en textos escritos de Juan Rulfo, João Guimarães y Augusto Roa Bastos. Concluyendo que la ficcionalización de la oralidad se presenta a partir de estrategias narrativas como: “la formalización del discurso narrativo como habla y no como texto escrito; la posición privilegiada de lo fonético sobre lo visual,

tanto en el equilibrio sensorial de los personajes ficcionales como el papel protagónico del sonido en el desarrollo accional” (21). La propuesta de Pacheco establece la diferencia entre la oralidad y la escritura pero aplicadas al mismo texto literario; lo cual permite el reconocimiento de lo oral en el campo de la literatura.

Por su parte, Alfonso Reyes hizo una importante reflexión entorno a la oralidad y la escritura; parte de la consideración de que la literatura es “la ejecución de palabras [...] hechura con lenguaje” (*Al yunque* 17). Y afirma que la literatura oral se presenta en tres condiciones:

- a) Comunidades que ignoran del todo la escritura;
- b) Comunidades que usan la escritura (o su equivalente grafía) para fines limitados, pero no para la literatura;
- c) Comunidades en que conviven la literatura oral y la escrita, en diferentes capas sociales, reservándose la escritura a la clase directora y con tendencia a desalojar a lo oral (24).

La clasificación anterior coincide con la propuesta de Walter Ong y la de Paul Zumthor. Sin embargo, el estudio de la literatura oral va más allá de las clasificaciones; es necesario partir desde sí misma como obra de arte que cubre necesidades artísticas reales y no se ciñe a las condiciones ideales del “deber ser”, de una ideología binaria que fragmenta dos expresiones fundamentales para las culturas contemporáneas: la oralidad y la escritura. Para Rudy Mostacero, “la escritura no se puede oponer a la oralidad porque sólo es uno de los sistemas de escrituralidad” (65). Este término (escrituralidad) fue creado a partir del verbo “textualizar” como la “capacidad de producir e interpretar textos, y por otra, [de] la noción de textualidad, como el conjunto de todos los tipos de textos y discursos que una

persona o una sociedad han sido capaces de producir” (65). De este modo, Mostacero sobrepasa la dicotomía, al afirmar que “no existen textos orales o escritos «puros», sino «preponderantemente» orales o escritos” (66).

En el margen de la literatura, el problema de la pertinencia o no del término “literatura oral” y la “oralitura” marca la necesidad de reflexionar y reconceptualizar lo que podemos entender en la actualidad como arte literario.

La literatura no empieza con la escritura, aunque sería más preciso llamar literatura sólo a la que se fija mediante el signo escrito y tradición oral a la que se transmite a través de la palabra hablada. Si entendemos, sin embargo, que estos relatos o poemas que se comunican de una generación a otra no son en lo esencial de naturaleza diversa a la literatura, hay que aceptar que todos los pueblos y todas las culturas, aún las más arcaicas, tienen una literatura. Y esa literatura existe aún cuando no aparezcan o no abunden otras manifestaciones de la imaginación artística (Campos 20).

A través de esta perspectiva, la literatura puede entenderse más allá del origen etimológico, en los valores artísticos y estéticos de la oralidad y la escritura. Julieta Campos, además, distingue las manifestaciones del folklore con respecto a la literatura; para ella, la primera es una “creación colectiva extrapersonal” y la segunda “creación individual y personal” (*La herencia obstinada* 20). En este sentido, también podemos preguntarnos acerca de la distinción entre “oralitura” y “literatura oral”. La oralitura se entiende como la oralidad escrita “porque es de la oralidad que se infiere la lengua literaria que estructura el texto como totalidad significativa, y es de las visiones de mundo que implican las oralidades que

el texto extrae su propia visión de mundo. [Entonces, la oralitura] expresa la función estructuradora de la oralidad” (Morales 2). De este modo, la “oralitura” se presenta como una manifestación colectiva de la oralidad que se ha escrito, diríamos, la recuperación de la tradición oral a través de la fijeidad de la escritura: una hibridación de los estilos literarios dentro de la narración oral en un contexto urbano. Por otro lado, la “literatura oral” correspondería a la apropiación individual de la tradición oral, configurada sobre todo por los valores artísticos. Un ejemplo claro lo encontramos en los poemas épicos griegos: la narración acerca de la Guerra de Troya pertenecía a la tradición oral, a la voz colectiva. Pero, cuando esa tradición adquiere una forma peculiar de narrarse a través de una configuración de los valores artísticos, nos referimos a un acto de *poiesis*, que al parecer de algunos escritores, fue de carácter oral antes que escrita. De ahí, que *La Iliada* y *La Odisea*, en su origen, hayan configurado la tradición oral en un constructo de “literatura oral”. De este modo, “la epopeya es, pues, la historia oral, contada por un pueblo que carece de historia escrita; es la historia poética que idealiza los héroes de ese pueblo” (Romero de Solís 144).

Para concluir acerca de la literatura oral, diríamos en palabras de Gloria Vergara que ésta “existe como arte intencional, apuntado y apuntalado en la memoria colectiva, en esa posibilidad de ser enunciada y escuchada que le da el sentido de la ebullición y que a partir de su propia naturaleza debe ser revalorada” (*La literatura oral del Suroeste de Michoacán* [...] 10). Sin embargo, para comprender mejor la configuración artística de la literatura oral, es necesario conocer cómo se configura: comprender su oposición con la escritura para poder establecer una nueva concepción de la oralidad.

Al respecto, hay dos posturas diferentes con respecto a la oralidad contemporánea. Para algunos autores, “la cultura moderna de la escritura no progresa, sigue manteniendo la distancia entre las clases dominantes y escritoras y las dominadas y orales, o cuando mucho lectoras” (Galindo 5). Desde este punto de vista, oralidad y escritura siguen siendo una dicotomía, donde la segunda es considerada de mayor relevancia.

El texto tiene un peso muy grande, está cargado de una sobremitificación, el que escribe y es leído adquiere rasgos de deidad, y las leyes y los dogmas tienen prestigio porque están escritos. Pocos leen y menos escriben, de ahí que el marco general siga siendo el premoderno y la distancia entre los que escriben y los que no escriben es gigantesca (Galindo 5).

Desde esta perspectiva, la literatura oral no sólo representaría una contradicción, sino, un término innecesario, debido a que la configuración artística de la oralidad es ignorada por no pertenecer al canon de la escritura. No obstante, existen opiniones diferentes, basadas en la influencia de los avances de la tecnología en la escritura: el acceso a la basta información y la comunicación emergente, situación que originó una nueva forma de oralidad.

La creación colectiva y el texto móvil de la navegación en Internet despegan la escritura del texto y la llevan a lo efímero de una charla. El Chat transfigura la posibilidad de creación simultánea y de relación *on line* de diversos fragmentos montados por diversos autores, en una textualidad que se borra a sí misma en el continuo del hacer y reflexionar discursivo (Galindo 7).

Las formas de discurrir en el discurso cibernético varían, el lenguaje se transforma en estructuras híbridas: en una oralización de la escritura. Incluso, la normatividad de la lengua, en algunos casos, no tiene respuestas prácticas ante el fenómeno de la oralización de la palabra escrita. Y si bien, el estilo de un discurso cambia de acuerdo a su condición oral o escrito, ambos discursos han sido determinados por los medios de comunicación. Sin embargo, son distintos porque “el discurso oral se da por yuxtaposición y el discurso escrito por subordinación” (López 122).

Para poder comprender el fenómeno de la hibridación entre lo oral y lo escrito, en primer lugar, es necesario reconocer que un discurso oral no contiene las mismas unidades de análisis que los discursos escritos, tal es el caso de la unidad de la oración; la cual “se nos ha hecho tan común que resulta casi natural, pero tal vez no sea una unidad fundamental de la oralidad” (Blanche-Benveniste 21). Cuando escuchamos una narración oral, por ejemplo, comprendemos el sentido del relato a través de las unidades de sentido, pero la estructuración de las palabras varía. Benveniste afirma que “el estudio de las producciones orales, como el de las escritas, puede ser abordado desde cantidad de aspectos diferentes, de acuerdo a los objetivos que se persigan” (105). Tales como: la interacción entre los hablantes, la conducta del sujeto enunciador, el encadenamiento de los temas o en los géneros narrativos, informativos o argumentativos.

Si seguimos la sugerencia de Ong, entonces podremos establecer una secuencia que pasa de la articulación fónica, a la configuración artística del material fónico, para terminar en la escritura artística o literatura. En este sentido, la literatura es la consecuencia necesaria de la oralidad artística, como señala Ong y como ya lo había demostrado Frye.

Faltaría especificar el proceso por el cual la simple articulación del lenguaje común se transforma en oralidad artística y cuál es la dinámica de dicha transformación, tema ya abordado por Zumthor (Alcántara 119).

En cuanto al análisis de la literatura oral, se requiere otro tipo de aproximación crítica sin perder de vista “lo literario” de la narración o el poema, además de las temáticas recurrentes. Referente a este punto, la crítica literaria considera que “en la esfera de la literatura oral, la reunión de materiales plantea problemas especiales, como el de localizar un buen cantor o narrador, tacto y habilidad para inducirlo a cantar o recitar, el método de registrar sus recitaciones por fonógrafo o por transcripción fonética, y otros muchos” (Wellek 70).

Por tanto, la crítica literaria de la oralidad requiere también una aproximación teórica que sustente su valoración artística y es precisamente en este punto donde oralidad y escritura convergen desde la perspectiva de la crítica literaria, sin dejar de presentar cada una sus particularidades. Así como, “no se puede seguir hablando de una lengua hablada y otra escrita y, menos, continuar basando la separación entre ellas sólo en la utilización del canal fónico-auditivo y del visual gráfico” (Narbona 17); la literatura tampoco puede seguir fragmentada entre la oralidad y la escritura, pues no es el canal lo que hace a un texto ser literario o no, sino los valores artísticos que lo configuran.

Al igual que la escritura, “la oralidad es la simple articulación de sentido, mientras que, cuando dicha oralidad intenta añadir una dimensión de significado más allá del sentido, la oralidad es modulada por otro sistema” (Alcántara 120). Desde esta perspectiva, la dicotomía oralidad/escritura deja de existir cuando se puede entender a cada una desde su

propia naturaleza, y sobre todo, cuando ambas confluyen de igual modo desde la mirada de la crítica literaria.

En cuanto a la oralidad literaria, los valores artísticos se construyen a partir de la manera en que la materia fónica se transforma en un acontecimiento estético:

Conviene señalar la concepción que tiene Paul Zumthor de la obra como todo aquello que se comunica poéticamente aquí y ahora, comprendiendo tanto el texto como sonoridades, ritmos y elementos visuales; el término abarca la totalidad de los factores de la *performance*. Solamente partiendo de esta idea, podemos entender el hecho de que la estructura poética en régimen de oralidad opere, ante todo, con la dramatización del discurso y no exclusivamente con las gramaticalizaciones de los distintos procedimientos, y que, en consecuencia, las formas lingüísticas adquieran valor en la *performance*” (Calvo 2).

De este modo, la “dramatización del discurso” permite una relación más directa y vivencial entre el emisor y el receptor, como es el caso concreto de la leyenda.

2.2 Leyenda: ¿historia o ficción?

Dentro del imaginario contemporáneo, la palabra leyenda está cargada de varias significaciones. Por un lado se relaciona con el sentido de falsedad de una determinada narración que presume de ser cierta; y por otro lado, una leyenda se considera como un suceso que pudo haber sido real o debiera estar apegada a la realidad. El resultado de esta percepción es la desvalorización de la leyenda como un relato artístico. Sin embargo, la

leyenda es una forma narrativa que concilia las oposiciones: historia/ficción y oralidad/escritura.

Por definición, la palabra “leyenda” se entiende de dos maneras: “lo que se lee”; ya sea una narración en prosa o verso, de apariencia más o menos histórica, con una mayor o menor proporción de elementos históricos. Por esta razón, el estudio de la leyenda puede tomar diversas variantes: como oralitura (o recuperación de la tradición) y como literatura oral. En algunos casos de oralitura, la conservación de los relatos legendarios sobrepone la revaloración de los temas morales y las referencias históricas, más que el manejo artístico del relato. Es decir, los trabajos de recopilación de leyendas y narraciones tradicionales son importantes para la preservación de la identidad cultural; sin embargo, no todos los relatos recopilados presentan valores literarios a diferencia de las narraciones de la literatura oral que cuidan el manejo artístico del lenguaje, a través de las fórmulas poéticas y las estrategias de representación. De aquí, la necesidad de revalorar el carácter literario de las leyendas, además de la importancia de los referentes históricos y morales. Por ejemplo, en el caso concreto de las leyendas de Toluca, la recopilación y difusión de los relatos descuidan la configuración literaria. De esta forma, el receptor conoce de qué se trata la trama y, en muchos casos, la moraleja de las leyendas, pero no todos los textos propician una experiencia.

Desde el punto de vista de lo histórico, las leyendas preservan la memoria colectiva; a través de su configuración, se puede conocer el imaginario de cierta cultura en determinada época.

La historia, la psicología, la filosofía, la antropología, todas ellas no manejan conceptos sino palabras. Para Foucault, esto conduce a

epistemes (o paradigmas) de conocimiento en los que está involucrado el poder y que estructuran el pensar de una época; dirigen la manera cómo se piensa, determinando con ello sobre qué se piensa, los objetivos de este pensar, sus lagunas y hasta excluyendo la posibilidad de pensar de ciertas maneras (Strathern 68).

Cuando consideramos las leyendas a partir de sus valores históricos y su congruencia con el registro del pasado, comprendemos la narración como una descripción particular de un acontecimiento. Sin embargo, ya lo decía Aristóteles, la poesía es general y la historia es particular. El sentido de verdad varía en el relato, dependiendo de la “lectura” del receptor; en el más amplio término de la palabra, la “lectura” es la interpretación y comprensión que un receptor hace de una leyenda, ya sea oral o escrita.

Aunque la configuración del texto sea una totalidad, el receptor comprende un sentido de verdad literal en la leyenda, cuando la interpreta como un discurso histórico. En cambio, la verdad metafórica se despliega cuando el receptor percibe el relato como una recreación de la realidad. Y además, la configuración de la leyenda también depende de la enunciación del emisor; quien cuenta una leyenda puede asumirse como portador de una verdad histórica o como un poeta. La configuración cambia porque “no es función del poeta la descripción, sí su representación; algo que concreta la posibilidad con el deseo” (Romero de Solís 137). Por esta razón, no todas las leyendas pueden considerarse como textos poéticos, porque no todas las versiones se configuran a partir de valores artísticos ni son interpretadas a partir de una experiencia estética.

Las leyendas, al igual que los cuentos populares y los mitos, pueden relatarse de diversas formas, conservando ciertos aspectos determinados que los caracterizan y

diferencian con respecto a otros. Al igual que las leyendas, “tampoco hay una versión del mito más verdadera que otra” (Campos 34). Ambos son explicaciones metafóricas acerca de los fenómenos sociales, naturales y culturales. Sin embargo, las leyendas tienen cierta correspondencia con la memoria histórica.

La memoria siempre es colectiva pero nunca una ni unificada. Está atravesada por las divisiones y separaciones, productos de tiempo y progreso, fragmentada y deformada [...] La memoria colectiva de cualquier comunidad es artificio y ficción (Eickehoff 52).

Además, la memoria se conoce a través de la narración, en cuanto a forma y fondo. Pues, “una sola imagen introducida en la memoria de quien escucha, evoca en éste muchas otras ideas, ahorrando tiempo a quien habla. Las buenas narraciones se caracterizan por la oportunidad y pertinencia de lo que saben evocar, pero también por la memorabilidad de su contenido (Eickehoff 33).

Ante la pregunta de si las leyendas son textos híbridos entre lo literario y lo histórico; bien de naturaleza oral, escrita o de ambas. En la actualidad existen diversas recopilaciones de leyendas orales fijadas por la escritura, que no necesariamente se configuraron a través de valores artísticos; son apropiaciones concretas de una versión original, que en muchos casos ha sido modificada por la influencia del contexto del recopilador. Sin embargo, los rasgos de la versión original que contiene el sentido metafórico del relato se pueden conservar a través de la configuración artística. No obstante, hay ocasiones en que el sentido de esta verdad de segundo grado se pierde. Por eso, “debemos reconocer que las palabras son fugitivas y se pierden en cuanto son

pronunciadas. Para encontrarlas nuevamente es necesario detectar las huellas que han dejado en los textos escritos preservados” (S. Pérez 12).

Por su condición híbrida, las leyendas nutren a la cultura en ambos sentidos: literaria e históricamente. “Propp reconoce que los relatos son un reflejo de imágenes mentales que por el hecho de existir, también son históricas” (Campos 31). Es decir, la historicidad de las leyendas va más allá de la referencia temática, de acciones o personajes históricos; el acto mismo de narrar marca una semejanza entre las leyendas y los relatos históricos. Ambas parten de una realidad concreta, una referencia al mundo común entre el emisor y el receptor; aunque, en la mayoría de las veces, difiere en el tiempo. No sólo “los mitos y cuentos son el resultado de un acto intelectual de clasificación y combinación de lo real” (Campos 32); también la Historia necesita una interpretación previa de los acontecimientos para estructurar el relato de una forma peculiar.

Paul Ricoeur, en su obra *Historia y verdad*, reflexiona acerca de la función de los acontecimientos como nudos o «centros organizadores» de significado. El historiador encuentra acontecimientos, aparentemente aislados, que va uniendo a través de la narración. Sin embargo, la naturaleza del relato histórico cumple con una función distinta a la configuración de las leyendas, incluso, cuando ambas narraciones desarrollan el mismo entramado. Las leyendas no cumplen con la función de un relato histórico porque son, principalmente, ficción.

Para comprender mejor la diferencia entre un relato histórico y una ficción narrativa, la teoría de Paul Ricoeur puede ser de gran utilidad. La historia, para este filósofo, es más que un dato o una verdad absoluta; es una *composición*. A diferencia de la ficción, el relato histórico se basa en un pensamiento metodológico, que implica una

correlación entre objetividad y subjetividad. El relato histórico es objetivo porque reconstruye sucesos a partir de documentos o huellas del pasado. “La historia es ante todo un análisis y no una coincidencia emocional” (*Historia y verdad* 26). Y al mismo tiempo, implica cierta subjetividad, la del historiador. Ricoeur afirma que las «disposiciones subjetivas» en un relato histórico son “dimensiones de la objetividad histórica” (32).

La escritura del pasado histórico registra el imaginario y lo vuelve discurso, lenguaje articulado. La narración de una leyenda no sólo registra, re-crea el imaginario colectivo ante la incertidumbre del pasado. Una leyenda ilumina, llena los espacios de indeterminación de los relatos históricos a través del acto metafórico del habla. Es decir, las leyendas pueden contener o no metáforas, en el sentido de figuras literarias, pero son en sí mismas una metáfora, una representación. “Para Ricoeur la relación metafórica constituye la respuesta al problema de la imposibilidad de representar el pasado, entendido esto en el sentido de reproducir o reduplicar o producir equivalencia, debido a la inexistencia de un original” (Vergara Anderson 39).

La ausencia de un registro histórico es un problema cultural porque los acontecimientos se olvidan; la memoria histórica se pierde y los códigos culturales se empobrecen. Pues el patrimonio cultural, al que pertenecen las leyendas y la historia, se configura a partir de los relatos orales y escritos que la misma colectividad dice de sí misma. Desde esta perspectiva, oralidad y escritura son correlativos en la construcción de los textos narrativos (históricos y legendarios); permitiendo, además de la preservación y la transmisión de estos, la reinterpretación y apropiación de la memoria colectiva. Así pues, también en la literatura contemporánea se crean narraciones literarias, a partir de una intertextualidad histórica; en las cuales, “se ve la historia como un constructo humano que

se realiza a partir de los textos, entre otros, los orales [...] La historia se reconceptualiza [...] se vuelve familiar, local, regional” (Guerrero 80).

En este sentido, la tradición juega un papel relevante en la configuración del relato de una leyenda; el intérprete recrea los espacios de indeterminación de la narración. Pero, por más imaginación artística, el narrador conserva la influencia de la versión tradicional de una leyenda, manteniendo vivos los personajes y las acciones principales, especialmente la peripecia. Para Aristóteles, la peripecia es el cambio en la situación de los personajes: de la fortuna a la desgracia o viceversa. A través de este cambio, el personaje experimenta una *anagnórisis* o reconocimiento de su propio estado. Específicamente, en una leyenda, el cambio de fortuna es determinante para la comprensión no sólo del personaje, sino del propio receptor. Por eso, el narrador puede cambiar el nombre o las características de un personaje, el espacio o algunas acciones; pero si cambia el sentido de la peripecia, se modifica sustancialmente la naturaleza de la leyenda. Y si tomamos en cuenta que las leyendas, de alguna manera, nos explican, nos hacen comprender mejor el mundo en que vivimos (el nombre de los lugares o la fundación de las costumbres de un lugar); entonces, es evidente que al cambiar el sentido de la peripecia también cambiamos el sentido de la *anagnórisis* implícita en una leyenda. En el mismo tenor del punto de vista griego, la tradición equivaldría a la “inspiración” propia del acto creativo, en cuanto influencia de la memoria colectiva.

En Hesíodo aparece por vez primera –en relación a la poesía- la noción de inspiración; se trata de un soplo exterior que infunde al que lo recibe una determinada potencia interna, la expresión poética, la voz

divina, que manifiesta el juego trágico de lo interior a lo exterior
(Romero de Solís 103).

La inspiración o influencia de la tradición en la narración de las leyendas se manifiesta como una necesidad por conservar la identidad propia de cierto grupo social; ya que, las leyendas, sobre todo orales, son contadas por una pluralidad de voces: un sí mismo colectivo. De ahí que Blanche-Benveniste afirme que “las producciones orales pueden hacerse entre varios: un hablante toma posta de la producción y continúa el enunciado, de manera tal que la producción es fácilmente colectiva; por ello hemos hablado de «hablante colectivo»” (23).

Un narrador se apropia e interpreta la leyenda de acuerdo a su propia experiencia, diría Paul Ricoeur, a sus prejuicios. Pero, la leyenda deja de ser tal cuando deja de pertenecer a la tradición del sí mismo colectivo. “Es la configuración artística lo que hace a la oralidad vehículo de la tradición. En otras palabras, la función de la tradición oral es mantener vigente, por medio de su performance recurrente, la experiencia vital de una comunidad y la forma en que ésta la concibe” (Alcántara 123). Por tanto, la configuración artística no se despliega solamente en la escritura, sino, también en la oralidad, activando los “códigos culturales y los esquemas mentales” (125).

Pensaríamos que la tradición oral es aquella cuya forma de transmisión no es la escritura; sin embargo, “la tradición oral así sea transcrita no deja de ser tradición oral. Por otra parte, es una primera literatura en cuanto son textos de carácter simbólico y son el primer paso de la tradición oral a la escritura” (Rodríguez 266). Este aspecto es fundamental para analizar la situación de las leyendas de Toluca. Por un lado, la tradición oral, como acontecimiento preformativo, se ha fragmentado; el sí mismo colectivo va

perdiendo identidad porque no hay un cuidado ni un conocimiento de sí mismo, como lo propone Michel Foucault en su *Hermenéutica del sujeto*. Y por otro lado, la mayoría de las leyendas que aún se conservan han sido transcritas más que reconfiguradas artísticamente a través de la escritura. Además, la transcripción de las leyendas obedece a una fidelidad por las palabras, casi exactas, del informante. Ésta es la razón por la cual, las leyendas recopiladas en la escritura conservan su función explicativa, pero pierden su función poética cuando se toma una versión (una concretización de la memoria colectiva) como la única y verdadera narración posible y aceptable del sí mismo colectivo.

Cuando la tradición oral de una comunidad o ciudad se conserva en la escritura a modo de transcripción, necesita ser actualizada. Porque en ese caso, las leyendas escritas son sólo una versión de cada uno de los informantes entrevistados que describe metafóricamente el contexto cultural y social de la época histórica en que se recopilaron. Pues, “al traspasar las secuencias habladas a la escritura, los escritores/escribientes ofrecen una representación muy selectiva de la realidad del habla” (Eberenz 80). Y si, al pasar el tiempo, las nuevas generaciones no tienen conciencia de este hecho, los nuevos receptores consideran que las leyendas transcritas son las versiones “originales” y únicas, que resultan inverosímiles y de poco interés; en esta situación, los relatos se interpretan literalmente y se pierde el sentido metafórico de la identidad. Desde este modo, la transmisión de la tradición oral no es sinónimo de transcripción; sino, de una actualización de los relatos que se logra, justamente, en la apropiación hermenéutica de la verdad metafórica de un mito, cuento o leyenda.

Pero, ¿cómo se puede recuperar la tradición oral a partir de las versiones transcritas? En un primer acercamiento, pareciera que la tradición oral sólo se refiere a los relatos del

pasado, contados por los abuelitos o la gente del campo. Sin embargo, también existe una tradición oral moderna que en el caso concreto de las leyendas, identificamos como “leyendas urbanas”. El entorno ha cambiado, los aparecidos cambian de escenario; los ríos y caminos solitarios se han convertido en avenidas transitadas. El ruido de la ciudad ya no deja escuchar el lamento de la llorona, pero en los baños de los cafés de moda se escucha la voz de una mujer que se lamenta; el diablo ya no aparece en los cerros o en las cuevas abandonadas, sino en los bailes populares, montando un toro mecánico. La figura de la Virgen ya no se dibuja en los árboles de los montes solitarios, sino en los platos de microondas; aunque se siguen construyendo puentes cuya base se sustenta en la ofrenda de niños y albañiles. Es decir, “la tradición oral moderna, independientemente de sus particularidades, depende también de la tradición vieja y sus manifestaciones, son el resultado de las constantes modificaciones obradas gracias al continuo o fugaz encuentro entre la oralidad y la escritura” (Ferré 132).

Por tanto, la actualidad de las leyendas de una comunidad depende de la recuperación de la memoria colectiva, pero también de la apropiación de las nuevas versiones que representan metafóricamente una verdad cultural. En este sentido, las leyendas fungen como textos literarios que se crean y preservan a través de la oralidad y la escritura. Desde esta perspectiva, es preciso considerar a las leyendas más allá de la transcripción de una versión oral. Las leyendas son textos en tanto narración, entramado o configuración de un relato signficante para representar el imaginario colectivo y la identidad de una determinada comunidad.

Si “los conceptos de escritura, oralidad y memoria son esenciales para categorizar los textos sujetos a la mutación de lo oral a lo escrito y de lo escrito a lo oral [...] según se

entiendan como: a) formas de conservar el saber; b) formas de transmitir discursos; c) formas de producir discursos” (Salazar 190). Entonces, la diferencia de la configuración histórica o literaria de una leyenda depende de la intencionalidad del texto. Es decir, las leyendas configuradas como si fueran textos históricos, centran la relación oralidad/escritura en la conservación y transmisión más que en la producción de discursos.

Por el contrario, la configuración de la leyenda como un constructo literario crea y produce el discurso sin dejar de vincularse con la referencia histórica. embargo, la leyenda no puede desvincularse de la referencia histórica. No sólo las leyendas se nutren de la historia, por más literarias que sean, también la historia se nutre de la leyendas. “La palabra da al hombre memoria histórica y lo coloca en un horizonte temporal y visionario. Desde allí se enuncia en un acontecimiento intersubjetivo, que se revela como la plataforma del fenómeno artístico de los pueblos” (Vergara, *La literatura oral del Suroeste de Michoacán* [...] 23). La historia del sí mismo colectivo se construye a través de las palabras y entre más metáforas se configuren en un relato, las leyendas propician una comprensión más profunda de la realidad. Los lectores interpretan, comprenden y se apropian del sentido metafórico de la memoria histórica, propiciando la búsqueda de su propia identidad. “Pero la memoria no entabla una lucha contra el olvido, poco a poco se desplaza como deseo hacia la verdad que emerge” (Vergara, *Palabra en movimiento* 31).

En realidad, la falta de sentido de las transcripciones de las leyendas orales o la ausencia de un acervo histórico literario de la memoria colectiva no implica una pérdida de identidad, sino una falta de conocimiento del sí mismo colectivo al que pertenece el sujeto. Las leyendas ponen en común, unifican el sentido de pertenencia a un determinado grupo social; así, “la memoria puede verse también como un proceso en el que quien narra va

conformando parte de su identidad” (*Palabra en movimiento* 46). La memoria, entonces, juega un doble papel; por un lado, es la huella del pasado que se hace presente, y por otro, es la puesta en escena mental, la concretización o el entramado de personajes y acontecimientos que se despliega a través del recuerdo de ciertas palabras o estructura de palabras.

La voz colectiva de la comunidad, la tradición requiere un lenguaje codificado [...] un habla ritualizada; un lenguaje tradicional que se haga formalmente repetible y en el que las palabras permanezcan en un orden constante y fijo que habilite su memorización (Prieto 6).

Dicho lenguaje codificado se logra a partir de la configuración literaria de las leyendas históricas; no solamente el uso de recursos retóricos como la metáfora o las comparaciones, sino en una codificación metafórica del discurso histórico, sin dejar de ser leyenda, es decir, que conserve cierta fidelidad a los referentes históricos.

En conclusión, las leyendas son narraciones híbridas que concilian dos binomios; oralidad/escritura e historia/literatura. La vigencia de las leyendas se nutre tanto de la tradición oral, como de las versiones escritas que enriquecen la interpretación y el sentido de búsqueda de la identidad del sujeto dentro de una comunidad. Pero también, las leyendas son textos, entramados de referentes históricos que al configurarse metafóricamente evitan que la lectura literal de las versiones existentes agoten el sentido de verdad de un sí mismo colectivo. Por tanto, “la fijación por escrito de muchas de estas tradiciones orales no supone la muerte definitiva de las mismas; a partir de ese momento surgirán distintas versiones escritas que contribuirán al enriquecimiento del texto” (Calvo 7).

Para comprender mejor el sentido literario de una leyenda, es necesario explicar desde dónde podemos entender su configuración literaria: qué es una obra de arte literaria y un texto literario, desde la teoría literaria contemporánea.

2.3 Obra de arte literaria y texto literario

Si entendemos el fundamento de la literatura más allá de su origen etimológico, que se limita a las grafías escritas, y trascendemos la dialéctica entre oralidad y escritura, partiendo de la visión aristotélica al entender la obra literaria como *poiesis*⁵; entonces, es necesario plantear una nueva perspectiva de lo literario. De acuerdo con los planteamientos de Roman Ingarden y Paul Ricoeur, es necesario valorar el fundamento de la literatura en el sentido holístico de la obra. La palabra “holístico” proviene de la raíz griega *ὅλος* (holos) que significa todo, entero, total, completo. Desde este aspecto, el sentido holístico de la literatura se refiere a la totalidad de la configuración artística de la palabra.

Aristóteles, en su *Poética*, entendía la *poiesis* como *mimésis*⁶, que se configura por medio de la lexis o elocución. Para este autor, la parte más importante de la *poiesis* es el *mythos*; es decir, la configuración o entramado. Dicho *mythos* o “fábula” debe de ser «entera», es decir que contenga principio, medio y fin; «completa» en el sentido de totalidad y, con cierta «magnitud» en la unidad de espacio, acción y tiempo.

En cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se deben estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes

⁵ En griego *ποίησις* que significa creación, composición. Se deriva del verbo *ποίηω*: hacer, crear, manufacturar.

⁶ Del griego *μίμησις* que significa imitación o recreación de una imagen.

intermedias y fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio (*Poética* 1459 a 17-22).

La poiesis aristotélica ha sido entendida de diferentes formas de acuerdo con la estética de cada época. En la actualidad, la teoría de Roman Ingarden puede ser de utilidad para reflexionar acerca de lo propiamente literario de un texto. Este autor considera que:

La obra de arte literaria en sí es una formación puramente intencional. Tiene origen en los actos creativos de la conciencia del autor, y fundamento físico en el texto, fijado por la escritura o por otro medio de reproducción, por ejemplo una grabadora. Por virtud del estrato dual del lenguaje (materia fónica y sonido) la obra es, por tanto, intersubjetivamente accesible y reproducible, tanto como llega a ser un objeto intersubjetivo intencional, relacionado con una comunidad de lectores. (Nyenhuis, traductor de *La obra de arte literaria* 23).

Además, la reconoce como “una formación multi-estratificada [...] resulta de la materia y la forma de cada estrato una esencial conexión interior entre todos los estratos, el uno con lo otro, formando así la unidad formal de toda la obra” (*La comprensión de la obra de arte literaria* 26). Los estratos propuestos por Ingarden son: el de los sonidos verbales y formaciones fonéticas, el de las unidades de sentido, el de los objetos esquematizados y el estrato de los objetos representados.

La obra literaria descansa sobre el estrato de los sonidos verbales y las formaciones fonéticas; pues, a partir de la configuración de la palabra es que se despliega su carácter imaginacional. Pero no son las palabras aisladas lo que produce sentido en la obra, sino, a través del conjunto de oraciones que forman la unidad correspondiente al segundo estrato.

La unidad de sentido se basa en la configuración de la obra y de ella depende la disposición de las partes para la configuración de su totalidad.

Entre los estratos existe uno que es distinto, a saber, el estrato de unidades significantes (o unidades de sentido), que provee el armazón estructural de toda la obra. Su esencia misma presupone todos los otros estratos y los determina de tal manera que tienen su base óptica en éste y dependen de él por sus cualidades particulares. Como elementos de la obra literaria son, entonces, inseparables de este estrato central. [Esto no quiere decir, sin embargo, que el estrato de unidades de sentido juegue un papel central en la percepción estética de la obra de arte literaria.] (*La obra de arte literaria* 51).

Dentro de este estrato, el sentido de la obra no radica solamente en las palabras o en las oraciones por sí solas. La unidad de sentido se forma a través de las unidades superiores de sentido, sustentada por los complejos de oraciones. “La obra entera es, entonces, algo dependiente, que surge del contenido total del sentido y del orden de las oraciones individuales” (173).

El estrato de los aspectos esquematizados nos remite al modo en que los objetos representados se proyectan a través de la materia fónica y las unidades de sentido. De acuerdo con Ingarden, los aspectos esquematizados son los esquemas que nos sirven para llenar los espacios de indeterminación⁷ presentes en la obra en el momento de la concretización. La obra se presenta en esquemas que van mostrando la direccionalidad para

⁷ Los espacios de indeterminación, de acuerdo con Ingarden, son puntos vacíos en la obra que nos abren posibilidades para la interpretación. Dichos espacios vacíos se presentan en la formación esquemática de una obra de arte literaria, que además permite que el lector vaya más allá “de lo que es meramente presentado por el texto” (*La obra de arte literaria* 297).

que el lector pueda recrear en su mente la totalidad de la obra. Los objetos representados son propiamente las representaciones o las recreaciones de una “cuasi-realidad”, en la que se despliegan los personajes, el espacio y el tiempo; y a través de éstas, las cualidades metafísicas se pueden revelar. Para Ingarden, estas cualidades son las manifestaciones cualitativas que revelan esencias tales como el amor, el odio o lo sublime, etcétera. A través de la revelación de estas cualidades, el lector incrementa su experiencia vicaria⁸; de tal manera que el mundo ficticio de la literatura es capaz de influir y transformar al mundo del lector. “Después de una situación verdaderamente trágica; o después de una experiencia genuina de gozo, no podemos quedar en nuestra esencia, como éramos antes, y por eso, no nos podemos comportar enteramente como quisiéramos” (*La obra de arte literaria* 346).

Cuando leemos una obra literaria, el sentido total de las oraciones proyecta el argumento o las situaciones que se van dando dentro de la obra (el conjunto de circunstancias); pero no necesariamente se manifiesta, ante el lector, una experiencia reveladora (las cualidades metafísicas). La experiencia de las cualidades metafísicas parte del estrato de los objetos representados que las contienen en potencia y se manifiestan a través de la concretización. En palabras de Ingarden, un lector es pasivo cuando “se ocupa con la realización del sentido de la oración misma y no asimila el sentido de tal manera que pueda por ello transportarse al mundo de los objetos en la obra, ya que se siente coartado por el sentido de las oraciones individuales” (*La comprensión de la obra de arte literaria* 57). En cambio, en una lectura activa, el sentido de las oraciones se proyecta como unidad, desplegando en la mente del lector el conjunto de circunstancias, que va proyectando los objetos representados, cuando éstos se van concretizando. La obra de arte literaria, por su

⁸ Este término se refiere a la experiencia que no se adquiere por medio de la vivencia personal, sino, a través

propia naturaleza, “no sirve para promover el conocimiento científico, sino para incorporar en sus concretizaciones, ciertos valores de un tipo destacadamente especial, que normalmente llamamos «los valores estéticos»” (*La comprensión de la obra de arte literaria* 183).

La formación multi-estratificada es igual, tanto para los textos históricos como para los literarios. Pero, en el estrato de las unidades de sentido, en la obra de contenido histórico, las oraciones son aseveraciones predicativas o juicios; y en las obras de arte literaria, las oraciones son “cuasi-juicios”. En cuanto al estrato de los aspectos esquematizados, en la obra histórica, se deben de evitar las “manchas de indeterminación”, con el fin de eliminar ambigüedades. En cambio, en la obra de arte literaria, la presencia de dichos “espacios vacíos” abren paso a la polisemia⁹. También, la configuración de los objetos representados es diferente; en la obra histórica, éstos se corresponden con los objetos reales; y en la obra de arte literaria, con los objetos imaginarios.

Roman Ingarden, además, resalta otra característica de las obras de arte literaria: “la diversidad de la materia y de los papeles y funciones de los estratos individuales hace que la obra tenga no una formación monótona sino una que por su propia naturaleza tiene un carácter polifónico” (*La obra de arte literaria* 52). En este sentido, la armonía en la estratificación correspondería a la estructura “completa”, sobre la cual se refiere Aristóteles. En cuanto a la necesidad de cierta “magnitud” propuesta por el filósofo griego, en la teoría de Ingarden encontramos un equivalente, cuando afirma que:

de la apropiación del mundo de la obra literaria.

⁹ La polisemia es el fenómeno en el cual es “posible ligar el mismo significado a diferentes sonidos de palabras. Y, recíprocamente, algunos sonidos de palabras están ligados a dos o más significados diferentes” (Nyenhuys, *La diferencia entre el texto lingüístico [de una obra de erudición académica] y el texto literario [de una obra de arte literaria]* 1).

Además de su estructura estratificada, la obra literaria se distingue por una secuencia ordenada de sus partes, que consisten en oraciones, complejos de oraciones, capítulos, etc. Como consecuencia la obra tiene una extensión “cuasi-temporal” de principio a fin, tanto como algunas propiedades de composición que surgen de esta “extensión” (*La comprensión de la obra de arte literaria* 26).

La extensión cuasi-temporal que sugiere Ingarden no corresponde a la unidad de tiempo aristotélica; porque éste no se refiere al tiempo representado, sino al tiempo de la representación. En el cual, el lector va avanzando en la lectura y capta el sentido de las oraciones en tiempo presente, resumiendo en su memoria algunos aspectos de la obra que, al final de la trama, cobrarán una significación total.

El sentido holístico de la estructura o la configuración de la obra se complementa con el efecto de recepción, a partir del tipo de apropiación que el lector haga de ésta. Ingarden afirma que la lectura puede ser de distintos tipos, en primera instancia: pasiva o activa. Pero también varía de acuerdo con el tipo de valores, artísticos o estéticos, que se reconocen en ésta.

El *valor artístico* [...] es algo que surge en la base misma y tiene en ella su base existencial. El *valor estético* es algo que se manifiesta únicamente en el objeto estético y como un momento particular que determina el carácter del todo [...] para la constitución de un objeto estético es necesaria la actividad co-creadora de un observador, y por tanto, sobre la base de una sola obra de arte pueden surgir varios

objetos estéticos y que éstos pueden diferir entre sí en su valor estético

(*La comprensión de la obra de arte literaria* 83).

De este modo, los valores artísticos de una obra literaria consisten en la armonía de la formación multi-estratificada y el carácter polifónico de la misma. Es decir, lo artístico se refiere a la estructura o a la configuración de la obra, que al comprenderse como objeto estético, manifiesta una experiencia estética.

El proceso de la experiencia estética se inicia o parece iniciarse con la percepción sensual (un mero ver) de la cosa real, la realidad de esta cosa y la aprehensión de su realidad no son absolutamente indispensables para el cumplimiento de la aprehensión estética o para el desarrollo de la experiencia estética entera o, finalmente, para el contacto directo con el objeto estético (*La comprensión de la obra de arte literaria* 219).

Por su parte, Paul Ricoeur, desarrolla el concepto de texto como “una unidad compleja de discurso cuyos caracteres no se reducen a la unidad de discurso o frase. Por texto, no entiendo sólo ni exclusivamente la escritura [...] entiendo, prioritariamente, la producción del discurso como una obra” (*La metáfora viva* 297). La unidad de discurso o frase a la que se refiere Ricoeur, corresponde a la unidad de sentido. De acuerdo con el filósofo francés: “disposición, pertenencia a géneros, realización de un estilo singular, son las categorías propias de la producción del discurso como obra” (297). Como se dijo anteriormente, en el libro *La metáfora viva*, Paul Ricoeur parte de la teoría aristotélica de la poesis como fundamento de lo literario y analiza el papel de la metáfora en la composición de las obras

literarias. Lo metafórico en un texto no es sólo la aplicación de las metáforas en el discurso, sino una composición a través de redes metafóricas.

La metaforicidad no es sólo un rasgo de la *lexis*, sino del mismo *mythos*, y esta metaforicidad consiste, como la de los modelos, en describir un campo menos conocido –la realidad humana- en función de las relaciones de otro campo ficticio pero mejor conocido –la trama trágica- [...] La relación entre *mythos* y *mimesis* debe leerse en dos sentidos: si la tragedia sólo alcanza su efecto de *mimesis* por la invención del *mythos*, éste está al servicio de la *mimesis* y de su carácter denotativo” (*La metáfora viva* 329).

La verdad metafórica es pues, el sentido de verdad propio de la literatura como recreación y no como descripción. Si para Ingarden, el estrato de las unidades de sentido se configura a partir de “cuasi-juicios”; para Ricoeur, el sentido de la obra se compone a partir de la “red de enunciados metafóricos” que representa al mundo real. La semejanza entre ambas propuestas radica en la formación de los esquemas que, de acuerdo con el estilo del autor y el género de la obra, muestran manchas de indeterminación. En la propuesta de Ricoeur “el sentimiento poético también desarrolla una experiencia de realidad en la que invención y descubrimiento dejan de oponerse y en la creación y la revelación coinciden” (*La metáfora viva* 332); es decir, en la función heurística¹⁰ de la ficción. Tal revelación es semejante a la idea de las cualidades metafísicas, propuesta por Ingarden.

El concepto de refiguración propuesto por Ricoeur “marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente” (140); entre el mundo representado de la obra y

¹⁰ La función heurística, proviene del verbo griego *εὐρίσκω*: una doble acción de inventar y descubrir.

las experiencias vitales del receptor, tanto en las obras de contenido histórico como en los textos literarios.

La construcción de la trama sólo puede describirse como un acto del juicio y de la imaginación creadora en cuanto que este acto es obra conjunta del texto y de su lector [...] el acto de leer también acompaña el juego de la innovación y de la meditación de los paradigmas que esquematizan la construcción de la trama (*La metáfora viva* 141).

Por tanto, la función estética de un texto literario depende del tipo de valores que el receptor aprehende y la capacidad de comprender metafóricamente el entramado de la narración. Es decir, “captar el sentido total de un poema es comprenderlo tal como se presenta en su totalidad” (305).

De este modo, la literariedad de una leyenda radica en la configuración de los valores artísticos de la narración y su efecto estético se manifiesta en la experiencia propia del receptor.

2.4 Valores artísticos de la narrativa oral y escrita

Una razón por la cual las leyendas suelen ser identificadas más con los textos históricos que con la literatura, radica en cómo el receptor se aproxima al relato. En la mayoría de los casos, los lectores o escuchas buscan la anécdota o el tema más que la configuración artística de las narraciones. Además, es posible que el propio narrador tampoco tenga la intención de crear una obra literaria; sin embargo, puede haber cierta intencionalidad dentro del relato que apunte hacia la configuración artística. No sólo en las leyendas fijadas por la escritura, pues también “los mecanismos orales son fuente de cierta creación y no sólo de

conservación” (Franco 64). Generalmente, las versiones de las leyendas que carecen de valores artísticos son aquellas cuya intención es la de transmitir una verdad literal. De este modo, hay una correlación entre la configuración metafórica de la verdad y la construcción artística del relato.

En las narraciones orales y también en los textos tradicionales fijados por la escritura, los valores artísticos no se determinan por la originalidad del *mythos*, ya que “el esfuerzo por «fijar» una versión sólo nos otorga un referente” (Guerrero 140). Los valores artísticos se despliegan a través de la configuración de la trama como signo vivo de una cultura. Si la versión de un relato popular no explica o no responde a las interrogantes de la comunidad a la que pertenece, podría ser otro tipo de texto narrativo, pero no una leyenda. Al igual que el mito, la leyenda cumple con una función sintagmática, pervive en el tiempo a través de la transmisión oral o escrita; pero cuando ésta simboliza el imaginario de la identidad colectiva (al igual que el mito), la leyenda representa un paradigma. En este sentido, “mito y poesía se reencuentran en su función develadora y comunicante” (Campos 36); entendiendo poesía desde la perspectiva aristotélica de la configuración artística de la palabra. Una leyenda, también, recrea la realidad a partir de símbolos que además de revelar, permite la posibilidad de una interpretación universal. Sin embargo, cuando se pierde de vista el sentido metafórico de una leyenda, el receptor ignora los valores artísticos y la considera como una enunciación falsa, porque no encuentra la correspondencia literal entre la narración y su concepción de la realidad. Así como hay una distinción entre lector pasivo y activo, también se puede aplicar este parámetro al receptor. Un receptor activo de la tradición oral es capaz de comprender al *mythos* como una simbolización de su propia identidad y valorar, en el texto, las configuraciones artísticas de la narración tradicional;

quien, comprende que “la simbolización surge en función de la ausencia del objeto” (Campos 48). Pues, la verdad metafórica de las leyendas se despliega en la representación del objeto ausente a través de la enunciación de lo imaginario. Es decir, no interpreta literalmente el discurso, como lo haría un receptor pasivo.

En un principio, el pensamiento simbólico se expresaba a través de imágenes visuales, “pero el signo maduró y alcanzó a la voz, a la palabra articulada, y entonces emergió al mundo virtual de la representación en toda su plenitud” (Galindo 1). Tomando en cuenta la distinción entre el acto comunicativo y el acto poético de la enunciación, la oralidad también cumple con una doble función: describir y representar. En el segundo caso, la palabra representa el referente de la realidad ausente, a través de una determinada configuración de los valores artísticos, la ritualización.

La oralidad de la premodernidad es una configuración de la repetición, una forma que se reitera ritualmente para reproducir una textualidad construida por los conformadores del mundo [...] de lo que se trata es de mantener cierto orden mediante una oralidad ritualizada y bajo el control de ciertos textos y sus administradores y promotores (Galindo 2).

El sentido artístico de las narraciones orales estaba ligado al rito, configuraciones que aún perviven: las repeticiones, los epítetos, el punto de vista del narrador que alude a la voz y conciencia colectiva.

Más tarde, con la invención de la escritura, la oralidad adquiere nuevas funciones dentro de la representación. Pues, en un principio, la escritura tomó como modelo la configuración de la oralidad ritualizada, en el caso de la escritura poética. Las narraciones

escritas de las leyendas y los mitos aún conservan ciertos rasgos de la oralidad ritualizada, tanto en los textos transcritos como en aquellos de índole literaria. Otras narraciones escritas poco a poco encontraron su propio cauce; los cuentos y las novelas ya no conservaron como modelo la configuración de la oralidad ritualizada, a diferencia de las leyendas. Motivo por el cual, la escritura se impuso ante la oralidad dentro de la dicotomía de la literatura culta y las narraciones populares. “El mundo moderno inaugura la oralidad como lectura del mundo, como interpretación, como posibilidad de variantes construidas a partir de ciertas reglas. La modernidad expande la idea de gramática, ciertos principios finitos que contribuyen a lo infinito” (Galindo 2). De este modo, se construyó el imaginario cultural de que los valores artísticos corresponden sólo a las narraciones escritas, menospreciando, por lo tanto, los valores de las narraciones orales y colectivas (populares). Dentro de este imaginario se ha construido la noción de que la literatura oral es una contradicción insuperable.

Sin embargo, en la posmodernidad “todo principio de orden es puesto a juicio, los criterios de verdad son desmantelados, al igual que lo fueron los de belleza y sentido [...] Al tiempo que una parte del mundo se mueve en las normas y en los dogmas, otra parte del mundo se mueve en todas direcciones y lo disfruta” (Galindo 3). La dicotomía oralidad/escritura ha sido vista con mayor detenimiento, pero sobre todo, el imaginario cultural de la supremacía de las narraciones escritas por encima de las narraciones orales ha sido cuestionada. Pero no todas las narraciones orales despliegan valores artísticos. La oralidad como construcción del *mythos*, a través del manejo artístico del lenguaje, implica una relación directa con el receptor: una doble construcción de la experiencia, la imaginaria y la vivencial.

Ahora bien, si tomamos a las narraciones orales y escritas en igualdad de circunstancias con respecto a los valores artísticos, es necesario considerar que el tema histórico en una leyenda, oral o escrita, no la hace más o menos artística; puesto que “el peso de la historia desaparece, el pasado es un elemento más por montar [...] para crear [...] para construir” (Galindo 7). En la leyenda, el referente histórico es un elemento fundamental para la construcción de la fábula, los personajes y las peripecias, pero no determina por sí misma un valor artístico. Más bien, es en la configuración del *mythos* donde se despliega la creación poética. Al igual que en todo arte, el arte de la palabra requiere de ciertas técnicas que podemos reconocer y comprender en un texto. En las narraciones orales, “lo simbólico no está preestablecido en algún código, sino que el mensaje construye incesantemente las formas simbólicas [...] No se trata de afirmar pues que toda la oralidad existe y se orienta para la construcción de procesos simbólicos. Pero quizás sin ella, buena parte de los procesos simbólicos no podrían estructurarse” (Franco 64).

Los valores artísticos de una narración oral parten del sentido originario de *poiesis* como creación o construcción, incluso en los términos de manualidad y técnica. En la oralidad, los géneros literarios suelen ser híbridos; cuando se cuenta una leyenda, el narrador acompaña su discurso con movimientos corporales y entonaciones: representación de acciones. Es decir, combina las cualidades de un texto narrativo con el dramático, por poner un ejemplo. En general, “los estilos de composición oral se han confundido con los géneros derivados de la escritura” (Franco 65).

Al igual que en los textos escritos, el valor artístico de la oralidad tampoco está determinado por el género al que pertenece; sino, por la configuración “poiética” con que desarrolla tal o cual género.

La poiesis no es simple poesía, meros versos, sino actividad creadora, un modelo de sabiduría un poder del que Eros hace partícipe al hombre [...] Aristóteles no identifica lo poético con lo que normalmente pudiera entenderse como tal –verso, ritmo, forma-, sino que su horizonte especulativo se hace más amplio en cuanto sinónimo de creación” (Romero de Solís 101, 130).

El análisis de los valores artísticos en las narraciones orales permite comprender mejor la oralidad como un fenómeno además de comunicativo, poético. Sin embargo, hacen falta más herramientas teóricas sobre la oralidad misma; pues “el estudio de la oralidad no consiste en añadir rasgos orales a un análisis de la lengua ya construido, sino que pone en tela de juicio muchos de los principios del análisis” (Blanche-Benveniste 28).

Por lo anteriormente expuesto, propongo algunos puntos desde dónde se puede reconocer el valor artístico de una leyenda.

a) Reconciliación entre la oralidad y la escritura

De acuerdo con el análisis y los comentarios anteriores, la oralidad y la escritura son cualidades del lenguaje; disposiciones o formas de ser de la palabra, que pueden ser correlativas en la transmisión de las leyendas. Las nuevas generaciones conocen y reconocen su identidad en las versiones escritas de las leyendas, las cuales representan una fijación visual de las versiones orales de las generaciones anteriores; con la posibilidad de que los nuevos receptores tomen el papel de narradores y generen una concretización que

responda a las necesidades de la sociedad en la que habrá de insertarse el nuevo relato. De tal manera que “no se puede estudiar lo oral «por lo oral», confiando en la memoria. Sin el auxilio de la representación visual, no se puede recorrer lo oral en todos los sentidos y comparar fragmentos” (Blanche-Benveniste 50). Desde este punto de vista, propongo que el análisis de las leyendas orales parta de un registro visual en el cual se puedan analizar los valores artísticos, con la intención, más que de hacer una transcripción literal, de evidenciar las estrategias poéticas del lenguaje.

b) Paralelismo entre el referente real y la ficción

El paralelismo en una leyenda puede fungir de dos maneras: como una figura retórica que compara dos objetos representados o ideas, pero también, como una estrategia textual a través de la cual los aspectos esquematizados se despliegan paralelamente al mundo de la realidad. Dicho paralelismo se puede apreciar en una leyenda histórica, por ejemplo, cuando nos referimos a una persona que existió en la vida real pero en el relato se crea un personaje con el mismo nombre y paralelamente las mismas circunstancias, pero sus acciones son ficcionalizadas. En este caso, hay un paralelismo entre la referencia histórica y la leyenda, generando un enfrentamiento (un encuentro frente a frente) entre la verdad literal y la verdad metafórica. De este modo, notamos “la presencia del paralelismo como una estrategia que permite la tensión necesaria para que tenga más peso lo sugerido que lo dicho explícitamente” (Vergara, *El sentido de la metáfora* [...] 180).

Al respecto, la propuesta consiste en desplazar el análisis de los recursos retóricos a la comprensión de la estrategia del paralelismo: comprender cómo el lenguaje mismo “escenifica” los objetos representados de la realidad y la manera en que el efecto de recepción es provocado por dicha tensión. En otras palabras, el modo en que la “mimesis se

convierte en una metáfora de la realidad” (Vergara, *La literatura oral en el Suroeste de Michoacán* [...] 73).

c) Sentido de unidad

La reconciliación entre la oralidad y la escritura se logra cuando se supera la idea de la oposición de los contrarios; pues, dicha dicotomía se fundamenta en el supuesto de que la oralidad carece de organización porque su entramado textual no coincide con el orden estructural de la escritura.

En cuanto a la forma de producir o crear discursos, de organizar la materia lingüística, el estilo oral opuesto al escrito ha sido tratado desde antiguo. El binomio oralidad y escritura se ha entendido como los dos únicos moldes en los que calzar la estructuración de los mensajes, entendiendo como escritura la forma de producir discursos de manera organizada y estructurada; y oralidad como la forma de producir discursos espontáneos, reservada a la lengua coloquial (Salazar 191).

En la cita anterior, hace falta mencionar la distinción entre los discursos orales cotidianos y los artísticos: la intención del narrador y la intencionalidad del texto. Es decir, “en la narración oral, la palabra se va entretejiendo con la intención y la referencia que nos llevan a hablar de unidades de sentido” (Vergara, *La literatura oral en el Suroeste de Michoacán* [...] 35). La intención depende de los intereses del narrador con respecto a la enunciación de la leyenda: informar, entretener, persuadir, etcétera. A diferencia de la intencionalidad que depende del sentido del texto, hacia dónde nos va conduciendo un relato: hacia una intertextualidad con un cuento tradicional, una nueva interpretación de un acontecimiento histórico, la actualización irónica, la parodia e incluso la simulación de una tradición oral.

Debido a que “la obra artística cuyo fundamento “real” es la palabra (sea oral o escrita), tiene un carácter intencional [...] La obra existe como posibilidad” (Vergara, *La literatura oral en el Suroeste de Michoacán* [...] 64).

De este modo, habrá que distinguir en una primera aproximación cuál es la intención del narrador de una determinada leyenda para centrarse en la intencionalidad del texto, identificando la red de relaciones entre las distintas significaciones: ¿hacia qué sentido nos conduce el relato y cuál es la estructura que soporta la unidad o totalidad de dicho sentido?

d) Estrategias de representación poética

Después de percibir el paralelismo entre las referencias directas e indirectas de una leyenda, así como la distinción entre la intención del narrador y la intencionalidad del relato; la interpretación del sentido y organización de una leyenda conducen a la comprensión de los valores artísticos del texto.

Si se toma en cuenta que:

La configuración artística (su posibilidad) no radica en la escritura o en la palabra hablada sólo por ser una u otra; más bien se da gracias a las estrategias de representación, el juego de la disposición que nos lleva a la tensión del lenguaje, al sentido alquímico que arranca de lo primitivo, de la jitanjáfora, del sentido transgresor de lo metafórico”

(Vergara, *La literatura oral en el Suroeste de Michoacán* [...] 183).

Entonces, la aproximación hermenéutica a las leyendas implica la comprensión de las estrategias de representación que conlleva la intencionalidad de cada leyenda, considerando su modo de ser oral o escrito. Específicamente, es preciso recordar que en las leyendas

orales el receptor se enfrenta a una concretización: la apropiación personal que el narrador hace de la tradición oral y de su propia identidad colectiva. La variedad de concretizaciones en torno a una misma leyenda se evidencia cuando el narrador “tiene la iniciativa de contar un cuento [y] va buscando hilos conductores de su historia. Inclusive, si no puede memorizar algunos detalles exactamente como quisiera contarlos hace uso de su ingenio e improvisa partes del relato” (Vergara, *Palabra en movimiento* 30).

En cuanto a la organización de una leyenda oral, el narrador sigue el ordenamiento propio del *mythos* de la leyenda. El orden en la presentación de los acontecimientos determina la identidad y el sentido del relato. “Las plantillas orales son como el molde o el esquema formal vacío al que se refiere Ingarden cuando habla de la concretización. La plantilla sólo empolla al narrador para que inicie su relato” (Vergara, *Palabra en movimiento* 57). Los valores artísticos de una leyenda dependen de la configuración que el narrador haga de su propia concretización. Una misma leyenda puede ser contada desde distintas intenciones: informar y re-crear. De la intención dependerá la intencionalidad del propio texto. La mayoría de las leyendas transcritas tienen la intención de preservar la tradición oral y darla a conocer; aunque su intencionalidad apunte hacia la intertextualidad con otras leyendas y cuentos populares, las estrategias de representación pueden o no desplegar valores artísticos. “Para hablar del valor artístico en la obra, es necesario decir que en el texto descansa un andamiaje, una serie de redes que como receptores vamos anudando, colocando al empotrar nuestra cosmovisión con el mundo representado” (Vergara, *Palabra en movimiento* 83).

De este modo, considero que los valores artísticos de una leyenda no dependen del modo de ser, oralidad o escritura, sino de la configuración poética a través de la cual se

despliega su metafóricidad. Puesto que, “no por efímero, el arte oral deja de lado lo artístico. Más bien los elementos artísticamente valiosos se dan con el cruce de estos elementos (discurso, lo gestual, lo propiamente escénico) que entra en el despliegue de los aspectos esquematizados” (Vergara, *Palabra en movimiento* 83-84). Entonces, la verdad metafórica de una leyenda (oral o escrita) se despliega en el receptor cuando la configuración artística del relato nos guía hacia un sentido poético; en ambos modos de ser, los valores artísticos se muestran a través de las estrategias de representación. Especialmente con los textos orales “no debemos confundir el lenguaje de una conversación común con la narración artística, en donde las estrategias de representación son distintas” (Vergara, *Palabra en movimiento* 112).

2.5 Experiencia estética y recepción

En una leyenda, la transmisión colectiva (desde la perspectiva de un narrador) difunde los imaginarios universales o estéticos, que son:

Momentos de síntesis en los que una razón vital, abierta, detentadora de ideas penetrantes conecta con la imaginación y su fuerza estética, para que brote la fantasía, la imagen poética, pletórica, no ya de color, sino de sabiduría, de concepto que no se fija, porque está en continua exposición, porque, como metáfora, expresa además, contenidos universales (Romero de Solís 137).

Específicamente, la verdad metafórica en las leyendas se concreta en la recepción. No importa el modo de ser, oral o escrita, una leyenda necesita de la apropiación del lector para actualizarse y permanecer vigente en la identidad cultural de un determinado grupo social.

Pero la fijeidad no implica que una leyenda esté terminada, sino que tendrá una posibilidad de transmitirse a otras generaciones, aunque el narrador no esté presente. Además, es necesario recordar que no hay una verdadera versión de las leyendas, ya que la tradición oral se enriquece y se va actualizando, de acuerdo con el contexto y el imaginario estético del narrador.

Las leyendas corren el riesgo de ser leídas como una narración inamovible cuando el receptor centra su “lectura” en la verdad histórica. Pero, cuando hay una apropiación de la verdad metafórica que emerge del relato, se comprende el sentido simbólico de una leyenda. Pues, “al escuchar una producción oral se disciernen sintagmas y no palabras aisladas; en lo escrito identificamos las unidades mediante palabras gráficas; el proceso de percepción es fundamentalmente distinta” (Blanche-Benveniste 24). Sin embargo, como se ha dicho con anterioridad, para analizar la configuración de las unidades de sentido de una leyenda es necesario hacer “tangible” lo oral para apreciar sus valores artísticos.

Cuando Blanche Benveniste afirma que “hay varias formas de escuchar la lengua hablada como participante de un diálogo, estamos atentos sobre todo a lo que el otro *quiere decir* más a *lo que dice* y a la forma exacta y literal de su discurso” (41); se refiere a la interpretación que el receptor hace de la intencionalidad del texto. También afirma que la correlación entre la oralidad y la escritura es un juego paradójico: el que habla quiere ser literario y el que escribe, quiere dar la impresión de oralidad. De igual modo, la recepción de la tradición oral, ya sea fijada o no por la escritura, habrá de conservar la disposición dialógica y evitar una lectura ingenua, incapaz de comprender el sentido histórico y metafórico de un relato.

En el acontecimiento de la enunciación de una leyenda, el narrador representa la voz colectiva y el receptor recrea en su propia experiencia imaginativa los detalles de la concretización que ya tenía, su propia versión del relato, llenando los espacios de indeterminación y asumiendo su papel como co-narrador.

Los oyentes compartimos con el narrador los lugares que vamos reconociendo y nos apropiamos de las acciones de los personajes que encarnan en el mundo “real”. Cada oyente se sumerge en la leyenda, en la imagen arquetípica, y hace de su experiencia un instante sagrado y de renovación” (Vergara, *La literatura oral en el Suroeste de Michoacán* [...] 27).

Un receptor puede retomar la transcripción escrita de una leyenda y leerla fuera del contexto del relato. Sin embargo, las leyendas se vuelven un acontecimiento enunciativo cuando se leen o se pronuncian en lo colectivo. Por eso las transcripciones y versiones escritas intentan recrear el carácter dialógico de la oralidad. Por su parte, las leyendas orales pueden o no ser un acontecimiento, dependiendo de su intencionalidad. Si el relato nos lleva a una función descriptiva, la leyenda es sólo de carácter informativo, pero si su intencionalidad es poética, la narración apunta hacia una función metafórica de la tradición. Dentro de un sistema ideológico basado en la transmisión de información literal más que metafórico, no toda la enunciación verbal de las leyendas puede considerarse como un verdadero acontecimiento poético, porque “no todo lo hablado produce una experiencia estética en el oyente. Lo oral debe constituirse en un acontecimiento peculiar que provoque en el oyente la reconfiguración del mundo para que se dé la experiencia estética” (Vergara, *La literatura oral en el Suroeste de Michoacán* [...] 25). En algunas ocasiones cuando le

pedimos a un narrador que cuente una leyenda y le hace falta el sentido de la comunión con la colectividad, el relato es un acto de enunciación verbal, pero no un acontecimiento estético. Otro factor que propicia la lectura literal de una leyenda es la disposición del narrador como único portador de la verdad: asume que su concretización es la única versión válida del relato. Siendo que “la estructura oral permite el intercambio de narradores. Algunas veces, el que cuenta se convierte en oyente y tiene que asumir las interrupciones para retomar el hilo conductor desde la nueva circunstancia que ha surgido” (Vergara, *La literatura oral en el Suroeste de Michoacán* [...] 36).

Una leyenda, pues, sobrepasa el debate oralidad/escritura cuando es un acontecimiento colectivo de lo sagrado, para la identidad de un grupo social. El relato acontece en cuanto se enuncia por un narrador (individual o colectivo) y se revela en la conciencia del receptor; pues “¿cómo podría hablarse de experiencia estética si no se habla de una modificación de la conciencia?” (182). La revelación no es sólo la interpretación de la palabra en sí misma; es la apropiación de la configuración artística de la palabra en el “diálogo constante con los otros elementos del mundo que percibimos simultáneamente, en el momento en que nos revelamos como lectores o como escuchas” (78). En este sentido, una leyenda no es la fijación gráfica de una revelación, es la revelación misma de una verdad colectiva que se expresa en la configuración metafórica. Cuando el receptor acepta ser partícipe del acontecimiento colectivo, se dispone a interpretar una verdad, dentro del entramado del relato. “Los escuchas solemos pensar que la narración oral está más alejada de la ficción y más cercana del mundo, así que vemos en el narrador la mediación entre la cultura y nuestra propia cosmovisión” (Vergara, *Palabra en movimiento* 42).

Sin embargo, cuando un receptor confunde la verdad metafórica con la verdad histórica, el sentido poético se pierde en la trama y el acontecimiento se vuelve anécdota: los valores artísticos de la leyenda se disuelven en la lectura literal. Puesto que “el valor depende del receptor, en tanto que éste tiene cierta competencia para distinguirlo y experimentarlo” (Vergara, *Palabra en movimiento* 80). Por eso, es necesario crear en el receptor la conciencia metafórica de la verdad que se revela en los valores artísticos de una narración poética.

En cuanto a las estrategias de representación, el receptor competente es capaz de distinguir los elementos artísticos de una leyenda, además de las plantillas narrativas del relato. El carácter repetible de una leyenda radica en la configuración artística de la materia fónica; el receptor ya conoce el argumento, pero el tratamiento poético de la palabra lo mantiene atento, dando paso a la revelación del instante. Sin embargo, no siempre están presentes los valores artísticos; a veces, la función social de revelación de una leyenda se cumple por la presencia de otro tipo de valores inmersos en el relato. Dependiendo de la intención e intencionalidad del receptor es que una leyenda despliega los valores éticos, morales, históricos o estéticos; es decir, la interpretación del receptor toma sentido, dependiendo de la apropiación que éste tenga del texto. La naturaleza misma de la leyenda es ambigua; su lectura puede ser literal o metafórica, histórica o poética.

Cuando hablamos de la opalescencia en el sentido pleno de la ambigüedad, la tenemos que identificar en el momento de la aparición del objeto estético como una cualidad estéticamente valiosa, como el resplandor opaco que adquiere el vuelo para estallar en el choque de

perspectivas que provoca la percepción de una serie de valores de todo tipo (Vergara, *Palabra en movimiento* 90).

Si el receptor percibe los valores artísticos y estéticos de una leyenda y se aproxima al relato como un objeto estético, entonces, está en posibilidad de experimentar un goce estético durante el acontecimiento de la narración. “El objeto estético y el goce del oyente se dan en una correlación que hace de la experiencia estética una experiencia ambivalente frente al narrador” (92). De este modo, la experiencia estética se logra en la correspondencia simultánea entre los procesos de creación y recepción. La configuración poética con la que el narrador enuncia una leyenda determina la presencia o ausencia de los valores artísticos que habrán de ponerse de manifiesto, estéticamente, en la imaginación del receptor. De dicha manifestación depende la conformación del objeto estético y la comprensión de la opalescencia del texto como forma de conocimiento: la anagnórisis. Si se entiende a la opalescencia como una cualidad polifónica del texto poético, entonces comprendemos por qué la configuración artística no depende de la fijeidad, sino de su capacidad metafórica para develar y ocultar diferentes sentidos en la misma estrategia de representación. Desde esta perspectiva, la escenificación teatral es similar a la enunciación de las leyendas, en cuanto que, cada representación es diferente: “opalesce” de manera distinta de acuerdo con la participación de los receptores.

El texto artístico se configura en lo colectivo, no sólo por la alusión a los temas universales, sino, por el encuentro comunicativo entre el enunciante y el escucha; pero “la interrelación fracasa si no genera cambios en los interlocutores, y como el texto provoca una pluralidad de interpretaciones, no puede estar, por lo tanto, de acuerdo en todo el escucha o lector” (Vergara, *Palabra en movimiento* 106).

Precisamente, la opalescencia en el texto es el elemento que permite la intervención del receptor; dependiendo de la apropiación que éste tenga del texto, será el rol que asuma en el acto enunciativo. La opalescencia, además, se configura a partir de los espacios de indeterminación que cobran sentido en la experiencia del receptor.

La experiencia estética de una leyenda tiende a la experiencia de lo sagrado en lo colectivo, donde las concretizaciones de una misma narración se van actualizando y concretando como una verdad metafórica. “Mientras que el narrador es un intérprete de la memoria colectiva, el oyente concretiza sobre esa primera interpretación, y las interrupciones nos conducen de nuevo a esa colectividad que nos permitirá hablar de un sentido de corrección colectiva” (116). Es así como la configuración y recepción de las leyendas nos conducen a la idea de la hipertextualidad: forma textual que une ambas tradiciones, la antigua y la contemporánea. El texto deja de ser un concepto fijo, identificado con la materialidad o con el modo de ser de la escritura.

Estudiar qué es un texto va más allá de perseguir las notas que lo colocan dentro de un género, va más allá de describir el estilo o la serie de temas que lo *distinguen* de otros. La recepción de él raras veces es [...] una operación de distinción, sino más bien de integración (Lazo 242).

El receptor de una leyenda integra el tema, los personajes, las acciones y los referentes históricos al acontecimiento de la enunciación. Y la verdad metafórica se revela en la comprensión del texto en su totalidad. Así como el acto de leer no es simplemente, “la traducción de un significado implícito o no en el texto [...] Lo que realmente sucede en la lectura es el descubrimiento de los potenciales no dichos del texto, [sino] los potenciales no

queridos o no imaginados por el autor” (Lazo 242). De igual modo, en la comprensión de una leyenda, los valores artísticos van más allá de las palabras del narrador. El receptor “no sólo constata, crea, se transforma él mismo y descubre que puede tejer hilados de sentido que hasta el momento de la lectura eran ajenos para él” (242).

La experiencia estética colectiva requiere la participación e integración de los receptores en una misma colectividad, cuyas perspectivas y revelaciones coexistan en un mismo acontecimiento. Esta condición es posible en las leyendas orales, gracias a la performance y al diálogo directo entre el narrador y la colectividad. En las leyendas escritas no hay este tipo de encuentro porque el narrador no puede saber el sentido que el lector le ha dado a la obra; pues, éste “puede convertirla en otra cosa, en otro objeto con una valoración totalmente distinta a la pensada por el autor” (240). Pero en la oralidad, el narrador tiene la posibilidad de enriquecer su concretización, cumpliendo, de este modo, con la función de recepción.

[Al mismo tiempo que aporta] mucha de la información implícita sobre la que se construyen los enunciados o textos orales [y cuya interpretación] depende directamente de la situación comunicativa. Por el contrario, en la escritura el contexto situacional inmediato, no es tan importante porque al ser este modo de comunicación diferido en el tiempo y en el espacio, el escritor debe crear o recrear explícitamente el contexto situacional a lo largo del texto, ya que el lector no tiene acceso directo a él” (Luque y Alcoba 18).

Desde esta perspectiva, las leyendas (tanto orales como escritas) requieren de una disposición contextual y textual para su recepción. El contexto de las leyendas escritas se

manifiesta en las referencias históricas, así como en la propia ficcionalidad del relato. Y en las leyendas orales, además de las anteriores referencias, hay una situación comunicativa que recrea el contexto del acontecimiento mismo de la narración. Situación que requiere “la audición intencional del que escucha, intentando comprender, puede calar en la esencia de la oralidad artística y ahondar en el espíritu y el mundo de su creador” (Calvo 6). De este modo, el acto de la recepción, al igual que el de la enunciación, necesita de cierta intencionalidad para lograr la comprensión de la configuración artística y la verdad metafórica “En todo caso el escritor, al igual que el participante en el diálogo, intenta comunicar lo que piensa y esto implica la atención al otro, con el que comparte ciertos presupuestos y con cuya comprensión cuenta” (Gadamer 331).

Cuando el receptor de una leyenda reconoce y analiza las estrategias de representación, además de formarse una entidad colectiva entre el narrador y los receptores, se puede producir un cruce de horizontes. “Comprensión implica siempre la fusión horizontal [...] Comprendemos la tradición desde la tradición, por ello comprender es fusión de horizontes, que en algún sentido podríamos llamar fusión de tradiciones” (González 101).

Por otro lado, en su proceso de recepción, la leyenda representa y a su vez es representación de la tradición colectiva. Como se ha mencionado anteriormente, la narración de una leyenda reconstruye referentes históricos que se recrean a través de personajes, acciones o elementos simbólicos. Además, las leyendas se manifiestan como una forma de autoconocimiento cuando el receptor se recrea a sí mismo, “quien a su vez depende de la obra y de la totalidad de sentido que ésta revela para revelarse a sí mismo, para comprenderse” (González 94).

Las leyendas son constructos que se van creando y recreando constantemente cada vez que un receptor se apropia de los relatos y los interpreta; surgiendo pues, la variedad de concretizaciones y la multiplicidad de versiones en torno a una misma leyenda. La verdadera recuperación de las leyendas como tradición oral, va más allá de la transmisión oral o escrita de una determinada concretización. Una leyenda se recrea en la recepción y en la comprensión del sí mismo en la colectividad del relato. La experiencia estética actualiza y mantiene viva la narración de una leyenda que se nutre de las experiencias y referencias históricas del narrador y los participantes. La experiencia histórica corresponde a la referencialidad vivida por el narrador: cuando él ha sido testigo o protagonista de los acontecimientos narrados en la leyenda.

Si bien, la oralidad o la “escriturariedad” de una leyenda no determina lo poético en la configuración del relato, es cierto que en las leyendas escritas el narrador tiende hacia la lectura individual, cuya experiencia histórica y metafórica de la colectividad no es un acontecimiento, sino un referente.

CAPÍTULO 3
LA VERDAD METAFÓRICA EN LAS LEYENDAS ESCRITAS
DE TOLUCA

*Un texto literario
no es tan sólo la fijación
de un discurso hablado.*

Hans-Georg Gadamer
Verdad y método II

La recopilación de las leyendas de Toluca se realizó en dos formas; por un lado, las versiones escritas pertenecientes al acervo bibliográfico de la ciudad de Toluca y del Estado de México y por otro, la búsqueda de las leyendas orales a partir de entrevistas, conversaciones con personas mayores que han vivido la mayor parte de su vida en esta ciudad y también con personas jóvenes, para tener las concretizaciones de las nuevas generaciones.

Las leyendas escritas que se analizarán en este capítulo se tomaron del libro *Narraciones tradicionales del Estado de México*, compiladas por Ma. del Socorro Caballero. Se consideró este texto porque es el resultado de un trabajo relevante de investigación de la tradición oral.

En cuanto a las leyendas orales, se realizó un registro auditivo de las versiones (en cinta magnética), para después transcribirlas; y de esta forma, evidenciar si hay o no una estrategia poética del lenguaje. Sin dejar de tomar en cuenta que en la transcripción se pierde el acto locucionario, lo que el narrador hace al decir algo. En cuanto a los criterios para transcribir las versiones orales fueron: la conservación del sonido de las palabras, incluso cuando estaban mal pronunciadas; el uso de signos de puntuación de acuerdo con

las pausas del narrador y la preservación de la “gramática” propia de los relatos orales, sin corrección de estilo. Para cada leyenda, se incluye el nombre del narrador, así como algunos datos relevantes sobre su ocupación o edad.

Los criterios para la selección de las leyendas, tanto orales como escritas, fueron el manejo del lenguaje y la presencia de algún referente con la ciudad de Toluca; debido a la diversidad temática y a la influencia de otros relatos de otras ciudades, estos criterios se fundamentaron en el referente teórico de Roman Ingarden y de Paul Ricoeur. Es decir, en la configuración del relato como una “formación multiestratificada”, donde los objetos representados -como los elementos simbólicos, el espacio, el tiempo y los personajes- mantuvieran una relación armónica (el sentido holístico o de totalidad) en torno al entramado de una posible verdad metafórica. En cuanto a las unidades de sentido y las formaciones lingüísticas, se eligieron las leyendas mejor estructuradas que permitieran el acercamiento interpretativo de los valores metafóricos e históricos en cada narración.

El corpus de las leyendas analizadas consta de 30 relatos con rasgos de coincidencia entre sí, que al ser narrados conforman una red metafórica del relato de la tradición de Toluca. Las versiones escritas se clasificaron de acuerdo a las siguientes unidades de sentido: leyendas de encantamiento, de lucha entre el bien y el mal, de fe y leyendas de aparecidos. En cuanto a las versiones orales, se tomaron en cuenta, también, las unidades de sentido que evidencian ciertos rasgos de la configuración artística: la paráfrasis de una versión escrita (con predominancia de los valores morales sobre los estéticos); la configuración híbrida entre las versiones escritas y su adaptación a una propia concretización oral; la estructuración basada en los elementos de los cuentos populares; la

referencia directa con espacios reales de la ciudad de Toluca; y la actualización de las narraciones tradicionales, basada en la predominancia de la anécdota.

Dentro del glosario anexo a este trabajo, las leyendas orales de “El medio del difunto”, “La cueva Teresa” y “El cerro de la Teresona” representan el tipo de configuración donde se presenta una relación cultural entre la oralidad subordinada a la escritura. Específicamente, estas tres leyendas fueron parafraseadas en el Festival de San José, organizado por el Ayuntamiento de Toluca en marzo de 2007. El narrador fue un promotor cultural, encargado de una biblioteca pública. Las leyendas “La cueva Teresa” y “El cerro de la Teresona” se analizarán en este capítulo.

La aproximación hermenéutica de los relatos escritos se realizó desde el análisis del manejo de la materia fónica, considerando el valor literario a través de la formación de redes metafóricas. La configuración de los objetos representados (personajes, tiempo, espacio y elementos simbólicos) se analizan con la finalidad de valorar las leyendas desde el punto de vista literario. Finalmente, por cada red metafórica de leyendas, se realiza una interpretación de los valores artísticos de la narrativa, de acuerdo con la propuesta de este trabajo de equiparar la oralidad y la escritura como dos modos de ser de la literatura, a través de los siguientes rasgos: a) reconciliación entre la oralidad y la escritura, b) paralelismo entre el referente real y la ficción, c) sentido de unidad y d) estrategias de representación poética.

3.1 Leyendas de encantamiento

Dentro del repertorio de las leyendas populares universales, siempre han existido esos relatos que narran cómo las fuerzas sobrenaturales transforman a los personajes; más allá

de la lucha entre el bien y el mal, en el terreno de la moralidad, está el conflicto ético de los personajes cuyo destino es rebasado por el poder de la religión. Dichos relatos se ven directamente afectados por los mitos primigenios.

A este tipo de narraciones pertenecen las leyendas de “La hija de la Teresona” (2 del anexo), “La sirena del Xinantécatl” (1 del anexo), “La cueva Teresa” (3 del anexo), “La Teresona” (4 del anexo), “El cerro del elefante” (5 del anexo) y “El cerro del Toloache” (6 del anexo). De alguna manera, dichas leyendas son concretizaciones de la red metafórica del relato cosmogónico de la ciudad de Toluca; anclado, por un lado en la tradición popular de influencia europea y por otro, en elementos de origen prehispánico. No son los dioses los protagonistas de la creación, sino los hombres ordinarios, marcados por lo extraordinario, los encargados de evidenciar el espacio mágico y lo sagrado, como una cualidad metafísica. En palabras de Gastón Bachelard podríamos identificar dicha cualidad con la ensoñación “cuando la conciencia imaginativa crea y vive la imagen poética” (*Poética de la ensoñación* 16); dentro de un mundo mítico “que en su estado más simple, más puro, pertenece al *anima*” (38). Es decir, dichas leyendas son poseídas por el carácter de lo femenino y el retorno hacia la infancia. A este respecto, Fernando Savater hace una reflexión sobre la diferencia entre la novela y la narración popular; identificando a la primera con el sentido de soledad y tendencia a la muerte y la segunda con la recuperación de la infancia a través del relato inagotable de la memoria colectiva.

Experiencia y memoria forman un conjunto de siluetas entrelazadas al que denominamos *mundo mítico*, que es una carga pesada para nosotros, pero a donde nos lleva el rastreo de la genealogía de nuestros

valores, es decir, de nuestros gestos incorruptibles (*La infancia recuperada* 48).

Dentro del corpus de las leyendas de Toluca, encontramos una serie de relatos que llevan de la mano al receptor por los caminos de la ensoñación. En la leyenda de “La Teresona” (4 del anexo) se cuenta que el cerro identificado con ese nombre “es el ombligo del mundo” porque fue creado a partir de la erupción del volcán Xinantécatl y que esconde en su interior una ciudad encantada. Ésta es una de las pocas leyendas formadas por un solo párrafo que en la economía del lenguaje guarda la fuerza de las palabras: la concepción mítica de una ciudad. Como en los mitos, el relato de esta leyenda recrea lo mágico y el encantamiento de un espacio, no tanto por su ubicación dentro del referente real, sino por la relación con lo sagrado. Al respecto, viene a colación el ejemplo que pone Erich Auerbach sobre el análisis de lo legendario frente a lo histórico, tomando como punto de partida la poesía épica de Homero y el relato del sacrificio de Isaac, del Antiguo Testamento. Dios le pide a Abraham que sacrifique a su hijo, al más querido, en el lugar de Jeruel. Pero, “la importancia de Jeruel no consiste tanto en ser el término de un viaje terrenal, en su relación geográfica con otro lugar, como en haber sido elegido para escenario del sacrificio, es decir, por su relación con Dios, y por esto debe ser nombrado en el relato” (Auerbach 16). Del mismo modo, el ombligo del mundo no se refiere específicamente a Toluca, dentro de su ubicación geográfica, sino como ciudad encantada por su origen mítico a raíz de la erupción de un volcán. “El ombligo del mundo es el símbolo de la creación continua; el misterio del mantenimiento del mundo, por medio del continuo milagro de la vivificación que corre dentro de todas las cosas” (Campbell 45)

Pero esta leyenda pierde fuerza cuando se descontextualiza de la red de relatos implicados en ella. El cerro donde se encuentra la ciudad encantada se llama Teresona gracias a las leyendas de “La cueva Teresa” (3 del anexo) y “La hija de la Teresona” (2 del anexo). La primera (3 del anexo) nos relata a través de una sintaxis lineal la historia de un matrimonio de campesinos que perdieron su yunta y para encontrarla deciden seguir las huellas que han dejado los animales; llegan hasta un cerro en donde encuentran a una niña quien afirma vivir en una cueva del cerro y promete regresarles su yunta si la llevan a una de las lagunas del volcán. El matrimonio está contrariado, pero los campesinos llevan a la niña al volcán. Al llegar al lugar, ésta les pide que le ayuden a pasar del otro lado de la laguna a través de la yunta, que no importa las voces que escuchen, no miren hacia ella. El matrimonio duda y el señor no acepta la propuesta. A lo cual, la niña contesta:

Mire usted señor, ésta es una ciudad encantada, cada peña es un edificio y cada piedrita chiquita es una persona. Si usted hace lo que le pido, la ciudad volverá a ser la de antes (Caballero 236).

Finalmente, el matrimonio temeroso se aleja; la niña desaparece en la laguna, junto con la yunta. La importancia del único parlamento en la narración la entendemos cuando Auerbach nos explica que “sirve para aludir a un algo implícito que no se expresa” (17). Definitivamente, este relato no se trata de la anécdota de un personaje en particular, que podría ser cualquiera del pueblo; sino de ciertos personajes míticos relacionados con el sentido mágico del espacio. Pero, ¿quién es esta niña y por qué pide ir a la laguna del volcán donde se escuchan voces? La leyenda por sí misma no lo aclara, pero si el receptor conoce otras versiones de la leyenda del cerro de la Teresona, recreará en su imaginación un sentido más nítido del mundo mágico.

La leyenda de “La hija de la Teresona” (2 del anexo) nos presenta el conflicto entre personajes sobrenaturales y naturales. Por una parte, están los personajes de la Teresona, su esposo Pedro y su hija, la Shinula; quienes se presentan en forma pasiva y reciben las acciones de los personajes sobrenaturales. Entre éstos se encuentran seis madrinan hechiceras que brindan dones a la niña en su bautizo; una vieja bruja que al no ser invitada maldice a la niña; y, cuatro enanos, encerrados en el cerro de la Teresona, que adquiere ese nombre porque en su interior está encantada la hija de la hacendada Teresa. Dichos personajes se presentan como un hipertexto de los cuentos populares, en específico, de la tradición germana; gracias a la influencia no sólo de España en Toluca, sino de algunas comunidades alemanas en la ciudad. De esta manera, nos explicamos la presencia de los “enanos” dentro de la narración. Simbólicamente son los guardianes de los tesoros escondidos de la tierra, pero también son reconocidos, popularmente, como seres traviesos que juegan bromas a los humanos. Esta leyenda nos recuerda, por su estructura y elementos, a los cuentos de tradición europea como “Blancanieves” y “La bella durmiente del bosque”; además de elementos simbólicos como las cien monedas y el collar de perlas que habrían de pagar los padres como rescate por su hija. Otro rasgo del relato mítico occidental es la envidia; en el mito de la Guerra de Troya, Eris no es invitada a la boda de Tetis con Peleo, pero las otras diosas sí. Por eso Eris lanza la manzana de la discordia, provocando la enemistad entre las diosas del Olimpo e involucrando a los mortales en los acontecimientos bélicos. En la leyenda de “La hija de la Teresona” (2 del anexo), una vieja bruja no es invitada y al llegar de improviso le ponen cubiertos de plata y no de oro, provocando la enemistad y el encantamiento de la niña. Al final del relato, los padres no logran rescatar a su hija porque no cumplen con la condición de ver jugar a un enano, quien

se dedicó a engañar a la gente. Después de quince años, el enano se le aparece a un joven quien habrá de quedar convertido en piedra después de haber formado el ojo de agua con sus lágrimas.

Si unimos ambas leyendas podemos comprender mejor el sentido del encantamiento. La niña que habitaba la cueva, en la leyenda pasada, puede ser la misma que sus padres no pudieron rescatar. Cuando, en su parlamento, se refería que cada piedrita es una persona, podemos asumir que se refiere al joven convertido en piedra. Evidentemente, ambas leyendas se conectan pero constituyen por sí mismas relatos independientes, con diferentes estrategias discursivas. En “La hija de la Teresona” (2 del anexo), la sintaxis de la narración comienza con un hipérbaton, lo cual representa una de las formas tradicionales de las plantillas orales populares y, además de los rasgos característicos de los cuentos populares, esta leyenda nos recuerda más a la oralidad que el relato de “La cueva Teresa” (3 del anexo), cuya sintaxis es lineal.

Pero, ¿por qué la niña de la cueva menciona que se oyen voces en la laguna del volcán? Una posible respuesta la encontramos en otra leyenda de encantamiento: “La sirena del Xinantécatl” (1 del anexo). En esta leyenda se narra la historia de una niña que fue al Nevado de Toluca con su padre; cuando se estaba lavando la cabeza se cayó a una de las lagunas y quedó convertida en una sirena. Al igual que la niña de la cueva, la sirena encantada tiene un parlamento que no llega a ser diálogo porque el padre no participa, es un personaje pasivo.

Papacito, no quiero que me busques más, porque yo estoy aquí, en el fondo de la laguna, encantada para siempre. De modo que ya no puedo salir porque mi cuerpo ya no es completo de un ser humano, tengo

medio cuerpo de pez y medio de persona. Para que ya no sufras tanto,
te pido que ya no vuelvas a venir a este volcán (Caballero 25).

No sabemos si las voces a las que se refiere la niña de la cueva sean de la sirena; pero, al menos, la tradición sobre la presencia de voces que se escuchan en el volcán se repite en ambas leyendas. Y dado el espacio mítico donde se desarrollan, el volcán dormido, es muy común encontrar relatos fantásticos, pues “el mundo de las montañas y los bosques [representa] un universo lleno de misterios, en donde uno encuentra no sólo monstruos, gigantes y hechiceros, sino también, hombres, mujeres y niños que, con frecuencia, tienen las mismas cualidades y los mismos defectos que los seres humanos de hoy” (Clavel 5).

Las tres leyendas mencionadas anteriormente, además de revelar el espacio mágico y la ensoñación del encantamiento, son de carácter femenino no sólo porque los personajes principales son mujeres, sino porque presentan símbolos femeninos relacionados con el agua: en el juego eterno de creación y destrucción. Sin embargo, el origen mítico de la ciudad también está regido por el aspecto masculino, pero la fuerza del encantamiento se ha neutralizado por la influencia de la perspectiva dogmática del cristianismo. En la leyenda “El cerro del elefante” se cuenta la misma tradición de la ciudad encantada, pero con la peculiaridad de estar regida por el diablo; las mujeres que se asoman a la cueva del cerro, que coincide ser el mismo que el de la Teresona, se desvisten y montan en una cabra, luego nadie sabe de ellas. Esa ciudad encantada, se dice, lleva el nombre de *Tolocan*, que es el mismo nombre que recibía la región en la época prehispánica. Cuenta la tradición que Tolocan era la región donde habitaba el dios Tolotzin, deidad menor que se identifica con la flor del toloache, señor de los hechizos de salud y de muerte, de amor y desamor. Si bien, en las leyendas anteriores se relacionó la ciudad encantada con el espíritu femenino, las

niñas encantadas; en este relato, el encantamiento se identifica con el polo negativo de las fuerzas naturales, personificada por la moral cristiana como el diablo.

Otra de las leyendas relacionadas con el menosprecio del encantamiento mágico de las fuerzas masculinas es la leyenda “El cerro del Toloche” (6 del anexo). Este cerro también es habitado por el diablo, quien vive en una cueva y cuida de los tesoros del dinero, oro y plata. Se dice que es muy fácil entrar, llenarse las manos y los bolsillos de dinero, pero la única condición de poder llevarse el dinero es “todo o nada”. Los hombres, al ver que no pueden llevarse nada, lo dejan todo, encontrando fácilmente la salida. Se cuenta que cierto día, un hombre logró salir de este cerro porque su intención no era la avaricia; simplemente había hecho una apuesta de valentía con sus amigos, la única prueba que necesitaba para comprobar que había estado dentro de la cueva era una naranja. Adentro del cerro, se encontró con “los catrines”, que son como los demonios que cuidan los tesoros. El hombre pasó por una serie de pruebas, tenía el derecho de llevarse dinero con la única condición de dejar su firma con sangre de su brazo izquierdo. El hombre no aceptó porque no iba por dinero, lo único que quería era una naranja; en cuanto logró lo que buscaba salió repentinamente de la cueva.

Es así como el espacio mítico de la cueva dentro del cerro juega el papel del «ombligo del mundo» porque “como es la fuente de toda la existencia, produce la plenitud mundial del bien y del mal” (Campbell 47). Pero también, es un espacio mítico que revela las cualidades del otro mundo que se nutre del imaginario colectivo del mundo real; pero “no existen pueblos que posean una representación perfectamente uniforme del otro mundo; tales representaciones son siempre multiformes y en parte también contradictorias” (Propp, *Raíces históricas del cuento* 345). Por ejemplo, en la leyenda de “El cerro del

Toloche” (6 del anexo) el otro mundo está lleno de riqueza, pues “en el otro mundo, no deja nunca de haber abundancia” (Propp 349). Pero tal bienaventuranza se convierte en maldición porque está de por medio la avaricia; todo aquél que pretenda poseerlo todo perderá hasta la vida. Sin embargo, la leyenda conserva y despliega el carácter fantástico de los cuentos populares, con la presencia de un héroe “en busca de las manzanas que rejuvenecen y el agua viva y muerta” (348). En el caso de la leyenda anterior, se sustituye la manzana por la naranja que les había prometido a sus amigos como prueba de haber estado en el «otro mundo», pero para conseguirla fue necesario pasar por una serie de pruebas; pues, “así se explica la unidad de composición del mito, del relato, sobre el viaje a la ultratumba, de la narración del chamán, del cuento y más tarde, del poema, de la leyenda heroica y de la epopeya” (436).

Las leyendas de encantamiento, en este caso, comparten un espacio sagrado en común: el cerro del Elefante (5 del anexo) o del Toloache. En épocas prehispánicas, los cerros estaban relacionados con los ritos matlazincas del otro mundo; “pero como el mundo cambia, como cambian las forma de la comunidad humana, junto con ellas cambia también «el otro mundo»” (345).

De acuerdo con el análisis anterior, el valor literario de esta red metafórica del relato radica en la configuración de los objetos representados como son el espacio, el tiempo y los personajes míticos. Asimismo, estas leyendas, en su carácter de narración primigenia, concilian los modos de ser de la oralidad y la escritura. Los textos escritos fueron recopilados de concretizaciones orales y a su vez, las versiones escritas son leídas en lo individual y en lo colectivo; lo cual propicia la re creación de nuevas concretizaciones orales. De igual modo, en las leyendas de encantamiento, la tensión entre el sentido literal

y el sentido metafórico provoca que los cerros de la ciudad de Toluca funcionen como un referente paralelo entre el espacio real y el espacio mítico.

Por otro lado, otro valor artístico se hace presente a través de la estrategia poética de la intertextualidad con la estructura y con los elementos simbólicos de las narraciones tradicionales, como es el caso de “La hija de la Teresona” (2 del anexo) que sublima el personaje de la Shinula en el arquetipo femenino que habita una ciudad encantada y la leyenda de “El cerro del elefante” que identifica el imaginario masculino del dios Tolotzin con la figura del diablo.

Las leyendas de la red metafórica de encantamiento están relacionadas por la recreación mítica de la ciudad de Toluca; cada uno de los relatos cuenta con su propia estructura, en el sentido holístico o de totalidad; independientemente de su relación dentro de la red metafórica, las leyendas constituyen una unidad de acontecimientos.

3.2 Leyendas de lucha entre el bien y el mal

La leyenda de “El cerro del Toloche” (6 del anexo) nos recuerda la estructura de los cuentos populares, cuya trama se centra en el paso de los personajes por varias pruebas que pueden o no ser superadas. “El héroe se mueve en esa estrecha y azarosa franja en la que quien se olvida de quién es y adónde va. Pierece. Y pierce sin honra” (Savater 43). De igual manera, existen otros tipos de leyendas que nos presentan personajes heroicos que gracias a su condición logran pasar las pruebas del mal, además de ser testigos y portadores de una realidad sobrenatural. Si bien existen leyendas que de acuerdo con Caro Baroja narran las hazañas de hombres famosos o santos, estos personajes no son históricos porque no tienen su referente en la realidad. Auerbach afirma que:

Es fácil, por lo general, separar lo legendario de lo histórico. Sus estructuras son diferentes. Incluso cuando lo legendario no se acusa inmediatamente por sus elementos maravillosos, por la repetición de motivos tradicionales, por descuido de las circunstancias de tiempo y lugar u otras cosas semejantes, puede ser identificado, la mayor parte de las veces por su propia estructura. Se desarrolla con excesiva sencillez. En lo legendario se elimina todo lo contrapuesto, resistente, diverso, secundario que se insinúa en los acontecimientos principales y en los motivos directores (25).

Desde esta perspectiva, lo histórico está relacionado con los procesos evolutivos de una sociedad, no con los acontecimientos concretos de los personajes. En las leyendas, aunque se mencionen los nombres de personajes históricos, lo importante es el desarrollo de una peripecia a través de sucesos extraordinarios. Los personajes legendarios no representan la vida de un ser humano, más bien, su papel funciona a manera de ejemplo, bueno o malo. Los protagonistas de las leyendas de lucha entre el bien y el mal pueden ser cualquier persona; por eso, en las concretizaciones de las leyendas de aparecidos es común escuchar que la llorona, el nagual o el muerto se les aparecen al abuelito, al tío, al vecino, e incluso, a uno mismo. De igual manera sucede con las referencias a lugares y fechas de la realidad, por más exactas que sean, dentro de la narración, no son ya un referente del mundo real, sino reclamos de verdad: elementos que garantizan la credibilidad y la confianza entre narrador y receptor. Ya lo decía Víctor Hugo: “la verdad artística no puede ser, como lo piensan muchos, la realidad absoluta” (19). Es decir, la verdad artística vendría a ser la

verdad metafórica: el reclamo de verdad que no tiene que ver con los hechos del mundo real; sino, con la representación poética de esa realidad.

Por ejemplo, la leyenda de “El mercado de Toluca” (7 del anexo) se ubica en el año de 1973 en el tiempo en que se construyó el Mercado Juárez, uno de los más importantes de la ciudad. Había en la construcción una nave que cada noche amanecía destruida por el demonio, quien pedía a cambio treinta hombres o diez niños para que no se viniera abajo. Se dice que cierto día el diablo se le apareció al velador en forma de charro negro; un día el hombre amaneció rasguñado y sin cabello, muriendo al poco tiempo. El reclamo de verdad en esta leyenda no sólo está en la referencia del lugar, sino en el año en que sucedió y se puede constatar con testigos. Dada la naturaleza híbrida del texto de las leyendas, se pueden analizar desde el punto de vista histórico con investigaciones y documentos, e incluso, desmentir la versión. Pero en el campo de la literatura, lo importante no es develar los acontecimientos históricos que sirven de base a los relatos, sino la verdad artística o metafórica que se construye a partir del lenguaje. Pues, según otras fuentes, no fue el diablo quien quemó la nave del mercado, sino los comerciantes inconformes con el gobierno en turno por haber sido reubicados en otro lugar. De esta forma, la coincidencia entre el espacio real y el espacio imaginario de las leyendas no asegura una realidad histórica, pero sí, una construcción metafórica del espacio urbano, que al igual que el ejemplo de Auerbach sobre Jeruel en el sacrificio de Isaac, no es en sí la ubicación, sino el escenario. Por ejemplo, se cuenta en la leyenda de “El puente del diablo” (8 del anexo), que cierto ingeniero estaba desesperado porque cada día amanecía destruido el puente que con tanto esfuerzo había construido el día anterior. Todos decían que se trataba del diablo, quien con dar una sola patada era capaz de derribar la obra. Así que el ingeniero decidió hablar con el

diablo que se le presentó en forma de charro negro; llegaron a un acuerdo. El charro pedía cien hombres de sus trabajadores a cambio de fortalecer el puente de manera que nadie lo pudiera derribar. El hombre aceptó con la condición de que el diablo terminara de construir todo el puente y que si terminaba antes de que el gallo cantara, regresaría a los trabajadores. El charro negro aceptó. Pero el ingeniero estaba vigilante y antes de que el diablo y sus demonios pusieran la última piedra, hizo creer al gallo que ya había amanecido para que cantara. De esta manera, se logró construir el puente, sin entregar a los cien hombres.

Esta leyenda no sólo es un ejemplo claro del personaje del héroe legendario que es capaz de salir victorioso en esta lucha entre el bien y el mal, no enfrentando, pero sí engañando al diablo. También es un ejemplo de la pervivencia de las plantillas narrativas; pues, esta leyenda pertenece a la tradición de muchos pueblos y comunidades y se actualiza cada vez que se construye un puente, convirtiéndose en una leyenda urbana. Y no importa cuántas veces más la volvamos a escuchar de chicos o grandes, del pasado o del presente; porque el tiempo del relato es doble, artísticamente imaginario pero percibido como real. Un receptor puede, o no, estar consciente de la verdad artística que se recrea en las leyendas, pero siempre caemos en la tentación de preguntarnos si realmente sucedió o cuál es la verdadera historia frente a varias versiones. Sin embargo, es necesario tener presente que la verdad artística tiene la función “de hacernos percibir lo que vemos, hacernos imaginar lo que ya sabemos conceptual o prácticamente” (Wellek 41).

En cuanto a las estrategias discursivas, en este tipo de leyendas, la sintaxis que se maneja es lineal, dando importancia a los verbos conjugados en pasado simple. La coincidencia entre los espacios imaginarios y los reales es fundamental para provocar en el receptor el efecto catártico de la lucha con el diablo; pues siente compasión por los

personajes que han sido tentados, pero también terror, porque son los lugares que de alguna manera suele frecuentar o pasar. La lucha entre el bien y el mal es acompañada por el soporte simbólico del “pago” al diablo para recibir un favor. En la leyenda del “Mercado de Toluca” (7 del anexo) se piden treinta hombres o diez niños; en la de “El puente del diablo” (8 del anexo), cien hombres. Cualquiera de las tres cifras son múltiplos del diez, considerado el número de la totalidad, pues “es la suma de los cuatro primeros números ($1+2+3+4= 10$)” (Chevalier 418). Pero también es el número de la ambigüedad entre la vida y la muerte. En el caso del rescate de la nave del mercado, los niños tienen más valor que los hombres, diez a treinta; por sí mismos cumplen con la condición de totalidad. Y los treinta hombres nos recuerdan las treinta monedas que, según Mateo, le pagaron a Judas por haber entregado a su maestro. Es el precio de la traición. Treinta monedas de plata que, después de todo, sólo conducen a la desesperación y el suicidio. De alguna manera, la lucha entre el bien y el mal es interna: la tentación de pagar el precio por recibir del diablo un supuesto bien, pero que a la larga no es más que un acto de traición.

En las leyendas anteriores, la lucha entre el bien y el mal implica el encuentro con una fuerza oscura: el diablo disfrazado de charro negro, o quizá el reflejo oscuro de nuestra propia lucha interior. Una de las figuras recurrentes que simbolizan la fuerza del mal es el charro negro, que surgió a partir de la época de los hacendados y se enfatizó en los tiempos de la Revolución Mexicana. Sin embargo, otra de las imágenes que se conservan desde la tradición prehispánica es el nagual. Para Jorge Alberto Rodríguez en su análisis de la obra de Carlos Castaneda:

Tanto el mundo como todos los seres que habitan en él tienen dos partes: el tonal y el nagual. El tonal es todo aquello para lo cual existen

palabras; es lo conocido, el mundo cotidiano, este mundo, la realidad ordinaria que captamos a través de los ojos y el mirar; es el mundo que podemos conocer racionalmente y que podemos recordar la memoria que usamos siempre. Por el contrario, el nagual es otra parte de la realidad para la cual no existen palabras, es indescriptible; es el otro mundo, lo desconocido; para percibirlo hay que parar el mundo (254).

El nagual es la otra parte de nosotros mismos que permanece oculta, misteriosa y por lo tanto, fácilmente identificable con el temor a lo desconocido. Pero, para una sociedad de moralidad dual, lo bueno es lo real, lo conocido; y lo malo es lo desconocido: el otro mundo. Por eso, en el imaginario colectivo, el diablo también puede presentarse en forma de un nagual o perro negro de mirada malévola que se va haciendo más grande a medida que se estrecha la distancia entre él y su observador. Y aunque las representaciones del mal pueden adoptar otras formas contemporáneas, como los payasos; las figuras del charro negro y el nagual se han convertido en símbolos emblemáticos de la identidad mexicana.

En las leyendas de la red metafórica de la lucha entre el bien y el mal – “El mercado de Toluca” (7 del anexo) y “El puente del diablo” (8 del anexo)-, los valores artísticos se evidencian en la presentación de los relatos universales de las peripecias de los héroes legendarios, a través del manejo literario del lenguaje. En este caso, la referencia a los espacios reales propicia la reconciliación entre la enunciación oral de una leyenda escrita y viceversa. Además, alude a escenarios históricos que son fácilmente reconocibles; por un lado, uno de los mercados más importantes de la ciudad de Toluca y por otro, los puentes que son construidos en cada época. De este modo, hay un paralelismo evidente entre los referentes de la realidad y los objetos representados de la ficción, provocando la

tensión entre lo literal y lo metafórico. La relevancia de estas leyendas no radica en la veracidad o en la comprobación de los acontecimientos, sino en la metáfora del sacrificio del hombre ante la modernidad (en la construcción de los puentes) y el cambio (la restitución de un lugar comercial). El sentido holístico de cada una de estas leyendas se evidencia en la estructura del relato; sobre todo, en la leyenda de “El puente del diablo”, la peripecia de los personajes provoca un efecto mayor en el receptor que el de la leyenda de “El mercado de Toluca” porque entra en juego el cambio de fortuna a través de las decisiones del personaje legendario; a diferencia del velador del mercado cuyo sacrificio es el medio para que el bien venza al mal, sin que fuera su propia elección.

La estrategia de representación de la leyenda “El puente del diablo” (8 del anexo) se basa en la estructura de los cuentos populares y las narraciones legendarias; las acciones se van entramando hacia el infortunio de tal manera que el lector se sorprende de los recursos del relato para lograr la fortuna: la inteligencia del héroe legendario y su comunión con la naturaleza –en este caso, la influencia sobre el gallo-. Por otro parte, la estrategia de representación de “El mercado de Toluca” (7 del anexo) es más simple; se cuenta a manera de una conversación anecdótica. El narrador sintetiza los acontecimientos y presenta la información necesaria para que el lector concretice, en la apropiación del relato, la referencia histórica.

3.3 Leyendas de fe

Hay otro tipo de leyendas que no sólo muestran el encantamiento o la lucha entre el bien y el mal; sino que, presentan sucesos milagrosos para la consolidación de una fe religiosa. Los relatos pueden ser de distintos tipos, desde los más ingenuos como la señal de la virgen

de la Merced en la cruz de una Hacienda para pedir la construcción de un templo. Pero también los relatos pueden ser crueles como la de “Los niños degollados” (10 del anexo). Cuentan que hace tiempo vivía feliz una mujer con su marido y sus dos hijos. Pero, cierto día el esposo murió dejando viuda a su joven esposa, quien se casó con un hombre masón, “no católico”. El hombre maltrataba a los niños, al grado de un día degollarlos, sin conseguir su muerte. Los vecinos y la madre de los niños trajeron a un sacerdote, quien los roció con agua bendita, para que pudieran al fin morir. Se dice que la sangre de los niños fue guardada en una caja que está en la iglesia del Ranchito, que recibe veneración cada 29 de junio y tiene escrito lo siguiente: “Cuando los niños se levanten va a suceder algo, va a acontecer lo inesperado” (Caballero 115). Esta leyenda es un ejemplo de cómo se van adaptando los hechos históricos cotidianos a las plantillas narrativas de las leyendas; actualizando, de este modo, la concretización del consciente colectivo de un determinado momento, que al paso del tiempo se va borrando. La leyenda original (9 del anexo), cuenta que, al llegar los franciscanos de misiones a la región del dios Tolotzin, la Iglesia Romana donó dos urnas que contienen las figuras de dos niños mártires que fueron degollados a principios del siglo I de la era cristiana. Son dos figuras de cera, cada una contiene un cáliz con la sangre y los huesos de los niños. Al principio fueron venerados en la iglesia del cerro del Calvario y más tarde se trasladaron a la iglesia de San José Ranchito para ser venerados. Las figuras están ahí, así como las muestras de veneración; pero ya no hay un rito especial el día de San Pedro y San Pablo (29 de junio). Es así como, al mezclar la concretización de una leyenda con un suceso histórico cotidiano da origen a otra leyenda. Después de todo, ya no se sabe si verdaderamente las figuras de cera realmente contengan los restos de los niños mártires ni tampoco, si los otros niños asesinados por el padrastro “masón” fueron

realmente venerados. En la configuración de las leyendas, la referencia histórica es recreada por la verdad metafórica que sustenta la fe de una conciencia colectiva.

Otras leyendas, como la “El Cristo Negro de la Veracruz” (11 del anexo), nos relatan sucesos milagrosos con los hombres y mujeres que se muestran fieles a la fe. Éste es el caso de un sacerdote muy piadoso que fue salvado de muerte por el cristo de la Iglesia de la Santa Veracruz, pues el cura iba a ser envenenado por el sacristán, quien había puesto cianuro en el vino de consagrar. Pero en la misa y a la vista de toda la comunidad, el cristo se puso negro, a causa del veneno que absorbió para salvar al fiel párroco. Otra versión (12 del anexo) cuenta que el párroco no tomó el veneno del cáliz porque se dio cuenta de que el cristo se ponía negro. En el caso de esta leyenda, hay muchas versiones sobre el cristo envenenado; sin embargo, no importa tanto el cómo sucedió, sino, la evidencia de un crucifijo negro y retorcido que, aunque se olvidaran todas las versiones de la leyenda, se buscaría una explicación a su consistencia particular. El efecto de las leyendas de fe despliega evocaciones de lo sagrado en las narraciones poéticas: “cuando los espectadores u oyentes son contagiados por los sentimientos que el autor ha sentido” (Tolstoi 102).

Las leyendas de fe son muy importantes dentro del imaginario de una cultura, pues más allá de la moraleja, suelen ser relatos sagrados. Narran, explican y justifican las relaciones trascendentales entre el hombre y su sentido místico. Son los mitos renovados que en el movimiento continuo de la identidad colectiva llegan a ser obsoletos, si el sentido de la verdad metafórica se pierde y es sustituido por el sentido literal del relato; entonces, el pueblo se siente engañado porque su fe no coincide con “la verdad histórica”, pues la verdad simbólica del mito ya no responde a las necesidades vitales de la conciencia colectiva.

La pluralidad de concretizaciones escritas de las leyendas de “Los niños degollados” (10 del anexo) y de “El Cristo Negro de la Santa Veracruz” (11 del anexo) reconcilia la oralidad y la escritura, porque la necesidad de registrar varias versiones indica una correlación con la variedad de los relatos orales. Además de ser relatos que se han ido transmitiendo a lo largo de las generaciones, estas leyendas renuevan el sentido de fe; ya no como una veneración, sino como un símbolo de lo sagrado en la ciudad de Toluca.

Cuando el receptor toma las referencias reales de ambas leyendas y decide visitar a los niños degollados o al cristo de la Santa Veracruz, la verdad metafórica emerge a través de la tensión entre lo literal y lo simbólico. En ambas leyendas hay un paralelismo entre lo histórico y lo ficcional que propicia la interpretación de los relatos en el ámbito de la identidad cultural. De ahí que los valores artísticos de los relatos se relacionen directamente con el valor histórico de estas leyendas.

Cada uno de estos relatos evidencia el sentido de unidad y totalidad, ya que a través de la estructura de la narración, los objetos se van cargando de significado simbólico, tanto para el relato como para la referencia histórica. Al inicio de las leyendas, el crucifijo y las figuras de cera carecían de un valor sagrado, pero el transcurso de los acontecimientos y el cambio de fortuna consolidan a los objetos representados como objetos de representación metafórica.

En cuanto a las estrategias de representación poética, este tipo de leyendas suele narrarse desde una intencionalidad informativa –casi dogmática–; sin embargo, ambas leyendas se basan en el manejo de la materia fónica y de la configuración de los objetos representados para recrear y resignificar el sentido simbólico de los objetos simbólicos de la identidad toluqueña.

3.4 Leyendas de aparecidos

En la tradición popular de un pueblo nunca faltan las leyendas sobre aparecidos. Se aparece la llorona¹¹, el nagual y el charro negro. Pero también, el fantasma de los muertos que aún no descansan en paz. Si bien, el diablo también se manifiesta en las noches a los borrachos, estos relatos entrarían más dentro del tipo de las leyendas de lucha entre el bien y el mal porque, después de todo, los personajes tienen que pasar una prueba: ser vencidos por las fuerzas del mal o engañar al diablo. Pero las leyendas propiamente de aparecidos son todas aquellas versiones de fantasmas y brujas; ya sea, que han muerto por una injusticia o que no han alcanzado la paz porque no comulgaron con la fe religiosa.

Por ejemplo, la leyenda de “Una rosa” (13 del anexo) cuenta que había una mujer casada que vivía en la que antes era la casa de una de las familias más prestigiadas de Toluca. Su marido la maltrataba y un día la mató. Se dice que cada año, en el aniversario de su muerte, crece una sola rosa en el lugar donde se vertió su sangre. Pero todas estas leyendas de aparecidos nos reflejan más que un relato de espanto: reviven y evocan en nosotros el sentimiento melancólico de la vida. Y “de todos los temas melancólicos, ¿cuál lo es más por consenso universal?: la muerte” (Poe 70).

Otra leyenda de aparecidos es la de “El callejón del muerto” (14 del anexo), que debido a la variedad de sus versiones, tanto orales como escritas, se analizará en un apartado especial dentro de los relatos orales. El análisis de esta leyenda es importante porque es un ejemplo de cómo las leyendas se van perdiendo cuando la verdad histórica es confusa y no hay una construcción literaria de la verdad metafórica. Lo cual provoca que

¹¹ El personaje de la Llorona se remonta no sólo a la época colonial; se ha identificado con “la culebra que lloró en el lago de Texcoco de la conquista en tiempos de Moctezuma” (Valdéz 197). También se ha identificado con Cihuacacitl, que representaba el fin de un tiempo y el comienzo de otro: “se aparecía en las encrucijadas, espacios de energía donde convergen el caos y el orden del cosmos” (201).

las leyendas pierdan sentido en una cultura y no sólo se dejen de contar sus concretizaciones, sino que el referente histórico también pierde sentido en el imaginario cultural de una ciudad.

En cuanto a las leyendas escritas de Toluca, analizadas en este trabajo, cabe decir que la verdad metafórica se despliega a través de los valores artísticos cimentados en el manejo del lenguaje y de la construcción de los objetos representados, con ciertas características: sintaxis por lo general lineal; oraciones simples u oraciones complejas que forman párrafos cortos; campos semánticos relacionados con el encantamiento, la fe, la lucha entre el bien y el mal. De esta manera, la materia fónica escrita adquiere ciertos rasgos de la oralidad. Además, los personajes se configuran de tal manera que representan el hombre legendario que pervive aún en la modernidad. Por otro lado, la referencia espacio-temporal representa el espacio mítico y el tiempo mágico, que de alguna manera pervive en la memoria como proceso de “la configuración de la conciencia social, la identidad cultural, lingüística y psicosocial” (Actis 17); lo cual representa un valor histórico de las leyendas de Toluca.

Finalmente, la verdad metafórica en las leyendas de Toluca, más que una fuente sobre el paso histórico de una ciudad, es un “freno en la conciencia de este mundo” (Ingarden, *La obra de arte literaria* 234) que despliega la posibilidad de recrear la memoria colectiva en el relato; de volver a crear, metafóricamente, el mundo con las palabras.

Por otra parte, algunas de estas leyendas escritas se han transmitido de manera oral; sin embargo, existen otras, como es el caso de “El callejón del muerto” que cuenta con diferentes versiones orales y escritas. Y aunque una de las concretizaciones más conocidas ha sido difundida por medio de la escritura, el análisis de esta leyenda se realizará en el

capítulo de los relatos orales en atención a la propuesta de una reconciliación entre la oralidad y la escritura.

CAPÍTULO 4

LA CONFIGURACIÓN ARTÍSTICA EN LOS RELATOS ORALES DE TOLUCA

*Las leyendas pueden ser historias tradicionales
o literarias,
aunque existe una zona de contagio
que las hace mezclarse y confundirse,
las leyendas escritas pueden volverse orales
y viceversa.*

Laura Guerrero

4.1 Tradición oral

De acuerdo con lo expuesto en el capítulo segundo, el receptor de una leyenda se involucra en el acontecimiento del relato a través de dos tipos de experiencia: la histórica y la estética. La primera se relaciona con la referencialidad vivida por el receptor, ya sea en lo personal o en lo colectivo; experiencia que se evoca a partir de la construcción del relato y que, de acuerdo con la aporía de San Agustín, correspondería al *presente pasado* de la narración. Por su parte, en la experiencia estética, el receptor “vive”: actualiza su propia experiencia de la leyenda y hace suya la experiencia histórica de la colectividad a la que ahora pertenece. Por tanto, el acontecimiento de la enunciación de una leyenda es más que el relato del argumento. Cuando algunos narradores cuentan las leyendas sólo desde la descripción, pero no propician una experiencia estética, la narración se reduce a una anécdota. En estos casos, el efecto de recepción es informativo; las nuevas generaciones saben, en el mejor de los casos, la existencia de una determinada leyenda, pero cuando

experimentan estéticamente el relato, se convierten en partícipes del imaginario colectivo, aunque no hayan sido testigos de la experiencia histórica.

Cuando el receptor no ha sido partícipe de la historia y además no hay una experiencia estética, porque la leyenda se relata sólo como una anécdota, el receptor duda de la veracidad de la narración. Pero si la configuración poética de un relato revela en el receptor una verdad metafórica de sí mismo en lo individual y en lo colectivo, el receptor comprenderá la experiencia estética y asumirá como propia la memoria histórica; puesto que, “la objetividad estética del texto tiene efecto mediante una recíproca visión abierta por las particulares perspectivas del mismo texto (Iser 161).

Específicamente, en el caso de las leyendas orales de Toluca, encontré dos tendencias: los relatos tradicionales que han sido transcritos de la oralidad a la escritura y las leyendas orales cuya intencionalidad es de carácter informativa. Al respecto, considero que algunos de los factores que influyen en la falta de la transmisión de las leyendas como relatos poéticos son:

- La falta de conocimiento de los habitantes de Toluca acerca de la historia de su propia ciudad.
- La ausencia de una entidad colectiva que amalgame la experiencia histórica de las nuevas generaciones con la experiencia de las anteriores.
- La transcripción de las leyendas orales sin una estrategia de representación poética.
- La lectura ingenua de las concretizaciones de los relatos.

El presente estudio de las leyendas orales de Toluca se caracteriza por la búsqueda de la tradición oral: relatos contados por los abuelos en un ambiente de performance, la gestualidad, los tonos y el poder mágico de las palabras. Sin embargo, los relatos se

centraban en anécdotas familiares y personales, referencias bibliográficas o versiones simplificadas del relato en un tono de verdad absoluta. Por otro lado, las nuevas generaciones, en su mayoría, desconocían las leyendas o sus versiones también se centraban en anécdotas familiares, no necesariamente relacionadas con la ciudad de Toluca. Me percaté de que la tradición oral de la ciudad de Toluca está preservada en las transcripciones; que las leyendas se cuentan en tiempos y espacios privados, pero no en la colectividad. Los cronistas son investigadores y divulgadores del pasado cultural de la ciudad, relacionados más con la escritura que con la transmisión oral; y además, considero, hace falta desarrollar estrategias poéticas de narración en lo colectivo.

4.2 Recuperación de la memoria histórica a partir de las leyendas orales

Desde este punto vista, la memoria histórica puede recuperarse a través de la actualización de las leyendas orales porque se crea un sí mismo colectivo a través de la experiencia estética. Sin embargo, en una sociedad donde el sí mismo es individualizado y lo colectivo se confunde con lo masivo, la recepción de las leyendas orales suele ser también de manera individualizada; de ahí que el modo de ser de la escritura predomine sobre la oralidad. Y en consecuencia, las leyendas orales suelen adoptar la función informativa de la comunicación hablada, dejando de lado la función poética de lo oral. En palabras de Northrop Frye, diríamos que “cuando una sociedad se vuelve individualista y competitiva [...] la música y el drama sufren en consecuencia y la palabra escrita casi monopoliza la literatura” (*Anatomía de la crítica* 327).

Ante esta desvalorización de la literatura oral, hay una pérdida de los valores artísticos que influye, de manera indirecta, en la ausencia de ciertos valores éticos de una

determinada cultura. Y si “la oralidad artística cumple además una función esencial para la preservación de los rasgos particulares de una comunidad cultural, la cual comparte con toda producción [...] artística” (Alcántara 122); entonces, hace falta una recuperación de la oralidad en términos metafóricos más que pragmáticos de la comunicación.

En el caso concreto de las leyendas de Toluca, hace falta una recuperación de la oralidad, como modo de ser. Más allá de la transcripción o difusión de las versiones orales, es necesario generar la experiencia estética de la enunciación de una leyenda en lo colectivo y así, recuperar la experiencia histórica directa e indirecta que reavive la memoria colectiva. Es decir, las leyendas de Toluca requieren la recuperación de la oralidad artística: la configuración poética de la enunciación.

Como resultado del análisis de las leyendas orales de Toluca, desde una aproximación hermenéutica, propongo cinco rasgos propios de la configuración poética para valorar artísticamente las narraciones de la oralidad:

- a) **Paráfrasis de una versión escrita:** Se refiere a la estrategia de representación a través de la cual, el narrador retoma una versión escrita. Sin embargo, si no hay una comprensión ni una apropiación de los valores artísticos, históricos, estéticos y éticos del relato. Es decir, cuando la lectura es pasiva puede ser que la paráfrasis sea una mera repetición y memorización de los acontecimientos sin ser una verdadera interpretación de experiencia histórica y estética de la narración. En general, a las leyendas que se enuncian como una paráfrasis se basan en el valor artístico de la reconciliación entre las versiones orales y las escritas; sin embargo, a la falta de una verdadera comprensión y apropiación de

los relatos, carecen de una estrategia de representación poética como valor artístico.

- b) **Configuración híbrida entre las versiones escritas y su adaptación a una propia concretización oral:** Para este tipo de leyendas, se requiere de una apropiación de varias versiones escritas; de esta manera, el narrador re crea una versión oral nueva. En este sentido, es importante que el narrador esté consciente de los valores artísticos en correlación con los valores históricos, a través de una configuración del relato basada en la verdad metafórica y no en la simulación. Este rasgo predomina, sobre todo, en aquellas leyendas cuyo valor artístico es la reconciliación entre la oralidad y la escritura.
- c) **Estructuración basada en los elementos de los cuentos populares:** Este rasgo predomina en aquellas narraciones cuya estrategia de representación es la intertextualidad y la resignificación de los símbolos culturales; ya sea a través de las plantillas narrativas, la configuración de personajes legendarios o la mitificación de espacios y objetos sagrados. Por tal motivo, el valor artístico sobresaliente en este tipo de relatos es el de la configuración de estrategias de representación.
- d) **Referencia directa con espacios reales:** Este rasgo evidencia, sobre todo, los valores históricos de una narración; a través de la re creación de acontecimientos relevantes para la identidad cultural de la ciudad o la ficcionalización de personajes reales para sublimarlos al estatus de héroes legendarios. En este sentido, los objetos representados de los personajes y el tiempo cobran importancia literaria a través de la metaforización del espacio. De esta forma, la

verdad metafórica de una ciudad es la re creación de los actores y de sus acciones extraordinarias que, a través del valor poético de su enunciación, le otorgan al espacio real un valor histórico. En este sentido, el valor artístico del relato se basa en el paralelismo entre el referente real y la ficción cuando hay una verdadera tensión entre el sentido literal y el sentido metafórico de la narración. Es decir, no bastan las alusiones y referencias directas con el mundo real e histórico, si el relato carece de una verdad metafórica. El valor artístico se encuentra directamente relacionado con la intencionalidad del texto; cuya direccionalidad se dirige a la configuración poética y no a la descripción literal o informativa.

- e) **Actualización de las narraciones tradicionales:** Este rasgo sobresale en el tipo de narraciones cuya enunciación es el resultado de una apropiación de los relatos que siguen teniendo un significado de identidad cultural; pero los objetos representados se actualizan de acuerdo con el contexto contemporáneo. En general, corresponde a la experiencia estética a partir de la experiencia histórica de las nuevas generaciones. De esta manera, la transmisión de las narraciones tradicionales permanece en la dinámica de una constante difusión y preservación de los valores culturales de la ciudad –éticos, estéticos, artísticos e históricos-.

4.3 Leyendas con predominio de los valores morales sobre los estéticos

En la leyenda de “La máscara” (15 del anexo), relatada en una conferencia sobre las leyendas de Toluca¹², se contó la anécdota de un joven que se encontró una máscara en “las cuevas de la catedral del Ranchito”, que cada vez que él quería regresarla a su lugar de origen se le aparecía de nuevo en su casa. Pero no se construyó una estrategia de representación; las palabras fueron de utilidad para hablar de otro tipo de valores, los morales. La intención del autor fue moralizar sobre el rescate de las leyendas y las tradiciones, de ahí que la intencionalidad del relato nos apunte hacia la persuasión y no hacia una lectura poética. Además, el narrador afirma que las leyendas son cuentos de terror o fábulas; lo cual evidencia su confusión en torno a la literariedad de los relatos. El referente histórico está sobrepuesto en el relato, funciona como un comentario del narrador acerca de la topografía de la ciudad, pero que no encuentra un paralelismo dentro de la configuración del relato, aunque es una leyenda importante para la preservación de los códigos culturales.

Por otro lado, “los especialistas muestran que una cultura oral preserva la información contenida en los textos literarios, dándole una forma que se pueda memorizar: ritmos, regularidades fónicas, simetrías. Por ende, la atención se dirige a la forma. Esto no impide que haya variantes. La noción de texto original auténtico es bastante reciente, sobre todo en el ámbito literario” (Blanche-Benveniste 32-33).

Sin embargo, las leyendas que se cuentan con la intención de informar y convencer al público sobre la importancia de los valores, pero no generan la experiencia colectiva y que, además, su transmisión oral es la lectura parafraseada de una versión escrita, utilizan la

¹² Festival de San José, Toluca, Estado de México, marzo de 2007.

repetición de palabras y frases como una herramienta para tratar de recordar la secuencia de las acciones tal como lo leyeron, pero no configuran una estrategia de representación. La atención del público se centra en el argumento más que en la estructuración del relato, a tal grado de pasar inadvertida la cita errónea del nombre de la recopiladora de esta leyenda, la actual cronista de la ciudad de Toluca. En el caso hipotético de que esta leyenda construyera la relación entre la versión oral y la escrita como una estrategia de representación, los valores artísticos y estéticos del relato se centrarían en la intertextualidad y el paralelismo estructural más que en la anécdota; tal como se presenta en otros leyendas orales, por ejemplo, en “La llorona del camino” (19 del anexo) que se analizará más adelante.

Otra leyenda oral que constituye un ejemplo de paráfrasis de una versión escrita es la leyenda de “El medio del difunto” (16 del anexo), la cual relata cómo un joven llegó a ser rico por ayudar al descanso de un alma en pena. Su transcripción evidencia la repetición de palabras y frases como un recurso para hacer memoria de los acontecimientos del relato. No hay un paralelismo entre el referente real y el poético porque así como antepone la escritura a la oralidad, la intencionalidad del discurso conduce al receptor a interpretar el relato desde un punto de vista literal. Este relato oral es una paráfrasis de la leyenda del mismo nombre, recopilada y escrita por la cronista de Toluca, Margarita García Luna, en el libro *Leyendas, Relatos y tradiciones toluqueñas*. Más que una leyenda, el entramado del relato es semejante a la estructura de los cuentos populares. El único dato que tenemos como referencia a la ciudad de Toluca es el “Templo de San Francisco”, pero no representa un elemento de identidad cultural o de recuperación de la memoria, aunque el narrador amplía la explicación acerca de la ubicación de este templo. El relato oral conserva la

estructuración de la versión escrita y es fiel a la configuración de los objetos representados y los nudos de acción. Sin embargo, no se manifiesta una experiencia histórica porque el narrador no ha sido protagonista ni testigo indirecto¹³, simplemente es “lector” de la leyenda escrita por la cronista, pero con la intención explícita de moralizar a la colectividad.

La versión escrita del relato de “El cerro de la Teresona” (21 del anexo), que narra acerca de la aparición del nagual en un antiguo cementerio, fue parafraseada por el mismo narrador. De igual modo, el relato oral conserva la estructura de la concretización escrita, basada en la forma de los cuentos populares. En cuanto al manejo del lenguaje, el narrador procura ser fiel a las palabras de la versión escrita, pero no hay una estrategia poética del lenguaje que provoca en el receptor el efecto de las experiencias histórica y estética. El sentido de totalidad del relato escrito es fragmentado por el final “abierto” que propone el narrador para todas las leyendas orales de Toluca. En general, los valores artísticos presentes en el relato corresponden a la configuración de la versión escrita, no así a la enunciación oral.

“La cueva Teresa” (20 del anexo) es otra de las narraciones orales que fueron parafraseadas, dentro del Festival de San José, por el mismo narrador y cuya trama relata el encuentro entre una niña y un matrimonio que, en el intento por recuperar el ganado de su yunta, llega hasta el Nevado de Toluca, donde la niña les pide que le ayuden a pasar del otro lado de la laguna. Esta leyenda también tiene su referente escrito en el libro de María del Socorro Caballero; cuya trama fue modificada, mostrando indicios de un desorden

¹³ Los narradores testigos indirectos son aquellos que se han apropiado de la experiencia histórica que las generaciones anteriores les han ido transmitiendo, aunque ellos no lo hayan vivido o visto personalmente. De esta forma, la experiencia histórica es correlativa a los relatos de la tradición y otorga el sentido de autoridad a las personas mayores, quienes probablemente sí lo hayan vivido.

sintáctico en la exposición de las ideas. La repetición de palabras se escucha como falta de vocabulario más que como un recurso para crear un efecto positivo en el receptor. En cuanto a la configuración de los personajes, no hay una polifonía; todos los diálogos tienen el mismo tono del discurso moralizante del narrador. La intencionalidad del relato dirige la atención del receptor hacia una intertextualidad con la versión escrita y hacia la interpretación de una “exposición” temática sobre las leyendas y las tradiciones, más que en el acto enunciativo. Y en esta coincidencia entre la estructura de los cuentos populares y el mito, “los elementos de la reflexión mítica se sitúan siempre a mitad de camino entre preceptos y conceptos” (Lévi-Strauss 37). Por eso, en este tipo de leyendas, la temática acerca del buen comportamiento sobresale con respecto a los conceptos estéticos, e incluso éticos, de la configuración poética del relato.

En general, las cuatro leyendas analizadas no presentan un valor artístico para la tradición oral de Toluca; su enunciación no sólo es repetitiva con respecto a las versiones orales, además incurre en errores de referencia; lo cual impide que la configuración de la enunciación despliegue una referencia de segundo grado. A decir, en este tipo de leyendas que se distinguen por el rasgo común de la paráfrasis, la falsificación de la verdad literal de las referencias afecta a la configuración de la verdad metafórica.

Por otro lado, la intencionalidad de estos relatos hacia la persuasión y moralización no sólo fractura la posibilidad de crear los valores artísticos de las leyendas orales, estas leyendas tampoco representan un valor ético para la conciencia social de los ciudadanos de Toluca. En el entendido de que “la oralidad [...] no sólo conforma un proceso social significativo de la historia del conocimiento e identidad de un grupo o comunidad, sino que

desencadena a la vez procesos tales como el de la configuración de la conciencia social. La identidad cultural, lingüística y psicosocial” (Actis 17).

4.4. Leyendas híbridas entre la oralidad y la escritura

Como ejemplo de los relatos que se distinguen por el rasgo de la hibridación entre las versiones escritas y las orales, se encuentra nuevamente la narración de “La máscara” (15 del anexo). Este tipo de enunciaciones son propicias para la apropiación y creación de una nueva concretización. Sin embargo, es probable que las tramas, la oral y la escrita, se entrecrucen y confundan al receptor. En algunos casos, cuando el narrador privilegia el modo de ser de la escritura al de la oralidad, las leyendas híbridas pierden el sentido de totalidad. Pues, no se toma en cuenta que “el discurso oral requiere también de un acto de comprensión, de un correlato, de una concretización para darse como tal” (Vergara, *La literatura oral en el Suroeste de Michoacán [...] 65*).

Por ejemplo, la leyenda de “La máscara” es una adaptación oral de una leyenda escrita de la ciudad de Metepec, cuya referencia real es la existencia de una cueva. La versión híbrida cuenta cómo un joven se encontró una máscara encantada, en el interior de un cerro, que lo perseguía a donde iba. El narrador relata que esto sucedió en “las cuevas de la Catedral al Ranchito” en Toluca; sin embargo, dichas cuevas no existen, aunque sí, una red de túneles debajo de la ciudad que conecta a las principales iglesias. También se menciona que dichas cuevas se encuentran dentro de un cerro, lo cual es un indicio de que esta versión oral es una adecuación de otra leyenda ya existente; porque las referencias espaciales del relato coinciden con la geografía de la ciudad vecina de Metepec, pero no con la referencia real de Toluca. Además, porque hay indeterminaciones que más bien son

inconsistencias del relato; pues no se manifiesta una construcción artística del lenguaje. Los espacios en blanco que se presentan en el relato son los vacíos que se conservan de la versión escrita, pues “vacío significa para Austin que el habla de ficción no puede invocar convenciones ni procedimientos aceptados; más bien para ella no existe un contexto situacional que sea capaz de estabilizar el significado de lo dicho” (Iser 102). Es decir, cuando una leyenda se narra oralmente como una memorización de la versión escrita, pero al mismo tiempo se introduce la apropiación de otra versión; entonces hay un enfrentamiento entre ambas versiones y los vacíos de la versión escrita se evidencian en la versión oral. Sin embargo, el receptor tiene la posibilidad de entrar en diálogo con el o los narradores para contextualizar la narración; pues, “los vacíos del discurso representan el constitutivo central de la comunicación. La interacción dialógica necesita de tal aportación indeterminada para ponerse en movimiento” (101). Por esta razón, este tipo de leyendas de configuración híbrida son propicias para la experiencia estética; ya que, la organización estructural de las versiones escritas puede guiar la configuración poética de la oralidad, además del acontecimiento de la situación; que en el caso concreto de la narración de la leyenda de “La máscara” no provocó un diálogo entre el narrador y el receptor.

En este mismo sentido, la leyenda oral de “Las momias del Instituto Científico y Literario de Toluca” (22 del anexo) se identifica con claridad el enfrentamiento de dos tramas, la oral y la escrita, que se bifurcan y rompen con las unidades de sentido. Por un lado, se narra la versión escrita que acompaña como ficha explicativa a las momias que se encuentran en el Museo de Historia Natural de la Universidad Autónoma del Estado de México, dentro del Edificio de Rectoría. Esta historia se refiere a Pepe Botello, borrachito de la ciudad de Toluca, quien se hacía pasar por sacerdote y pedía el diezmo para su vicio

junto con su acompañante, María Reyna. Y por otro lado, se narra una anécdota de las bromas que hacían los estudiantes universitarios con estas momias. Al tratar de adaptar la versión oral de los universitarios con la versión escrita de la historia de “vida” de las momias, se perciben incongruencias en la lógica del relato. Además, el manejo del lenguaje es informativo y carece de una estrategia poética del lenguaje.

Como se mencionó anteriormente, cuando se confunden o ignoran los referentes literales de una narración oral, cuya base se encuentra en una concretización escrita, se pierde tanto el valor histórico como el valor artístico de una leyenda. Estos errores discursivos se evidencian a través de los espacios vacíos de la narración. Es decir, la configuración de la enunciación de los objetos representados y de la materia fónica se desvirtúa cuando el estrato de los aspectos esquematizados desarmoniza el sentido holístico o de totalidad del relato.

4.5 Leyendas con estructura de cuentos populares

Dentro de la trama de “La fantasma de las Margaritas”¹⁴ (17 del anexo), encontramos una estructura tradicional en cuanto al desarrollo de las acciones, la configuración de los personajes y los números simbólicos. El armazón de este relato lo encontramos en otras leyendas de Toluca como son “El callejón del muerto” y más aún, está presente en la tradición oral de otras ciudades de México. Sin embargo, esta leyenda oral, en particular, presenta una alusión al sentido de verdad autorreferencial. La leyenda de “La fantasma de las Margaritas” narra la manera en cómo la alma en pena de una mujer asesinada en una

¹⁴ De acuerdo con la gramática contemporánea, la palabra fantasma es masculina; sin embargo, el título de “La fantasma de las Margaritas” retoma el género femenino que anteriormente tenía la palabra, considerando que en esta leyenda la aparición es de una mujer.

casa de la colonia Margaritas sigue espantando a los borrachos que pasan por ahí. Se podría decir que este relato es una actualización de la tradición oral, porque además de configurar artísticamente la narración, presenta una reflexión acerca de la verdad en las leyendas: «puede ser verdad, puede ser mentira, pero lo que sí es verdad es que esto, platican los ancianos, fue un hecho verídico que sucedió hace algunos años» Sin embargo, esta reflexión acerca del sentido de verdad en las leyendas no constituye una estrategia de representación metatextual; más bien expresa el modelo lógico de pensamiento en el cual, la ficción es sinónimo de falsedad por no corresponder a la verdad literal. Desde esta perspectiva, las leyendas cuando son configuradas como narraciones poéticas despliegan el sentido metafórico, pero además, un texto “no se puede referir simplemente a la realidad, sino a «modelos de realidad»” (Iser 143).

Por otra parte, la estructura de la enunciación corresponde a las plantillas de las narraciones tradicionales. De igual manera, las acciones se van desarrollando en torno a la peripecia del personaje que no constituye un héroe legendario, sino que representa a todos los personajes que se han enfrentado con la misma situación: la aparición de un fantasma para dejar de emborracharse. Al igual que en los cuentos populares, la narración no sólo enuncia la anécdota, sino que va entramando la evocación de los objetos representados: el carácter de un personaje que se relaciona en un tiempo y en un espacio con otros personajes, generando una circunstancia que habrá de cambiar con la peripecia.

Por otra parte, “La llorona del camino” (19 del anexo) relata la historia de una mujer que se aparece en los caminos solitarios y posteriormente, se descubrirá que efectivamente es la llorona. La narradora tiene conciencia de la variedad de concretizaciones que se cuentan en torno a esta leyenda popular y conserva elementos

tradicionales del relato como: «la señora vestida de blanco hasta el tobillo y pelo negro largo [que] atravesó el puente volando y se fue diciendo *Ay mis hijitos, ay mis hijitos*». En esta versión oral, la narradora maneja el lenguaje artísticamente; las repeticiones crean el efecto de una duración en el tiempo: «la señora no les hizo caso y siguió caminando y siguió caminando y ellos la empezaban a seguir y le hablaban». Además, la repetición de las ideas y las palabras funciona en el relato como una estrategia para evocar, en la imaginación del receptor, las imágenes de las palabras. Y si el receptor se imagina los objetos representados de la leyenda y, con la repetición de las acciones, se comprenden las cualidades metafísicas de la narración; entonces, es posible que se suscite una experiencia estética. Por otro lado, se propicia la experiencia histórica a través de la configuración del personaje de la mujer en un juego metafórico, entre la referencia real de una mujer del pueblo y la referencia arquetípica de “la llorona”. Este paralelismo entre lo histórico y lo literario emerge en la identidad que la narradora le da a su personaje: «dice mi abuelo que se les apareció una llorona o una mujer, porque en ese momento no sabían que era la llorona». Más allá de la intención de la narradora, la intencionalidad del relato nos conduce hacia la actualización de una leyenda popular, a través del manejo poético del lenguaje. La estructuración de “La llorona del camino” está basada en la peripecia, el cambio de fortuna en los acontecimientos del personaje y nos remite a la recuperación de la memoria histórica a partir de la experiencia estética. Pues, la recuperación histórica de Toluca no sólo se refiere a la presencia de datos reales, sino a la actualización de la memoria colectiva de esta ciudad a partir de la apropiación poética de sus relatos.

Como se mencionó anteriormente, “La llorona del camino” (19 del anexo) representa un ejemplo del relato que, a través de la intertextualidad y el paralelismo

estructural, configura un valor artístico. La intertextualidad en esta leyenda se evidencia en los objetos representados: la noche, los caminos solitarios, la figura femenina de la llorona y los personajes testigos. Es decir, dentro de la enunciación de la leyenda se encuentra el entramado del relato tradicional. Sin embargo, la relación intertextual no se da sólo a partir de la alusión a los objetos representados de las narraciones populares, sino a través del paralelismo estructural: la configuración artística de la versión oral en correlación con la estructuración de las narraciones literarias. Por lo anterior, se puede afirmar que el repertorio literario de los cuentos populares influye en la enunciación del narrador oral para entamar artísticamente el entramado de una leyenda.

Otra leyenda que se estructura a partir de los elementos tradicionales pero que no logra construir la oralidad artística es “El nagual” (18 del anexo), pues a pesar de retomar el sentido tradicional de la aparición de esta figura mítica y validar la argumentación por la autoridad de las generaciones anteriores, no se compromete con la verdad metafórica de la leyenda: «cuenta una amiga mía que le pasó a ella de la aparición del nagual. Mi abuela, recuerdo, nos platicaba que el nagual era una persona y se convertía en cualquier animal [...] En aquél tiempo cuando mi amiga me lo platicó, pues lo creí, pero pues a esta edad, como que lo pongo en tela de juicio». Ni la experiencia estética ni la histórica logran su efecto en el receptor, porque la misma narradora rompe al final la configuración poética que había construido. El manejo del lenguaje despliega, de igual manera, a los personajes que a las acciones; a través de las cuales, el receptor es testigo de la peripecia y el cambio de fortuna hacia el bien. Esta leyenda en particular presenta rasgos de la oralidad artística, pero el conflicto de la verdad en las leyendas fractura el sentido de totalidad, propicio para la experiencia estética y así, la recuperación de la memoria tradicional.

Al igual que en las otras leyendas con huellas narrativas de los cuentos populares, “El nagual” (18 del anexo) es una leyenda que denota el repertorio literario de la narradora, pero la intencionalidad del texto orienta la interpretación de la leyenda hacia la función persuasiva del discurso. Se enfrentan, por un lado, las unidades de sentido que conforman de manera artística una verdad metafórica referente a la figura del nagual; y por otro, se construyen unidades de sentido que cuestionan el sentido de verdad del propio relato. La enunciación de esta leyenda se debate entre la función poética y la retórica del lenguaje: entre la mimesis de un suceso extraordinario y la demostración de su inverosimilitud en la lógica del mundo cotidiano.

Las huellas de la estructuración de la narrativa de los cuentos populares pierden sentido de unidad frente a la intencionalidad del relato.

En el relato “Día de muertos” (24 del anexo), la narradora relata la historia de un señor que no le ponía ofrenda de muertos a sus padres y de su cambio de costumbre al ver las almas de sus difuntos. En esta leyenda, el manejo del lenguaje presenta una falta de concordancia entre el sujeto y la conjugación de los verbos; sin embargo, se construye una oralidad poética a través del uso tradicional de las palabras, por ejemplo la repetición de ideas y los epítetos. Específicamente, a través de las repeticiones es como se va construyendo el manejo del tiempo; hay un sentido de continuidad. Esta leyenda está estructurada a partir de las fórmulas orales de la tradición oral, logrando el efecto de la experiencia histórica en el receptor, aunque le falta configurar una estrategia poética en el manejo del lenguaje. La pervivencia de las fórmulas orales evidencia la presencia de huellas tradicionales, configurando el repertorio o bagaje interior en la unidad de sentido de esta leyenda. Pues, “el repertorio del texto designa el material selectivo por cuyo medio el

texto queda referido a los sistemas de su entorno, que en principio son aquellos del mundo de la vida social y de la literatura precedente” (Iser 143).

Como ejemplo de las huellas orales se encuentra la tradición de los hechizos para poder conectarse con el mundo irracional: «Y una vez un señor le dijo que si no creía que pues este, se pusiera las lagañas de un perro como si fueran de él y que se pusiera atrás de la puerta». En este caso, la estructuración a manera de los cuentos populares consiste en estructurar las unidades de sentido de la trama, a través de la voz narrativa omnisciente que evoca el sentido mágico de las tradiciones.

Por otra parte, “La mujer con cara de caballo” (23 del anexo) es un relato corto, acerca de una atractiva mujer que provoca a los hombres en las noches y que aquellos que están dispuestos a conquistarle, descubren su cara de caballo. La estrategia de representación, en esta leyenda, se basa en el ritmo y en la peripecia. El manejo del lenguaje crea en el receptor el efecto poético; hay una tensión entre lo sugerido y lo literal, además de un sentido de unidad y totalidad. La estrategia de representación no sólo se basa en lo discursivo, sino en la “escenificación” de los tonos de la voz. Esto último le da la intencionalidad al relato hacia lo artístico.

La tensión entre el sentido literal y lo metafórico se logra en un relato corto a través de su estrategia discursiva; al principio de la leyenda, el narrador alude a la tradición oral y ubica al receptor en un contexto específico: «Voy a contarles una leyenda que me contaban mis padres, allá donde vivíamos en el barrio de San Sebastián, había un rancho abandonado donde hoy ocupa el lugar la secundaria número siete. No había alumbrado, no había pavimento, sólo algunas casas y milpas por doquier». Después de haber construido el contexto de oscuridad, introduce a un personaje, configurado con espacios de

indeterminación. «Cuenta la leyenda que por las noches salía una mujer hermosa, vestida de negro, para seducir a los jóvenes mozos que habitaban por ahí». De esta manera, la esquematización de un personaje evidencia la presencia de otro: «Pero sólo uno tenía el valor de seguirla, caminaba tras ella, la piropeaba, ella no daba la cara, sólo sus caderas contoneaba y caminando seguía». El sentido holístico se consolida en el efecto de temporalidad, por medio del ritmo a través de las la enunciación de las acciones: «De pronto, aminoraba el paso, se dejaba alcanzar, el hombre la abrazaba y la volteaba para darle un beso». Finalmente, la sorpresa sobreviene porque el narrador afina dicho espacio de indeterminación con una metáfora: «Y cuentan que la sorpresa que se llevaba era que tenía la cara de caballo».

De igual manera, en el relato de “Las brujas” (30 del anexo), que cuenta acerca de la aparición de unas mujeres que se convierten en hechiceras, el narrador despliega elementos de la tradición oral en la enunciación. Sin embargo, dichos elementos funcionan a manera de estereotipos que describen las tradiciones y costumbres: «vuelan hacia los poblados para robarse a los niños; para esto, anteriormente en muchas casas, verídico esto, por ejemplo, el colocar tijeras o un espejo impedía, o ajos o collar de ajos, impedía que entraran a las casas para robarse a los niños». Pero esta leyenda carece de una estrategia poética y sentido de totalidad porque no hay en sí una tensión entre lo sugerido y lo que se dice explícitamente; es decir, no se configura al “habla de ficción [como] una organización simbólica” (Iser 108).

En general, las narraciones de las leyendas orales con rasgos de estructuración de los cuentos populares presentan huellas del repertorio literario del narrador. Sin embargo, en muchos de los casos, la intencionalidad del texto cambia de lo poético a lo retórico; la

verdad metafórica es puesta en tela de juicio, fracturando el mundo referencial. Lo anterior es consecuencia de los procesos de creación y recepción, en torno a las leyendas, en el contexto de la ciudad de Toluca: tanto su configuración como su lectura, suele ser literal.

4.6 Leyendas con referencias reales de la ciudad

Una leyenda cuya referencia directa es el espacio de la ciudad de Toluca, pero que la intencionalidad del texto conduce al receptor a la función informativa de la narración, es el relato de “Los túneles y los emparedados” (29 del anexo). Esta narración cuenta acerca de la existencia de unos túneles en Toluca y de la presencia de unos niños que fueron emparedados ahí. A pesar de que el relato corto presenta una concordancia con los relatos tradicionales de las generaciones pasadas, a través de la repetición de palabras para dar ritmo y la referencia temporal, el discurso no desarrolla una estrategia de representación poética debido a que pierde el sentido de totalidad.

El relato se configura a partir de dos intencionalidades; por un lado, la retórica que intenta describir e informar acerca de estos túneles: «Había un cementerio y con la remodelación encontraron unos túneles, sobre los túneles había la presencia de un emparedado. Hacen como un nicho y luego lo sellan sobre las paredes como si fuera un huesario». Posteriormente, el discurso cambia de tono: «Dicen que en la noche salen las almas de esos niños a las personas que se encuentran después de las dos de la mañana».

La cita anterior nos muestra la huella de una tradición oral que es cuestionada por la lógica de la verdad literal; por eso, no hay una configuración de la verdad metafórica, porque además, no hay en sí, un entramado narrativo.

El relato “Rodeo Santa Fe” (25 del anexo) es una actualización de las narraciones de lucha entre el bien y el mal; con la diferencia de que el diablo ya no se aparece en los ríos o en los caminos solitarios, sino en los lugares de “excesos” y en medio de la multitud, como el Rodeo Santa Fe: «dicen que el diablo se subió al toro mecánico y estuvo ahí». La narradora pertenece a las nuevas generaciones, pero ha escuchado esta versión, transmitiendo la experiencia histórica como un testigo indirecto del relato. Sin embargo, no se logra el efecto de una experiencia estética en el receptor porque la estrategia de representación es más informativa que poética. La identificación del espacio donde se recrean los acontecimientos del relato aún es de actualidad, porque la versión es reciente; lo cual, propicia las condiciones necesarias o “factores mediante los que nace una relación entre texto y lector” (Iser 93).

Esta leyenda también puede considerarse como una nueva actualización de la figura mítica del diablo. Además, la configuración del espacio legendario se hace a través de un espacio real. Sin embargo, se ha modificado un factor: el diablo se aparece en lugares concurridos y a una multitud de gente. Por otro lado, también se presenta un cambio en la manera de enunciar los acontecimientos, de una manera sintética; se podría decir, que en este paralelismo entre la oralidad y la escritura, los relatos orales de las nuevas generaciones expresan la influencia del pensamiento conceptual, propio de la lectura de los textos escritos.

En general, se podría decir que esta leyenda recrea un espacio real de la ciudad de Toluca, al mismo tiempo que resignifica el espacio mítico y legendario del encuentro con el diablo. Específicamente, en esta concretización, no hay una descripción del lugar, sino una ambientación del espacio, a través del juego de luces y sombras.

Otra narración, en la cual el receptor puede identificar referencias de la realidad de la ciudad de Toluca, es “Las niñas de la escuela Sor Juana” (27 del anexo) que cuenta acerca de la aparición de una niñas que se suicidaron en esa escuela, para librarse de los maltratos de las monjas que las castigaban. En este relato se presenta una estructura poética a través de las unidades de sentido y la construcción de las acciones. A través de esta leyenda, la experiencia histórica individual de la narradora es asumida por el receptor como colectiva. Además, recrea las voces de los personajes de otra época: *«Ay oye, dile a esa niña que está en el barandal que se baje que ya venga que son honores a la bandera»*; dando un efecto de polifonía, cuya estrategia de representación se basa en la reminiscencia del contexto, el espacio y los acontecimientos. Específicamente, en esta leyenda, resalta no sólo el tema, sino la forma literaria de la narración. “Pues, allí donde el lenguaje toma parte en la creación de tal forma, donde interviene disponiendo y transformando, donde nuevamente le da estructura, allí podemos hablar de formas literarias” (Jolles 28).

En este relato, el espacio de ficción se construye a través de un juego de temporalidad: por una parte se cuenta acerca de la aparición de las niñas «hace treinta y cuatro años» y a su vez, se narra el porqué de estas apariciones: «yo creo un siglo o algo así». Y por otra parte, la identificación del espacio legendario en el espacio real de la ciudad, también nos remite a una temporalidad de la realidad actual.

Esta narración, en específico, configura el sentido de unidad a través de la hilación de las temporalidades, a través de la enunciación de los acontecimientos. En este sentido, el uso del lenguaje presenta valores artísticos, permitiendo su transcripción a la escritura como una nueva concretización de las leyendas con unidades de sentido referentes a las apariciones de las almas, que en algún tiempo habitaron la ciudad.

4.7 Actualización de una leyenda tradicional

El relato “La mujer de los perros” (26 del anexo) relata la historia de dos hermanas que fueron sorprendidas por el fantasma de una mujer acompañada de perros. Dicha leyenda presenta una predominancia de la anécdota individual, para configurar la experiencia histórica. Y representa una actualización de la versión de la llorona en un contexto urbano, pero conservando algunos elementos de la tradición: «al otro día nos comentaban que habían visto a una persona con infinidad de perros alrededor y era una persona que no caminaba, que levitaba». En cuanto al manejo del lenguaje, la repetición de palabras crea el ritmo y el efecto de continuidad y repetición del relato. La narradora configura la experiencia histórica desde lo individual a través de la configuración poética inserta su anécdota en una experiencia colectiva.

Esta concretización representa una actualización de la leyenda de la llorona porque resignifica algunos de los elementos tradicionales e involucra a otros objetos de la modernidad. La mujer, los ladridos de perro, el “grito espantoso” y la noche se conservan; sin embargo, el espacio cambia porque ahora se trata de un acontecimiento en la ciudad: «y toda la gente empezó a comentar que probablemente, como en las historias de pueblo, pues había sido la llorona». Esta cita presenta una coincidencia con la leyenda del “Rodeo Santa Fe” (25 del anexo): la aparición de la llorona, como la del diablo, ya no sucede en lo privado, sino en lo colectivo. Además, la ventana de la casa representa la inclusión del espacio mismo de la ciudad como un elemento contemporáneo de esta concretización, está la ventana de la casa. Lo cual refiere a la intromisión de lo sobrenatural a los espacios privados. «Entonces, al asomarnos a la ventana era una ventana muy pequeña, y sacamos únicamente la cabeza [...] Fue un sonido espantoso; entonces quisimos meter la cabeza, se

nos atoró. Entonces fue peor porque nos pusimos de nervios, nos metimos a la cama súper espantadas».

Finalmente, cabe mencionar que el efecto de la experiencia histórica de la leyenda tradicional de la llorona se había ido cargando de un sentido moral, por ejemplo, cuando se le aparece a un borrachito y éste promete que ya no volverá a tomar. Sin embargo, en esta concretización el efecto en la narradora no se encuentra dentro de este carácter ético: «Y pues nos dio más miedo, las siguientes noches, ya no quisimos estar cerca de la ventana o en esta recámara y jamás volvernos a asomar». La enunciación de este final resignifica la red metafórica de la leyenda tradicional de la llorona como una experiencia de la colectividad ante algunos acontecimientos de lo sobrenatural, sin la carga moral del borrachito que promete dejar las parrandas. Justamente, en este punto es donde la leyenda se actualiza; porque la aparición de la llorona sucede ya no como un castigo, sino como un fenómeno cultural presente a través de todas las generaciones.

4.8 Leyenda del callejón del muerto

En la búsqueda de las leyendas de Toluca, encontré que la leyenda de “El callejón del muerto” es un relato que pertenece al imaginario de la época de la Colonia y de la Independencia, pero que es poco conocida en la actualidad. Inclusive, la referencia real se ha visto envuelta en medio de confusiones; sobre todo, porque la mayoría de los callejones de la ciudad han desaparecido.

En este caso, no se puede decir que hay una correlación entre la oralidad y la escritura: ambas versiones narran dos relatos diferentes. En cuanto a la concretización oral del “Callejón del muerto en la Independencia” (28 del anexo), ésta narra acerca de los

personajes de Antonio de Manjarrez y Ana de Bobadilla, quienes se casaron en la Iglesia de San José de Toluca, en el tiempo de la Independencia. Él era un hombre sangriento que atormentaba a su esposa Ana. Dicen que cada noche se escucha el grito de un muerto, la gente pensaba que se trataba de Ana, pero después descubrieron que el fantasma era de Antonio, pues Ana lo había matado y se había escapado a Sultepec, con un insurgente.

La narración anterior nos muestra la repetición narrativa de la estructura tradicional de los personajes aparecidos que han sido asesinados por su pareja, por ejemplo, el relato de “La fantasma de las Margaritas” (leyenda 17 del anexo), pero con un elemento sorpresa: el personaje femenino no es el asesinado sino el asesino. Esta plantilla narrativa se da porque las leyendas siguen el modelo lógico del mito, cuya función es “resolver oposiciones que la realidad no resuelve y que pueden resolverse, en última instancia a la gran oposición «vida» «muerte»” (Campos 26).

Este modelo mítico permite que se repita esa solución de los contrarios, al menos en la imaginación, a manera de catarsis. El relato de las leyendas, en su función reveladora de los acontecimientos extraordinarios, es más parecido al mito que al cuento popular. Al respecto,

Propp descubre una matriz común a los cuentos maravillosos: una estructura lineal idéntica en los cuentos de todas partes. La fragmentación de la secuencia narrativa en las acciones o funciones que se cumplen en el cuento revela siempre, al principio, una carencia o un daño, y al final, la reparación de una o de otra (Campos 30).

Por su parte, la estructura de las leyendas presenta en el inicio un orden establecido que se va transgrediendo; en el clímax, la carencia o daño se hace evidente para provocar, al final del relato, el efecto de continuidad en el tiempo: es un pasado que se recrea en el presente.

Propp reconoce no saber qué relación existe entre el cuento y el mito admitiendo solamente que hay que incluir al mito entre las posibles fuentes del cuento y el mito entre las posibles fuentes del cuento, y que todo cuento maravilloso reducido a su morfología, es asimilable al mito. La diferencia entre ambos sería no de forma, sino de función social (Campos 30).

Al igual que el mito, la leyenda cumple con la función social de revelación; sin embargo, su diferencia radica en el sentido de verdad. Entre la ficción y la verdad histórica, el mito está más cerca de la primera; y la leyenda se configura a partir de ambas verdades, la histórica y la metafórica. Es decir, la estructuración del modelo lógico de las leyendas se repite porque se basa en la misma función que el mito: la simultaneidad de la vida y la muerte.

Y aunque esta concretización oral se configura a partir de los valores artísticos de las plantillas narrativas del modelo lógico, en su referencia con la realidad histórica, no representa una verdad metafórica. Es decir, no recrea ni revela una significación colectiva del acontecimiento de la Independencia ni del llamado “callejón del muerto”. Su valor radica, más bien, en la introducción del elemento sorpresa en el cambio de roles de los personajes femeninos.

Por otra parte, la versión escrita de “El callejón del muerto” (14 del anexo) es una versión recuperada por el escritor toluqueño Leopoldo Zíncúnegui Tercero y transcrita por los cronistas Margarita García Luna e Inocente Peñaloza García.

Y cuentan las leyendas populares que, al sonar las doce campanadas de la media noche en el doliente y melancólico reloj del convento del Carmen, un fantasma impreciso, una vaga silueta, mezcla de luz y de sombra, atravesaba el entonces cementerio, salía a la calle del Cura Merlín y torciendo por el que más tarde se llamara el callejón del muerto, desaparecía al cruzar los umbrales de un viejo y chaparro caserón bautizado por el vulgo con el título de “La Casa de las Ánimas” (García Luna 17).

Cuenta la leyenda que en una de las casonas antiguas vivía una misteriosa pareja conformada por Don Carlos López y su esposa Carmen. No eran originarios de Toluca, lo cual causaba mucha expectativa a los vecinos del lugar. Dicen que un día se escuchó un balazo a media noche y que se trataba de un joven apuesto que había sido asesinado justo afuera de la casona; y que dentro de la casa estaba inerte el cadáver de Carmen que había sido mutilado. Todos sospecharon de Carlos López porque desapareció de pronto de la ciudad y porque encontraron una carta en donde Carmen le pedía a su medio hermano, Fernando de Santillana, que fuera a verla porque temía lo peor de su marido.

Esta concretización de la leyenda es la que más se ha difundido; sin embargo, este relato no representa una verdad metafórica de la identidad de Toluca, a mi parecer, por dos razones: la intencionalidad del relato direccionada hacia la descripción informativa de una nota periodística más que hacia la creación poética. Y por otro lado, las referencias históricas no coinciden con los reclamos de verdad. En cuanto a los registros históricos de las referencias reales de la ubicación del callejón del muerto, en el libro *Datos para la historia de Toluca* (1965) de Miguel Salinas se menciona un pasaje acerca de este callejón,

identificando a uno de los personajes como “el loco López”, quien coincide con el personaje de Carlos López de la versión escrita de Zíncúnegui Tercero. En cuanto a la ubicación espacial, se menciona que dicho callejón está ubicado atrás del Palacio de Gobierno, pero cabe mencionar que dicho edificio administrativo cambió de ubicación y que la versión escrita retomada por los cronistas de la ciudad toma como referencia al nuevo Palacio de Gobierno y en consecuencia, no hay un paralelismo entre las referencias históricas y el espacio representado en el relato.

Sin embargo, a pesar de estos vacíos en la identidad del callejón del muerto, considero que esta leyenda es emblemática del imaginario del sí mismo colectivo de la ciudad de Toluca porque de alguna manera la colectividad se representa a sí misma a través de un “fantasma impreciso” que, por error o por una falta moral, fue anulado de la vida real. La memoria histórica de la ciudad de Toluca se percibe a sí misma como un fantasma cuya vida y riqueza cultural pertenece al pasado.

En cuanto a la recuperación de la leyenda de este callejón histórico, se requiere configurar una verdad metafórica para darle una nueva significación al relato, considerando en igualdad de importancia tanto la memoria histórica, como la configuración literaria. Para esto, es necesario no sólo la transcripción de los relatos orales o la repetición de las versiones escritas; sino, la comprensión de los procesos en que la identidad se mueve, tomando en cuenta que “la significación de los textos depende de las capacidades, de las convenciones y de las prácticas de lectura particulares de las comunidades que integran, en la sincronía o la diacronía, a sus diferentes públicos” (Chartier 27). En este punto, la memoria histórica cobra relevancia puesto que la falsificación de la referencia literal de la

leyenda podría no afectar su construcción literaria, pero sí alteraría su función cultural en el imaginario colectivo de la ciudad de Toluca.

La recuperación del relato de la leyenda de “El callejón del muerto” tendría que evitar ser una de “las reconstrucciones de la memoria que conservan con el pasado una relación afectiva, militante y manipuladora” (Chertier 79). Dicha recuperación podría considerar los rasgos de la oralidad y la escritura en una renovada relación, semejante a la situación del Siglo de Oro, donde “los tres modos de la comunicación (las palabras vivas, las imágenes pintadas o grabadas, los escritos manuscritos o impresos) se consideraban, en ese entonces, como formas equivalentes del conocimiento” (125-126).

Es decir, para reconstruir una leyenda es fundamental propiciar la experiencia histórica, así como la experiencia estética del sí mismo colectivo; en el entendido de que “las relaciones entre historia y poema no presentan fisura alguna: el poema es un producto social” (Paz 188). Pues, las leyendas son textos limítrofes entre la historia y la literatura, pero que, a partir de su configuración metafórica, pertenecen al campo de lo poético. Sin embargo, en la ciudad de Toluca, las leyendas han sido recopiladas por los historiadores y olvidadas por los poetas. Y en el caso específico de la leyenda de “El callejón del muerto”, la versión escrita por Leopoldo Zíncúnegui Tercero es la que ha sido transmitida por los historiadores, pero literariamente carece de valores artísticos, puesto que el discurso se basa en las figuras retóricas y en la narración de los acontecimientos de una manera explicativa; lo sobrenatural de la aparición del fantasma pierde fuerza poética porque la anécdota se cuenta como si fuese una nota periodística. Incluso, se incluye la redacción de una carta donde el personaje de Carmen pide ayuda a su medio hermano, a manera de prueba demostrativa de los hechos. Y aunque las leyendas son los relatos que explican un

acontecimiento o una costumbre, su “explicación” es metafórica, a través de la configuración de la peripecia. En esta versión de la leyenda, no hay un cambio de fortuna de lo natural a lo sobrenatural, sólo explica por qué se aparece el “fantasma impreciso”.

La leyenda de “El callejón del muerto” de la ciudad de Toluca, a diferencia de los relatos de otras ciudades coloniales de México, no ha contribuido a la constitución de la identidad de los ciudadanos porque no “revela este doble movimiento de integración dinámica hacia el interior de la colectividad y hacia el exterior” (Mier 17). La mayoría de los ciudadanos de Toluca desconocen que haya existido un callejón con ese nombre; lo asocian a otras ciudades como el Distrito Federal, Puebla, Morelia y Oaxaca. Las leyendas del callejón del muerto dichas ciudades comparten la coincidencia de que el aparecido es un hombre: en el caso de la ciudad de México, se trata de un mercader que al no cumplir con una promesa a la Virgen va perdiendo la vida; en la narración de Puebla, el fantasma es de un ladronzuelo quien murió en una riña callejera; en Morelia, es de un hombre de mala reputación que pretendía a una de las hijas más respetadas de la ciudad; y, en Oaxaca, el fantasma se trata de un sereno¹⁵ que fue asesinado. En el caso de la leyenda de la ciudad de Toluca, en cualquiera de las versiones, el papel femenino es fundamental para la narración; las mujeres están implicadas en el descubrimiento de una relación amorosa prohibida, supuesta o verdadera. Hacia el exterior de la comunidad, la leyenda de “El callejón del muerto” está disponible, incluso en Internet; sin embargo, en el interior de la colectividad es donde hace falta propiciar una nueva significación, a partir de la memoria histórica. En este sentido, “la memoria tiene que ver [...] con la tarea de registrar, sea consciente o inconscientemente” (Vergara, “La identidad: construcción y huella en la narrativa oral”

¹⁵ Encargado de rondar de noche por las calles para velar por la seguridad del vecindario y decir la hora.

71). Ese registro en la memoria colectiva se logra no sólo con la escritura de una nueva versión de esta leyenda, sino con la narración oral de la misma. De tal manera que el relato poético llene los espacios de indeterminación de un suceso histórico, tanto en la experiencia de la oralidad como en la inscripción de la escritura. “La historia es el privilegio que es preciso recordar para no olvidarse de uno mismo. Sitúa en medio de él mismo al pueblo que se extiende de un pasado a un porvenir” (Certeau 18). La reconstrucción poética de un relato histórico propicia la experiencia del sí mismo colectivo como un actante privilegiado entre el pasado y el futuro, a través de la experiencia estética, devolviendo a los ciudadanos de Toluca el sentido de identidad que en apariencia se encuentra anulado, como un “fantasma impreciso”. Ambas experiencias se logran a través de la *parresía*, que es el recurso mediante el cual, alguien “dice todo cuanto tiene en mente: no oculta nada, sino que abre su corazón y su alma por completo a otras personas a través del discurso” (Foucault, *Discurso y verdad en la antigua Grecia* 36-37).

La identidad de una ciudad se puede reconstruir a través de las leyendas, en esta relación recíproca entre la estética y la ética, cuya verdad metafórica no sea una simulación, sino una verdadera reconfiguración del mundo en un relato artístico. Así pues, para que la leyenda de “El callejón del muerto” pueda pertenecer al pueblo, ser popular, requiere de una reflexión profunda acerca del “potencial del imaginario simbólico, convenido y reconocido por un grupo o pueblo” (Contreras 86); es decir, de su cultura originaria. Desde esta perspectiva, la reconstrucción de la tradición oral, no sólo de esta leyenda, partiría del sentido de verdad en la configuración de los relatos poéticos, a través de la correlación entre verdad metafórica y verdad histórica. Pues, sin la verdad metafórica, las leyendas son relatos basados en sucesos reales, pero sin el rigor metodológico de las referencias

históricas, las leyendas son falsificaciones de la identidad y quizá, una simulación de la memoria de la colectividad. En el marco de la verdad metafórica de las leyendas de Toluca, es pertinente reflexionar acerca de la verdad, la simulación y la falsedad de la memoria histórica de la tradición de una ciudad. Si bien es cierto que hace falta una reconstrucción de la narración de las leyendas, también es necesario considerar que la reconfiguración del relato a través de una estrategia poética de representación basada en la simulación, equivaldría a crear una narración literaria pero sin valor histórico para el sí mismo colectivo.

CAPÍTULO 5

VALORACIÓN ARTÍSTICA

DE LAS LEYENDAS DE TOLUCA

*La verdad no es algo que se encuentra,
sino algo que se construye.*

Pablo Lazo Briones
La fragilidad de las palabras

5.1 Verdad metafórica: ¿simulación o ficción?

De acuerdo con los capítulos anteriores, la recepción de una leyenda implica una interpretación del “descubrimiento de los potenciales no dichos en el texto, y aún de los potenciales no queridos o no imaginados por el autor” (Lazo 242). Sin embargo, la aproximación de un receptor depende de la configuración de la leyenda; por ejemplo, en el tipo de narraciones cuya intencionalidad va dirigida a la persuasión o a la descripción de las costumbres y tradiciones más que a la experiencia estética, la “lectura” del sí mismo colectivo es literal. Pero cuando hay una conciencia de que, a pesar de las huellas referenciales de la realidad, las leyendas son ficción y de que “en el ámbito de lo verosímil [...] no importa tanto lo referencial, sino lo discursivo” (178); hay una disposición cognitiva del receptor para apropiarse del relato.

Es decir, el acontecimiento de la enunciación de una leyenda depende, tanto de la configuración artística como de la reconfiguración que se haga del relato. Sin embargo, hace falta una resignificación de los valores artísticos en las leyendas de Toluca: un reconocimiento de su valor literario. Es preciso reivindicar la importancia de las leyendas

como un producto cultural que conserva y transmite la identidad histórica de una determinada colectividad y que, a través de una experiencia literaria, “se refieren por medio del lenguaje y la imaginación a objetos no dados directamente a nosotros” (Ingarden, *La comprensión de la obra de arte literaria* 264).

Sin embargo, en este reconocimiento de los valores artísticos es necesario comprender a los textos orales a partir de sus propias particularidades. Pues, “numerosos trabajos recientes han demostrado sus implicaciones conceptuales y cognitivas; la organización diferente de la información en lo oral y en lo escrito” (Blanche-Benveniste 29). Anteriormente, sólo se habían reconocido los valores artísticos dentro de los textos escritos; pero en la actualidad, se empieza a reconocer la presencia de dichos valores, también en la oralidad.

Lo que separa realmente a la oralidad de la escritura es la performatividad y la relación que aquella establece con otros sistemas preformativos, que por su naturaleza son inestables [...] La encodificación de la performatividad en lo que podríamos llamar «escritura oral», es naturalmente más necesaria cuando se trata de oralidad artística y es menos cuando es sólo enunciativa” (Alcántara 121).

Incluso, el modo de ser de la escritura presenta ciertas limitaciones: los receptores no se relacionan con otro tipo de elementos no verbales como la gestualidad y la ambientación colectiva; a diferencia de las leyendas orales cuyos receptores se apropian no sólo “del mero relato de lo que ocurre, sino [de] la posibilidad misma del acontecimiento y de su

acontecer (Foucault, *Estética, ética y hermenéutica* 21). Esta revaloración de las leyendas, dentro del ámbito de la literatura, abre nuevas brechas de reflexión en torno a ésta.

No podemos quedarnos con el concepto tradicional de literatura ni con la idea de que en la literatura oral sólo hay fórmulas fijas y procedimientos similares. El texto oral también cambia, es lo primero que cambia del fenómeno artístico de una sociedad, porque la imaginación está moviéndose siempre –como un enjambre- según las circunstancias (Vergara, *La literatura oral en el Suroeste de Michoacán [...] 183*).

De ahí que los trabajos de recuperación y transcripción de las leyendas, orales y escritas, requieran una actualización contemporánea a la luz de la teoría literaria. No sólo las versiones de la narración varían con el tiempo, también la noción misma de leyenda lo hace; aunque conserva algunos elementos en común con los cuentos tradicionales y el mito. Como se apuntó anteriormente, la diferencia entre ambos textos no es de forma, sino de función social; una de las cualidades culturales de la leyenda es su estrecha relación con la memoria histórica.

Específicamente, los valores artísticos presentes en el modo de ser de la oralidad se distinguen porque “el artista oral no se limita a narrar, sino que transmite la experiencia misma de lo narrado a través de los códigos performativos de tal manera que lo narrado es solamente el modelo artístico en el que se sustenta la vivencia de la tradición, un modelo, que desde luego, es modificado por el acto mismo de la performance para hacerlo significativo a la comunidad actual” (Alcántara 125-126). Un ejemplo de este tipo de narración es “La mujer de los perros” (26 del anexo); ya que, a través de la estrategia de

representación basada en la intertextualidad de la figura de la llorona, la tradición es actualizada en versión de la propia experiencia de las nuevas generaciones y en un contexto urbano contemporáneo.

En este sentido, sedimentación e innovación son fundamentales en el acontecimiento de la enunciación de una leyenda; son correlativos. La sedimentación corresponde a la transmisión de los valores tradicionales que delimitan la identidad; y la innovación se refiere a las estrategias de representación para actualizar y hacer presente dicha tradición. Los modelos de las leyendas son repetibles y las referencias también, no así las estrategias poéticas de cada narrador para configurar una determinada verdad metafórica. En este sentido, la sedimentación en una leyenda no sólo se puede apreciar por la recurrencia de las mismas narraciones con diferentes actualizaciones, sino, a través de las huellas de la oralidad en las leyendas escritas; es decir, en esta correlación entre oralidad y escritura. Pues, “la escritura permanece todavía llena del recuerdo de sus usos anteriores, las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas” (Barthes 24). Desde la postura de Paul Ricoeur, la memoria de las palabras no se limitaría sólo al significado semántico de las palabras, sino a la red de significados del relato mismo. En el caso concreto de la red metafórica del relato de las leyendas de encantamiento, los objetos de representación (espacio, tiempo, personajes y objetos simbólicos) se recrean a partir de la configuración mítica, a través de la correlación entre la figura de la Shinula, lo femenino, y la figura del dios Tlotzin, lo masculino.

Por otro lado, es importante resaltar, una vez más, que la noción de verdad no se refiere a la congruencia de los objetos representados en la leyenda con las referencias reales e históricas. La verdad metafórica en las leyendas se refiere a la configuración artística del

relato, a través de la cual emerge la tensión entre las referencias históricas y la ficción. Por lo anterior, la leyenda es un texto literario que habita en el límite con la narración histórica. La actualización de una leyenda no se logra, solamente, con la repetición de las concretizaciones conservadas, sino, a través de la innovación en la construcción de esa verdad metaforizada. Cuando el sí mismo colectivo, en su función de narrador y receptor, está consciente de que la verdad, en la enunciación de las leyendas, “es una propiedad de los enunciados y no del mundo o del yo” (Lazo 162); es más probable que la narración despliegue los valores artísticos propicios para la experiencia estética.

Apropiarse de una leyenda implica comprender desde otra lógica, no literal, la verdad metafórica que se manifiesta en el relato. Ya que, en términos teóricos, “una proposición es verdadera o falsa. No puede ser a la vez ninguna de las dos o las dos. [Pero] todo enunciado poético, toda imagen, todo arte incluso contraviene la ley del tercio excluido” (Strathern 35). Los objetos representados en una leyenda son y no son al mismo tiempo; no son verdad literal, pero tampoco una falsificación.

Sin embargo, dentro del patrimonio literario oral y escrito, de una determinada comunidad, “hay algunos textos que «simulan» o están tan arraigados a las formas de la tradición que pueden confundir en cuanto a su procedencia” (Guerrero 143). Es necesario, conocer la memoria histórica y la identidad tradicional para distinguir si se trata de una simulación o una ficción con estrategias de simulación, dependiendo de la intencionalidad del texto. En este caso, se construye un discurso en el cual se hace de cuenta que existe algo que no es; inventa una tradición que no existe, la simula, y de ahí crea un mundo de ficción. Podemos considerarla como una construcción literaria, siempre y cuando la intencionalidad sea artística y no informativa. Pues si un texto se basa en la simulación para persuadir e

informar se trata de una falsificación, pero si la simulación es una estrategia de ficción, el sentido de verdad es literario. Por ejemplo, en la versión escrita de “El callejón del muerto” (14 del anexo), la intencionalidad es más informativa que literaria. Y además la falta de paralelismo real entre las referencias históricas y la configuración del espacio del relato, provoca que la transmisión de esta leyenda sea una falsificación de la identidad de la ciudad de Toluca. Sin embargo, esta leyenda no es una simulación como tal, por que:

Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia [...] simular no es fingir [...] pues fingir o disimular dejan intacto el principio de realidad [...] Por su parte, la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo “verdadero” y de lo “falso”, de lo “real” y de lo “imaginario” (Baudrillard 12).

Desde esta perspectiva, las leyendas pueden estar configuradas con una estrategia de simulación, pero no pueden ser una simulación en sí misma porque estarían falsificando la tradición. Las leyendas artísticas son textos de ficción, con un grado de correlación entre la sedimentación de la memoria histórica y la innovación en la enunciación metafóricamente verdadera.

Por otra parte, el tipo de recepción de las leyendas implica el problema de que el escucha o lector concretiza sin darse cuenta de que:

Muchas cosas las tomamos como verdaderas en el sentido de nuestro mundo “real”. Incluso cuando estamos frente a una novela histórica o cuando surge el nombre de algún lugar conocido y no corresponde lo que el texto nos da con nuestra experiencia, nos desilusionamos y hasta

llegamos a pensar que no se tomó en serio el sentido de la realidad [...] Pero, ¿cómo podemos determinar hasta qué punto la realidad de la obra debe corresponder a la nuestra para ser verdadera?” (Vergara, *La literatura oral en el suroeste de Michoacán* [...] 71).

La actitud pasiva o ingenua, en la recepción de una leyenda, hace pensar que las leyendas son simulación o incluso, un discurso falso de la realidad. Se cuestiona si los acontecimientos, que enuncia la leyenda, verdaderamente hayan ocurrido de ese modo; sobre todo, si se relaciona con sucesos fuera de la concepción que se ha establecido como lógica de la realidad. Desafortunadamente, el sí mismo colectivo va perdiendo vínculos con la tradición porque cree que ha sido engañado, porque no comprende que las leyendas narran lo que *pudo haber sucedido*. Y aunque, dentro de las estrategias de la posmodernidad, sobre todo en la literatura infantil y juvenil, hay un “regreso al pasado de una manera resignificada [retomando] estrategias, temáticas anteriores, como los cuentos de hadas y leyendas [en la] búsqueda de una memoria histórica común” (Guerrero 75); es necesario, también, actualizar la tradición oral desde sí misma. Es decir, no basta con la lectura en voz alta dramatizada o con la memorización de las versiones escritas para ser parafraseadas o recitadas en la colectividad; pues, como en el caso del relato de “El medio del difunto” (16 del anexo), la oralización de la narración pierde el sentido artístico por cuidar el apego a la enunciación de la versión escrita.

Por otro lado, la recepción activa de una leyenda implica lo que “Mario Valdés, al estudiar a Ricoeur, habla de los reclamos de verdad como las correcciones o cuestionamientos que sobre lo creíble puede hacer el lector al dialogar con el texto” (Vergara Mendoza, *La literatura oral en el suroeste de Michoacán* [...] 38). Ya que, la

compreensión de la verdad metafórica en una leyenda no es la “traducción” de lo figurado a lo literal, sino la apropiación del sentido poético que nos revela a nosotros mismos. Así, pues, “no es necesario encontrar unas cosas llamadas «hechos» con las cuales tenga que coincidir el léxico para ser valioso o funcional” (Lazo 161). La leyenda cumple con esa función social en la cual, la narración de nosotros mismos mantiene la permanente enunciación de la peripecia histórica que identifica al sí mismo colectivo. De acuerdo con los grados de comprensión propuestos por Iser, cuando un lector (o escucha) interpreta el sistema de referencias, se comprende el sentido del texto. Pero cuando, el receptor se apropia de la “acción operativa del sentido en la existencia” (Iser 235), entonces, se revela el significado de un texto en su conciencia de “ser en el mundo”.

Si bien es cierto, las leyendas pueden ser configuradas y reconfiguradas desde los valores artísticos, “también hay obras literarias [...] que de ninguna manera se pueden leer en una actitud estética, porque no son capaces de producir en nosotros una emoción estética original” (Ingarden, *La comprensión de la obra de arte literaria* 268). Por eso, no se puede afirmar que todas las concretizaciones de las leyendas poseen valores artísticos, sólo aquellas que pueden ser aprehendidas como tales.

Por otro lado, el efecto estético que pueda resultar de la apropiación de una leyenda es variado, dependiendo del receptor y de la estructuración del relato. Pues algunas leyendas orientan la comprensión hacia el conocimiento de la identidad y la memoria histórica, sin considerar la configuración artística; como sucede en el relato de “Los túneles y los emparedados” (26 del anexo), la cual se centra en la identidad de una tradición oral de Toluca pero sin recurrir a las estrategias poéticas de representación. Este predominio de lo ético a lo estético sucede porque las concretizaciones de las leyendas, que dejan de cumplir

con su función cultural, pierden vigor cuando las referencias históricas son confusas. Además, las leyendas, como fenómenos socioculturales, forman parte de la dinámica de transformación y adaptación. Y se ven afectadas con el proceso de aculturación o el “traslado de un grupo socio-cultural a otro diferente” (Velázquez 27); sobre todo, cuando hay un desconocimiento de la identidad y la memoria histórica. Por tal motivo, es necesario reconfigurar poéticamente las versiones de la leyenda de “El callejón del muerto” (14 del anexo) para rescatar no sólo los valores literarios, sino también, los valores históricos de esta narración legendaria.

Sin embargo, no es la aculturación la causa de la pérdida de la identidad y la memoria histórica colectiva, sino la falta de actualización de las leyendas dentro de los nuevos procesos culturales. Por eso, es necesario conocer los imaginarios, lógicas de pensamiento y las nuevas tecnologías para comprender desde dónde puede transformarse la tradición oral en renovadas concretizaciones. Por ejemplo, en la actualidad, se habla de un tono apocalíptico donde hay una “confusión de voces, de los géneros y de los códigos” (Derrida 66). En este sentido, el modo de configurar una leyenda, de las generaciones más recientes, es diferente a la estructura tradicional. Sus estrategias de representación están más vinculadas con el hipertexto que con la forma de los cuentos populares. Además, las nuevas tecnologías de comunicación permiten la utilización de ambos modos de ser, la escritura y la oralidad. “La escritura electrónica se diferencia de la ordinaria o analógica en que no es secuencial, es decir, prefiere las múltiples voces y los múltiples planos, por eso su soporte natural es el hipertexto (Mostacero 64).

Con lo anterior, pretendo decir que para valorar artísticamente a una determinada leyenda es necesario considerar las variaciones en las estrategias de representación y que,

no sólo las estrategias basadas en las fórmulas tradicionales son las únicas que pueden aprehenderse como objetos estéticos. Es decir, comprender la poética de cada leyenda, desde su propia configuración, es más adecuado que preservar la noción que se tuvo en siglos anteriores de someter a los textos bajo un análisis de coincidencia con una determinada preceptiva.

La propuesta derivada del desarrollo teórico de este trabajo y el análisis de las leyendas, orales y escritas, gira en torno a la reivindicación de la oralidad en cuanto a la recuperación, conservación y transmisión de las leyendas, específicamente de Toluca. Más allá de generar una preceptiva para establecer los valores artísticos que una leyenda debe de tener para considerarse como una obra literaria, la intención es plantear las perspectivas teóricas desde dónde se puede revalorizar la oralidad poética en correlación con la escritura artística.

La historia de la lengua literaria conoce de manera recurrente periodos en que se proclama la vuelta a la naturalidad, al «escribir como se habla», tópico retórico que puede ocultar la creación de nuevos estilos, pero que en el proceso puede acudir a la oralidad como fuente de inspiración del modelo de construcción o de rasgos concretos [Es decir] hay una «mimesis de lo oral» cuando se reproducen o producen «situaciones simuladas al coloquio» (Cano Aguilar 34).

Específicamente, en las leyendas de Toluca hace falta una actualización de las versiones escritas que, en un determinado momento constituyeron una aportación cultural al ser recuperadas y transcritas de la oralidad a la escritura. Estos trabajos son importantes porque a partir de las concretizaciones conservadas se puede hacer una recuperación de la memoria

histórica y renovar la identidad de los ciudadanos. La propuesta, como resultado de este trabajo, es retomar las versiones escritas y propiciar la actualización de nuevas concretizaciones a partir de la oralidad. Por tal motivo, el libro de *Narraciones tradicionales del Estado de México*, de Ma. del Socorro Caballero, fue considerado en esta investigación porque representa un trabajo estilístico de transcripción y recuperación de las leyendas orales y que, en la actualidad necesitan de una reconfiguración de la escritura a la oralidad.

La transformación o el paso del discurso escrito a textos de discurso oral, es una ocurrencia ordinaria y debe entenderse como el proceso mediante el cual, objetos lingüísticos producidos desde y para la escritura (afinando como textos fijos y cerrados) cambian de naturaleza y pasan a ser de otra clase de objetos: textos de *memorial auditiva* (Salazar 193).

Dicha transformación, del modo de ser de la escritura a la oralidad, no implica relación alguna de subordinación; por el contrario, responde a una correlación entre ambos modos de ser: versiones orales basadas en una configuración literaria y versiones escritas con estrategias discursivas basados en el acto del habla. Pues, éste “proporciona el punto de apoyo heurístico de que las frases escritas del texto de ficción, en cuanto expresión, desbordan constantemente el texto fijado con el fin de situar a los receptores en una relación con las realidades extratextuales” (Iser 95).

Es decir, la recuperación de la oralidad tampoco consiste en reproducir las leyendas escritas tal y como están conservadas, por ejemplo, con la lectura en voz alta o la

memorización de las mismas para relatarse como si fueran un guión dramático. Habría que considerar que:

La oralidad auténtica en el uso de un texto no es solamente voz y sonido; es «performance», es voz y sonido que se materializan en una situación particular –pública o privada-, en presencia y colaboración de otros elementos que van de lo afectivo a lo corporal. Las grabaciones magnetofónicas excluyen tales elementos, las cámaras de videos no lo captan todo; ambos aparatos suelen mermar la genuidad y espontaneidad de la performance. Esto por lo que se refiere a los medios de documentación actuales: son extraordinarios, pero se les escapa lo que podríamos llamar la tercera dimensión de la oralidad en cuanto comunicación y la recepción estético emocional de un texto (Di Stefano 87).

Desde esta perspectiva, la recuperación de la oralidad va más allá de la repetición de las fórmulas fijas de los modelos tradicionales; más bien se refiere a la reivindicación de los acontecimientos de enunciación en la colectividad: propiciar los espacios de convivencia y el diálogo, donde “los discursos [se configuran] como acontecimientos históricos” (Foucault, *Estética, ética y hermenéutica* 16). Lo anterior, sin dejar de considerar que las versiones de las leyendas son concretizaciones que varían de acuerdo al contexto y a la subjetividad de los narradores, así como, a la pertinencia de ciertas leyendas en determinado tiempo. Con la plena de conciencia de que:

Una vez puestas en existencia las creencias, concepciones, visiones, teorizaciones, como todo producto cultural, pueden tener determinada

duración en el tiempo [...] Otras, contrariamente, sufren un proceso de transmisión en el tiempo, de alguna u otra forma en la vida de un grupo por decenios o siglos, quizás más (Velázquez 24-25).

Lo importante para la conservación de la memoria histórica, a través de la transmisión de las leyendas, es comprender que algunas narraciones significan más para una generación que para otra y que, en toda sociedad hay procesos de distanciamientos, aproximaciones y fracturas de ciertos discursos. En general, se podría decir que en la tradición oral de la ciudad de Toluca, las leyendas de lucha entre el bien y el mal significan más que otro tipo de leyendas, por ejemplo las relacionadas con la religión. Por ejemplo, la leyenda de “El Cristo Negro de la Veracruz” (11 del anexo) se sigue relatando por tradición, pero ha perdido significado ante otros relatos, sobre todo cuando se trata de una peripecia de enfrentamiento entre las fuerzas del bien y del mal. Por ejemplo, la leyenda “Rodeo Santa Fe” (25 del anexo) representa una narración actualizada de la aparición del diablo, identificado en algún tiempo con la figura del dios Tolotzin. Otro ejemplo es el relato de “Los niños degollados” (9 del anexo) cuya significación se orienta hacia el miedo colectivo del fin del mundo, considerando el dicho de que cuando esos niños mártires se levanten algo extraño va a suceder; más que a la cuestión religiosa de la devoción relacionada con la segunda versión de esta leyenda (10 del anexo).

Por otra parte, no se puede detener la aculturación pero sí es posible evitar las fracturas de la identidad, aprovechando que en dicho proceso cultural “normalmente [la] acompañan modificaciones innovadoras en su recepción” (Velázquez 31). Es decir, si la memoria histórica está bien consolidada en una colectividad, ésta adaptará a su propia identidad las nuevas significaciones. En Toluca, uno de los factores que propició la pérdida

de la memoria colectiva fue la falta de inculturación, entendida como la “operación en la cual los individuos de las nuevas generaciones son integrados a la cultura del grupo” (Velázquez 25). De este modo, la recuperación del modo de ser de la oralidad implica una reivindicación de los códigos patrimoniales a través de la configuración del sentido de pertenencia a un sistema de valores. Así pues, “el mensaje estructurado oralmente es medio de transmisión, conservación y reproducción cultural [...] Adaptar la palabra para que siga teniendo efectos en una sociedad cambiante” (Franco 64).

¿Y qué relación tendría la configuración poética con lo anterior? Puesto que el lenguaje configura el pensamiento y articula realidades, “el concepto de poiesis comprende una producción artística y la misma tendencia humana a la imitación, respuesta de un sujeto que ansía reconstruir su propia realidad” (Romero de Solís 130). Desde este punto de vista, el efecto de recepción de las leyendas orales de Toluca, en tanto que la experiencia estética emerge en la colectividad, propicia la reconstrucción de la identidad de los ciudadanos. Las leyendas son el tipo de relato cuyo efecto en el receptor enriquece del sentido de pertenencia del sujeto a una experiencia histórica colectiva. Así pues, “la poesía fundamenta ese ideal que hace sublimar los valores colectivos, la misma palabra, las acciones bellas y generosas; la poesía crea la polis y el alimento espiritual de la ciudad” (106). A través de las leyendas, el sí mismo colectivo puede recrearse a través de la configuración poética de la palabra. Un ejemplo de la función social de las leyendas estructuradas poéticamente es “Las niñas de la escuela Sor Juana” (27 del anexo), la cual, a través de una estrategia de representación literaria, hay un paralelismo entre el espacio y el tiempo históricos y los objetos representados en la enunciación. Ya que, esta concretización reconfigura y resignifica un ámbito en la identidad de la ciudad de Toluca.

Y aunque los temas de la identidad y la memoria cultural son de carácter extra literario, ambos se relacionan con los fenómenos de recepción de las leyendas. Si bien es cierto que el valor artístico de un texto literario se encuentra en las estrategias de representación y la configuración de las palabras, el contexto de creación y recepción es fundamental para la comprensión de las obras literarias y la experiencia estética. Del grado de comprensión o profundidad de la aproximación que un lector haga del texto (oral o escrito) depende la tensión producida entre la comprensión del sentido del primer plano (interpretación de las referencias) y la apropiación del significado del texto artístico, “para distenderse finalmente en una tercera dimensión, la creación del objeto estético (Iser 159).

Cuando el objeto estético se manifiesta en la conciencia del receptor, éste se convierte en co creador durante la experiencia estética; e incluso, el efecto puede trascender en la experiencia de la historia cotidiana. Después de todo, somos seres lingüísticos y tenemos “la necesidad de generar un nuevo lenguaje o, lo que es lo mismo, de «idear algunas metáforas nuevas», ya que todo intento de conceptualización y aseguramiento «literal» de la propia identidad, toda intención de describir mi propio yo en forma sustancial, fracasaría de antemano” (Lazo 164).

Así pues, el valor artístico en las leyendas como textos literarios se fundamenta en la configuración de la verdad metafórica. Y desde este punto de vista, la metáfora tiene una función “de intermediario, de instrumento [que] está al servicio de la verdad” (Lazo 170). Por otro lado, si la verdad es la adecuación de las afirmaciones con la realidad; la poiesis es el tipo de discurso basado en la metáfora de la verdad. Ricoeur retoma la noción de metáfora aristotélica y le da un nuevo giro, donde el sentido metafórico no está en una palabra, sino en una red de significados dentro del texto. De este modo, la poiesis es

metafórica porque traslada el sentido de la realidad a una experiencia estética. La poiesis como presupuesto teórico explica más el sentido del valor artístico de las leyendas que incluso la palabra “literatura”; debido a la carga de significaciones que ésta ha tenido desde su origen etimológico. Y puesto que las leyendas son textos orales y escritos, es necesario reflexionar sobre la naturaleza misma de la literatura.

Si la literatura es mimesis, de acuerdo con Aristóteles, la oralidad y la escritura son modos de ser de los textos literarios; y la literariedad como valor artístico de un texto sería la “reconstrucción de la realidad desde la conciencia” (Romero de Solís 130). De esta forma, lo literario traspasa las estructuras del género centrándose en lo poético de un texto. Entonces, la oralidad y la escritura están en las mismas condiciones frente a lo poético, pues ambas requieren una construcción artística. Ni la estructura ni el modo de ser de un texto determina el valor literario, sino su configuración poética. En los dos casos, el teatro sea ha considerado como “el vehículo ideal para la conservación de la oralidad que pasa por diferentes fases: de la enunciación individual a la fijación gráfica y posteriormente a la revitalización oral en la actualización de puesta en escena” (Sánchez 267).

Por otro lado, las leyendas escritas, cuyo antecedente directo es la epopeya, se basan en la configuración de la narrativa; aunque dentro de las estrategias de representación del relato se desplieguen los diálogos y otros aspectos de la oralidad, el modo de ser de la escritura recrea lo colectivo dentro de una lectura individual. “La epopeya pretende elevar la representación de la realidad a mimesis de lo vital, al movimiento colectivo de una vida ascendente hacia la luz de unos ideales que hablan de justicia, igualdad y belleza” (Romero de Solís 145). Es decir, la leyenda como forma literaria, retoma del género dramático el carácter performativo, pero sin dejar de ser ante todo una expresión épica. Pues, “la forma

correspondiente del epos es el epitafio histórico, la meditación acerca de un pasado desvanecido que guarda con las ruinas la misma relación del epitafio individual con las lápidas sepulcrales” (Frye 393). Por ejemplo, en la leyenda de “La mujer con cara de caballo” (23 del anexo), la perspectiva narrativa se configura como un valor literario que le da fuerza a la enunciación, incluso más que el tono dramatizado del narrador oral.

La verdad metafórica como valor artístico de una leyenda, se configura a partir de la estructura de los géneros y el modo de ser de lo oral o lo escrito, pero su poeticidad se centra en la configuración metafórica (valga la redundancia) como una estrategia de representación más que como un recurso retórico. “Lo que hace la metáfora es abrirnos este campo de la escritura en donde ya no se puede hablar más de una realidad (en el sentido de un dato primero anterior al juego del lenguaje o condición de éste desde el exterior), sino, más bien, en una presencia borrada, -diseminada- de sí misma” (Lazo 171). Tanto en las leyendas orales como en las escritas, hay una referencia real que suprime, que se sublima a través de la palabra. Así pues, la búsqueda de una verdad literal o histórica en las leyendas de Toluca no ha permitido hacer de las narraciones una tradición poética. El sí mismo colectivo no crea ni se apropia de las metáforas sublimadas de la ciudad, hace falta una conciencia estética de la tradición oral y escrita de las leyendas, que permita “traducir realidades para su clarificación, comprensión y transformación en la autoconstrucción clara y comprensiva de su realización” (Velázquez 129).

Incluso, hay textos donde la verdad metafórica es sustituida por la implantación de una verdad con la intención de ejercer poder; la intencionalidad dirige al receptor hacia la comprensión de otros tipos de valores sociales, políticos y religiosos. Sobre todo, en las leyendas escritas “se abre la posibilidad de concebir la pretensión por la verdad como la

pretensión por el control (y que entonces lo que se busca al privilegiar el discurso filosófico, y así distinguirlo de la literatura, no es la verdad, sino el poder)” (Lazo 162). Ante tal condición, las concretizaciones de una leyenda no pueden ser consideradas como las versiones originales; es necesario, conocer la tradición oral y escrita para poder revitalizar el patrimonio legendario a través de la configuración del sentido de pertenencia. Después de todo, una leyenda, cuyo discurso es un medio de control, adquiere su legitimidad por el “mero uso o desuso de ciertas formas de hablar dicho en otras palabras, es contingente” (160).

En este sentido, la aproximación hermenéutica de las leyendas de Toluca no sólo permite la reflexión acerca del valor artístico, además propicia en la vida cotidiana de la ciudad, la creación y recepción estética de los relatos. Pues, en la praxis hermenéutica, “se hace heurística, no como invención del sentido de un fenómeno, lo que sería imposible, ingenuo o dogmático, sino como descubrimiento de la conexión de dos elementos o más de la red de significados que compone tal fenómeno” (238).

Así pues, la actualización de las leyendas de Toluca implica no sólo una lectura, también una “escritura” del sí mismo colectivo como un “arte de la verdad inconexa o, más precisamente, una manera reflexiva de combinar la autoridad tradicional de la cosa ya dicha con la singularidad de la verdad que en ella se afirma y la particularidad de las circunstancias que al respecto determinan su uso” (Foucault, *Estética, ética y hermenéutica* 295). Cuando las leyendas son narraciones artísticas, se sublima el sí mismo colectivo de una ciudad y la identidad se recrea.

Desde este punto de vista, las leyendas cumplen con una función social de suma importancia en los procesos culturales; puesto que, a través de éstas se puede conocer el

grado de conciencia que una determinada comunidad tiene de sí misma y del acontecer de su propia historia. Pues, para muchos autores como Manuel Velázquez Mejía, la identidad “no es un manojito de datos absolutos, son más bien actos-elección, actos-historia, actos imagen [dentro del] proceso de autodeterminación y reconocimiento” (*Algunos presupuestos teóricos para la investigación de los hechos socioculturales* 107-109).

Así, el patrimonio cultural de las narraciones se va actualizando, dependiendo de las correlaciones entre la oralidad y la escritura. De acuerdo con Flor Salazar, cuando hay una combinación entre escritura y memoria, el efecto es la conservación y el almacenamiento; entre memoria y oralidad, el efecto es la reproducción o transmisión; pero cuando hay una correlación entre la escritura y la oralidad, el efecto es la producción y la invención.

Por lo anterior, la propuesta para la recuperación de las leyendas de Toluca es la revalorización de la oralidad artística para preservar y actualizar el acervo de las leyendas escritas. Más allá de la repetición de las fórmulas tradicionales, es necesario, recrear la conciencia del sí mismo colectivo en lo histórico, tanto del pasado como del presente. Si consideramos que “el material de los relatos es una transposición, ya marcada por el paso a lo imaginario de ritos y costumbres de un pasado remoto” (Campos 42) y emprendemos una búsqueda heurística de nuestra identidad; entonces, será posible la configuración de una verdad metafórica en las leyendas de Toluca. En cuanto a la creación y recreación de la identidad del sí mismo colectivo, es necesario ahondar en el conocimiento y reflexión del ser mismo de la ciudad de Toluca y de lo que queremos metafóricamente que sea. “Se trata, no de decir lo indecible, no de revelar lo oculto, no de decir lo no dicho, por el contrario, de captar lo ya dicho; reunir lo que se ha podido oír o leer y, con un fin, que es nada menos que la construcción de sí” (Foucault, *Estética, ética y hermenéutica* 294).

CONCLUSIONES

Las leyendas cumplen con la función social de ser la voz colectiva que actualiza el sentido histórico de una determinada sociedad. En la actualidad, las leyendas no significarían un problema cultural si en su configuración y recepción no hubiera una aparente contradicción entre la verdad poética y la verdad histórica. Al analizar las leyendas, desde la teoría literaria, se hicieron manifiestas dos oposiciones culturales: oralidad/escritura e historia/ficción; sobre todo, en el caso de las leyendas transcritas y preservadas como documentos históricos. Sin embargo, cuando una leyenda se actualiza y su enunciación es un acontecimiento del sentido de lo sagrado para la identidad de una colectividad, la oralidad y la escritura son sólo los modos del ser del discurso de un relato.

En cuanto a la oposición historia/ficción, la leyenda es un texto limítrofe entre la literatura y la historia. Por un lado, las leyendas son configuraciones poéticas que si bien retoman algunos elementos históricos, como los nombres de personajes o sucesos coyunturales, son constructos imaginacionales. Es decir, la escritura del pasado histórico registra el imaginario colectivo y lo vuelve discurso, lenguaje articulado. Pero, la narración de una leyenda no sólo registra, además, re-crea el imaginario colectivo ante la incertidumbre del pasado. Una leyenda ilumina, llena los espacios de indeterminación de los relatos históricos a través del acto metafórico del habla. Como texto literario, una leyenda puede o no contener metáforas, en el sentido de figuras retóricas; pero en sí misma es una metáfora: una representación.

La ausencia de un registro histórico es un problema cultural porque los acontecimientos se olvidan; la memoria histórica se pierde y los códigos culturales se

empobrecen. Pues el patrimonio cultural, al que pertenecen las leyendas, se configura a partir de los relatos orales y escritos que la misma colectividad dice de sí misma. Desde esta perspectiva, oralidad y escritura son correlativos en la construcción de los textos narrativos; permitiendo, además de la preservación y la transmisión de éstos, la reinterpretación y apropiación de la memoria colectiva.

En este sentido, la tradición juega un papel relevante en la configuración del relato de una leyenda; pues, aunque el intérprete recrea los espacios de indeterminación de la narración, la influencia de la versión tradicional de una leyenda mantiene vivos los personajes y las acciones principales, especialmente el sentido de la peripecia. Para Aristóteles, la peripecia es el cambio en la situación de los personajes: de la fortuna a la desgracia o viceversa. A través de este cambio, el personaje experimenta una anagnórisis o reconocimiento de su propio estado. Específicamente, en una leyenda, el cambio de fortuna es determinante para la comprensión no sólo del personaje, sino del propio receptor. Por eso, el narrador puede cambiar el nombre o las características de un personaje, el espacio o algunas acciones; pero si cambia el sentido de la peripecia, se modifica sustancialmente la naturaleza de la leyenda. Y si tomamos en cuenta que las leyendas, de alguna manera nos hacen comprender mejor el mundo en que vivimos; entonces, es evidente que al cambiar el sentido de la peripecia también cambiamos el sentido de la anagnórisis implícita en una leyenda. La inspiración o influencia de la tradición en la narración de las leyendas se manifiesta como una necesidad de conservar la identidad propia de cierto grupo social; ya que, las leyendas, sobre todo las orales, son contadas por una pluralidad de voces: un sí mismo colectivo.

Así pues, la verdad metafórica en las leyendas se fundamenta en la distinción entre lo falso y lo verosímil. Si un relato retoma algunas referencias de la realidad con la intención de “hacer historia”, pero llena algunos espacios indeterminados con las suposiciones subjetivas del narrador, no se trata de una leyenda ni de un relato histórico, sino de una falsificación. Y por otro lado, una configuración poética que simula ser parte de la tradición oral pero altera o inventa los referentes reales, tampoco puede ser considerada como una leyenda, quizá como otro tipo de texto narrativo con estrategias de representación basadas en la simulación. Aunque las estrategias poéticas de los textos literarios se basen en la simulación de los textos históricos, el rigor metodológico de los segundos implica la argumentación discursiva a base de proposiciones y pruebas, a diferencia de la literatura, cuyas frases son “cuasi-juicios”, desde la perspectiva de Roman Ingarden. Sin embargo, las leyendas son textos limítrofes porque la verdad metafórica de su configuración es correlativa a la verdad histórica del imaginario colectivo.

Pero la apropiación literal de las referencias históricas de una leyenda puede provocar confusiones y alteraciones discursivas en el patrimonio cultural de una ciudad. Es decir, si bien las leyendas conciben dentro de sus entrañas un matiz histórico, no dejan de ser el supuesto imaginario de lo que pudo haber sucedido. Una lectura ingenua reclamaría la verdad histórica de los acontecimientos relatados en la leyenda y tomaría por falsedad los relatos poéticos de una ciudad. Y aunque el sentido de verdad en las leyendas es más metafórico que histórico, en la ciudad de Toluca, las leyendas son recuperadas por los historiadores y olvidadas por los poetas; un ejemplo es la leyenda del callejón del muerto.

El análisis de esta leyenda evidenció que la tradición oral de la ciudad de Toluca pervive por las transcripciones y, además, hace falta una actualización de los relatos de la

ciudad, desde una perspectiva literaria: rescatar los valores artísticos de las narraciones, más que las moralejas de una determinada época. En esta correlación entre la verdad metafórica y la verdad histórica, en la configuración poética de las leyendas, es fundamental una renovación de los discursos metafóricos de la ciudad de Toluca; que más allá de tomar los referentes de las leyendas como verdades, encuentre en estas narraciones el sentido de identidad de los ciudadanos.

Como resultado del análisis y crítica de las leyendas de Toluca, en la oralidad y la escritura, me percaté de que el efecto de recepción depende de la configuración poética del relato; pero, sobre todo, de la influencia de la tradición y la memoria histórica del sí mismo colectivo. Es decir, los relatos de las leyendas coinciden con el imaginario de la colectividad. En el caso concreto de las leyendas de Toluca, predomina la configuración y recepción de los valores éticos por encima de los estéticos. La función de las leyendas se ciñe, en la mayoría de las concretizaciones analizadas, a la transmisión de una moraleja. Por tal motivo, es necesario propiciar el paso de lo ético a lo estético en la reconstrucción de la tradición oral y escrita de esta ciudad. Así pues, surge la necesidad de revalorar las leyendas como textos literarios, a través de la comprensión de los valores artísticos que emergen de la configuración poética.

Si bien, la configuración de la verdad metafórica en las leyendas orales y escritas despliega los valores artísticos e influye en el efecto de recepción; la mayoría de los textos analizados carecen de dichos valores artísticos porque no son construidos bajo una conciencia estética: su intencionalidad es más retórica que poética. Sin embargo, las leyendas, por su propia naturaleza, requieren de la actualización constante de sus

concretizaciones; lo que permite una reconstrucción estética, basada en la reconciliación entre la oralidad y la escritura.

Dicha reconciliación es posible a través de una reivindicación del modo de ser de la oralidad; es decir, hacer de la enunciación de los relatos un verdadero acontecimiento, donde se desplieguen las experiencias histórica y estética. Para un mejor reconocimiento de los valores artísticos en las leyendas pertenecientes a la oralidad, propongo cuatro rasgos posibles desde dónde valorar las leyendas como textos literarios: la correlación entre oralidad y escritura, el paralelismo entre el referente real y la ficción, el sentido de unidad y las estrategias de representación poética.

Es decir, desde el punto de vista literario y por su carácter limítrofe con la historia, el estudio de las leyendas propicia la reflexión acerca de la literatura misma y su sentido de verdad. Dicha reflexión, sustentada en una aproximación hermenéutica de la literatura, como obra de arte o texto poético, traspasa la descripción etimológica de su nominación; de esta manera, se puede conciliar la oposición entre los modos de ser de la oralidad y la escritura.

La reflexión de la verdad metafórica en las leyendas de Toluca me condujo por una parte, al estudio del sentido de verdad literaria en la escritura y la oralidad; y por otra, a la consideración de la función social de la literatura dentro de los procesos culturales contemporáneos. Es decir, el acercamiento hermenéutico de las leyendas me orientó hacia la comprensión de la enunciación de los textos poéticos como actos comunicativos que vinculan la tradición oral (prefiguración) con una nueva significación (refiguración) a través del efecto de la experiencia histórica y estética de la narración (configuración). Particularmente, la configuración poética de una leyenda en los términos de una obra de

arte literaria se reveló no sólo en su condición artística, sino en una necesidad cultural para la preservación de la identidad de la ciudad de Toluca. Desde este punto de vista, la situación actual de la literatura se manifiesta en su función social a través del efecto de la experiencia estética, cuando narrador y receptor coinciden en un acto poético de enunciación.

Así pues, concluyo que el estudio de las leyendas, orales y escritas, es pertinente para el campo de las Letras Modernas porque estos relatos se van actualizando de acuerdo con las teorías literarias y las estrategias poéticas de representación de cada época. Y que, la recuperación de la tradición oral no consiste solamente en la fijación o la repetición de las versiones anteriores, sino en la reconfiguración de concretizaciones poéticas que absuelvan la dicotomía entre la oralidad y la escritura; y asimismo, recuperen los valores literarios de las leyendas en correlación con los valores históricos.

ANEXOS

I. LEYENDAS ESCRITAS DE TOLUCA

Caballero, María del Socorro. *Narraciones tradicionales del Estado de México*. Toluca: Imagen, 1994.

1. *La sirena del Xinantécatl*

En el Nevado de Toluca hay una *sirena*, la cual quedó así convertida desde que era niña. Cuentan que cierto día fue al volcán a buscar nieve. Iba con su papá y mientras el señor recogía la nieve, ella se quedó cerca de la laguna a bañarse.

Cuando se estaba lavando la cabeza se hundió hasta el fondo de la laguna.

Cuando llegó su papá, la niña había desaparecido. El pobre padre iba a enloquecer de angustia y tristeza cuando oyó la voz de su hija que le decía:

“Papacito, no quiero que me busques más, porque yo estoy aquí, en el fondo de la laguna, encantada para siempre. De modo que ya no puedo salir porque mi cuerpo ya no es completo de un ser humano, tengo medio cuerpo de pez y medio de persona. Para que no sufras tanto, te pido que ya no vuelvas a venir a este volcán”.

2. *La hija de la Teresona*

Había en Toluca una hacendada llamada Teresa a quien por rica y bonita dieron en llamarle *La Teresona*. Su esposo se llamaba Pedro, eran felices; su única pena era que no tenían hijos. En sus oraciones se lo pedían a Dios todos los días, hacían promesas, iban a peregrinaciones a los más milagrosos santuarios pero todo era inútil.

Al fin, después de varios años, la hacendada tuvo una niña a la que pusieron por nombre *La Shinula*. Se le preparó a la niña un bautizo como nunca se había hecho. Se le dio por madrinas a seis doncellas, todas ellas brujas a fin de que cada una le concediera un don y así la niña tuviera todas las gracias.

Después del bautizo, la Teresona dio un banquete en honor de las doncellas. En la mesa, delante de cada una, colocó una cuchara, un cuchillo y un tenedor de oro.

Cuando ya estaban todas sentadas a la mesa, vieron entrar a una viejecita, a la que nadie había invitado pues hacía más de cuarenta años que no salía de su casa. Todos creían que había muerto.

Don Pedro ordenó inmediatamente que la atendieran, la sentaron a la mesa pero como ya no había cubiertos de oro le pusieron unos de plata. La viejecita lo tomó a desprecio, murmurando, hablando entre dientes y amenazando.

Una de las doncellas la oyó y se fue a esconder atrás de unos cajones para ser la última en conceder una gracia y así poder reparar el mal si hacía falta.

En ese momento las doncellas empezaron a dar sus dones a la niña: la belleza, la bondad, la gracia, habilidad para cantar, para tocar el violín.

Al llegar su turno, la vieja, ésta dijo:

“La niña, a los quince años será robada, escondida en una cueva y de todas las riquezas de ese lugar, se le pondrá un collar que la hará caer en un profundo sueño, es decir; al ponerle el collar quedará encantada”.

“Solo cada veintiuno de cada mes despertará para salir afuera de la cueva a lavar la ropa de los enanos, que son cuatro, para peinarse, calentarse con los rayos del sol y para ver todo lo que forma su propiedad”.

Al final salió la doncella que se había escondido y dijo que la niña sería robada y encantada, pero que al cabo de quince años podría volver a ser la misma si sus padres podrían reunir:

Cien monedas de oro

Un anillo

Un collar de perlas (escondido en el cerro del Elefante)

Ver a un enano juguetón que pasaba de vez en cuando por el cerro.

Si no cumplían con todo esto, la niña quedaría ahí encantada para siempre.

Todas estas condiciones fueron cumplidas, menos la de encontrar al enano juguetón que sería el encargado de desencantar a la niña.

La niña quedó allí, encantada, en el cerro que hoy conocemos como La Teresona. Como el enano no cumplió su encargo, se dedicó a engañar a todos los que pasaban por allí, el veintiuno de cada mes durante quince años.

Cuentan que al primero que engañó fue a un tlachiquero. El pobre hombre, después de que supo que había sido engañado se fue a llorar cerca del lugar donde había nacido la niña que estaba encantada.

De tanto llorar, se cuenta que: *Con sus lágrimas se formó lo que hoy es el ojo de agua y él se convirtió en piedra.*

Actualmente, en el *cerro de la Teresona*, se puede apreciar la forma de una cueva donde se encuentra la figura de un hombre sentado, con la cara entre las manos como si estuviera llorando. Más abajo, como a siete metros, se encuentra *el ojo de agua*.

3. La cueva Teresa

Entre los montes de la ex hacienda de La Huerta está una loma llamada *Cerro Teresa*.

Se cuenta que un matrimonio de Zinacantepec tenía una yunta de bueyes. Esa yunta, un día, se les perdió, preguntaron por todos lados pero nadie les dio razón. Entonces se les ocurrió seguir el rastro que los animales habían dejado y así pudieron llegar hasta donde éstos estaban. Cerca de ellos estaba una niña llamada *Teresa*, lavando.

Ellos le preguntaron que dónde vivía y ella les contestó que vivía en una cueva. La niña a su vez les preguntó qué andaban haciendo por allí y ellos le respondieron que andaban buscando la yunta que estaba cerca de la cueva. Que era de ellos.

La niña les contestó:

- “Es verdad, yo fui por ella y para que se las regrese, necesitan llevar esta gran piedra al Nevado de Toluca”.

La pareja aceptó y cumplió con lo que la niña pedía pero llegando a la laguna, la niña les pidió que con su yunta la pasaran por en medio de la laguna hasta el otro extremo. La niña les advirtió que nada les pasaría, pero que se les tenían que caer los pantalones, que iban a oír que les gritaban, que iban a oír muchas voces, pero que no voltearan.

Al oír todo esto, el señor se resistió y ya no quiso pasar a la niña.

La niña les dijo:

“Mire usted señor, *ésta es una ciudad encantada, cada peña es un edificio y cada piedrita chiquita es una persona*. Si usted hace lo que le pido, la ciudad volverá a ser la de antes”.

Como el matrimonio se negó, la niña se perdió en la laguna junto con la yunta de animales. La pareja volvió a su casa y desde entonces aquel lugar se llama *la cueva Teresa*.

4. La Teresona

Dicen los de Santiago Tlaxomulco que *la Teresona* es el ombligo del mundo, que allí hay una ciudad encantada y que quedó así cuando hizo erupción el volcán.

5. El cerro del Elefante

Dicen que debajo del Cerro del Elefante hay una ciudad encantada y se dice que está habitada por el Diablo y que un día que una señora quería verlo, se tuvo que desvestir y montar en una cabra. Nunca más se supo de ella. Dicen que la ciudad se llama *Tollocan*.

6. El Cerro del Toloche

En el cerro del Toloche, por el lado de Santiago Miltepec, existe una cueva a la que llaman Cueva del Toloche y hace como cien años tenía una abertura como de un metro de altura y para adentro era una especie de subterráneo. Para entrar se tenía que llevar velas. A muchos pastorcitos les gustaba entrar porque decían que “alguien” los llamaba y cuando entraban sólo caminaban como veinte metros porque decían que para adentro estaba muy oscuro.

Se cuenta que hubo un zapatero que haciendo una apuesta con sus amigos, les dijo que como él era el más valiente, iba a entrar. Les preguntó que qué querían que les trajera de seña y ellos le dijeron que una naranja.

Al día siguiente se reunieron todos para acompañar al que iba a entrar a la cueva. Se cuenta que el zapatero entró a las siete de la mañana, saliendo a las ocho de la noche con la naranja que había prometido llevarles.

Sus amigos le preguntaron que qué cosas había visto y él les contestó que al entrar lo recibieron dos catrines preguntándole qué quería; ofreciéndole dinero, lo que él quisiera

pero para que se lo dieran tenía que dejar su firma escrita con sangre de la vena de su mano izquierda.

Él contestó que no iba por dinero, que iba sólo por una naranja que les había prometido a sus amigos y ellos contestaron que para que se la pudiera llevar, tenía que hacer lo que ellos le ordenaran.

Lo primero que tuvo que hacer fue sentarse en una silla que era de víbora. Los catrines le dijeron: “ya sabes que si al sentarte no te muerde la víbora, puedes llevarte la naranja y podrás salir, y si no; ya no sales”.

El zapatero se paraba y se sentaba a fin de evitar que lo mordiera la víbora. Viendo los catrines que la víbora no podía morderle, le dijeron que ya se levantara. El hombre se levantó sudando por el esfuerzo que había hecho para librarse de las mordeduras.

Después le dijeron: Ahora te toca sentarte en una acémila y tienes que correr a la orilla de una laguna que tiene un chaflán alrededor”.

El zapatero contó a sus amigos que se enredó la crin en una mano y con la otra le pegaba a la acémila en la cabeza, para que no lo aventara al agua. Viéndolo ya cansado, los catrines se compadecieron de él y le dijeron que ya se bajara.

Habiendo vencido estas pruebas, los catrines lo llevaron a ver montones de dinero, árboles frutales de todas las especies. Él cuenta que vio un paraíso. Le decían: -“Llévate lo que quieras pero tienes que dejar tu firma con sangre de la vena de tu brazo izquierdo”.

El zapatero les volvió a repetir que no quería dinero, que la apuesta que él había hecho era de una naranja. Entonces ya le permitieron cortar la naranja que él quería.

Cuando ya la tenía en la mano, el zapatero les dijo con palabras groseras: “Conforme me fueron a encontrar váyanme a dejar”.

El hombre sintió que lo tomaban de los dos brazos y lo llevaban volando. De repente se vio fuera de la cueva. Salió espantado y vio que sus amigos estaban esperándolo fuera de la cueva. Llevaba la naranja en la mano como prueba de que había ganado la apuesta. Cuentan que después de algún tiempo el zapatero desapareció.

El mencionado cerro lleva ese nombre porque cuentan que había dinero. Creyendo los vecinos que era obra del demonio, acordaron reunirse con el objeto de ir a ver a los padres misioneros para que conjuraran la entrada.

7. El mercado de Toluca

Cuando se construyó el Mercado Juárez en Toluca; unos meses después de inaugurado se cayó una de las naves y la gente dijo que había sido obra del *demonio* que se aparecía todas las noches exigiendo un precio de *treinta hombres* o *diez niños* que deberían quedar emparedados en la construcción para que ésta no se viniera abajo.

El velador del mercado fue atacado por un *charro negro* (el Diablo) quien lo dejó sin cabello y con varios arañazos en la cara y en el cuerpo a consecuencia de los cuales murió días después. Esto sucedió en Toluca en 1973.

8. El puente del diablo

Había un ingeniero que quería construir un puente. Todo iba muy bien hasta que un día, todo lo que habían construido se vino abajo y desde ese día todo lo que los albañiles levantaban durante el día era destruido por la noche.

El ingeniero sorprendido, empezó a investigar. Se quedó una noche vigilando y vio que quien tiraba todo lo construido era el Diablo, con tan sólo darle una patada. El ingeniero decidió hablar con él, se acercó y le preguntó que por qué lo hacía y el charro que era el diablo le contestó que hasta que le dieran cien hombres de los que trabajaban ahí en el puente, la obra se sostendría.

El ingeniero muy asustado le dijo que sí pero con una condición, que el Diablo hiciera el puente en una noche y que si lo terminaba *antes de que el gallo cantara* se los daría.

Aceptó el demonio, bajó a todos los del infierno y los puso a trabajar, acarreando piedra, haciendo mezcla.

El ingeniero, después de haber hecho la apuesta con el diablo, se puso a idear la manera de engañarlo. Llevó a un gallo al que tapó muy bien, dos sopladores. Ya casi para dar las doce de la noche, cuando al diablo sólo le faltaba una pieza, destapó al gallo e hizo ruido con los sopladores; el *gallo cantó* y todos los demonios se fueron chillando de rabia porque no habían podido llevarse a aquellas víctimas.

9. Los niños degollados

En lo más alto del Cerro del Calvario se encuentra una iglesia que fue construida por unos frailes, mucho antes de que modernizaran el cerro.

Se cuenta que los frailes, todas las noches, iban a orar delante de una caja, sin que nadie supiera qué guardaba. Unos creían que era un Santo, otros creían que era un muerto.

Pasaron los años y los frailes seguían haciendo lo mismo. Las personas con cierta curiosidad, subían por la mañana pero no veían nada extraño. Pasado algún tiempo se

descubrió la caja y fue bajada a la iglesia del Ranchito donde ahora se venera a los *Niños Degollados*, que eran a quienes los frailes oraban. Estos niños fueron degollados cuando Herodes mandó matar a todos los niños y según se cuenta, los frailes fueron los que trajeron sus restos aquí. Esta leyenda está escrita en un muro de la iglesia del Ranchito.

Se dice que:

Cuando estos niños se levanten va a suceder algo, va a acontecer lo inesperado.

Los niños están en la iglesia, dentro de un altar, en una vitrina y muchos creyentes, cada año, el día de su fiesta, les llevan flores y ofrendas.

10. Los niños degollados (segunda versión)

Había dos niños que vivían con sus padres, eran muy felices y eran muy religiosos pero un día se les murió su papá quedando muy joven su mamá, quien se volvió a casar con un señor que era masón o sea que no era católico y por esta razón les fue tomando mala voluntad a los niños maltratándolos con cualquier pretexto.

Un día que su mamá salió fuera el padrastro empezó a decirles a los niños que renegaran de su religión. Como ellos no quisieron, el hombre se enojó y los degolló, pero cuál sería su sorpresa que los niños no podían morir. Entonces empezó a golpearlos brutalmente hasta que llegó su mamá. Para esto ya se habían reunido muchos curiosos quienes aconsejaron a la madre que fuera a ver al sacerdote. Cuando éste llegó, confesó y dio comunión a los niños y entonces ellos ya murieron.

El sacerdote juntó la sangre de los niños y la guardó en una caja que todavía se conserva en el Templo de San José el Ranchito y también se conservan los cuerpos de los

Niños Degollados y los destapan una vez al año, para recibir la veneración de la gente: el 29 de junio de cada año, el día de San Pedro y San Pablo.

11. El Cristo Negro de la Veracruz

Había una vez un sacristán que no quería a un sacerdote y para deshacerse de él, tuvo la idea de poner veneno en el vino de consagrar con el que el sacerdote iba a officiar la misa.

Así lo hizo. El sacerdote, al llegar la hora de la Consagración, empezó a tomar el vino envenenado y al irlo tomando, el Cristo que estaba en el altar se fue poniendo negro y a la vez se fue retorciendo como si a Él le estuviera haciendo efecto el veneno. Al sacerdote no le pasó absolutamente nada.

Al ver esto el sacristán se asustó y le pidió perdón al sacerdote. Se dice que ningún escultor ha podido reproducir la forma en que quedó el Cristo después de este hecho.

12. El Cristo de la Santa Veracruz

Hace ya muchos años, una mañana, un sacerdote decía misa en la iglesia de la Santa Veracruz, pero antes de la misa, un hombre que odiaba al sacerdote había puesto veneno dentro del Cáliz, sin que nadie se diera cuenta.

Cuando estaban en la Consagración, el sacerdote ofreció el vino al Cristo que estaba en el Altar Mayor y al levantar la vista, vio que el Cristo se iba poniendo negro.

El sacerdote se asustó y tiró el Cáliz. Así no pudo tomar el veneno. Ésta es la razón por la que el Cristo de la Santa Veracruz está negro.

13. Una rosa

En la ciudad de Toluca, en la casa que era de los Barbabosa, vivía una muchacha muy decente, era casada y su esposo la maltrataba mucho, y una de tantas veces la mató y en el charco de sangre salía una rosa que cada año, al cumplirse la fecha en la que la joven había muerto, daba una sola flor.

14. El callejón del muerto¹⁶

Y cuentan las leyendas populares que, al sonar las doce campanadas de la media noche en el doliente y melancólico reloj del convento del Carmen, un fantasma impreciso, una vaga silueta, mezcla de luz y de sombra, atravesaba el entonces cementerio, salía a la calle del Cura Merlín y torciendo por el que más tarde se llamara callejón del Muerto, desaparecía al cruzar los umbrales de un viejo y chaparro caserón bautizado por el vulgo con el título de “Casa de las Ánimas”.

¿Y después? ... ¡Alabado sea Dios! ...

Dentro de aquella casa misteriosa, de sórdida apariencia, se realizarán, quizá, cosas estupendas y sobrenaturales ...

¡Arrastrar de cadenas y gritos moribundos! ... ¡Danzas macabras de esqueletos y brujas!

... ¡Llamas azuladas y búhos de miradas demoniacas! ... ¡Viejas, horriblemente viejas, de rostros macilentos y colmillos muy largos, muy largos! ... ¡oscuras cuevas, apenas alumbradas por informes hogueras de canillas humanas, donde celebraríase el Aquelarre!

... ¡Todo misterioso, macabro, espeluznante!

¹⁶ Recuperada por Leopoldo Zíncúnegui Tercero (“Casa de las Ánimas” en *Los ojos de Aladino*) y reescrita por los cronistas Margarita García Luna (*Leyendas, relatos y tradiciones de Toluca*) e Inocente Peñaloza (*Mitos y leyendas del Estado de México*).

La fantasía popular, a este respecto fecundísima, había rodeado aquella casa y aquella historia o leyenda, de tal número de mentiras y supercherías, que las viejas timoratas, y los viejos, y los niños, no osaban transitar por aquella calleja una vez sonado el toque de oración, sin haber rezado cuatro o cinco Padre-nuestros y haberse persignado, por lo menos, doble número de veces.

Y es que la leyenda que sobre tal callejón se contaba, no era para menos. Había sido bastante sugestiva y novelesca para darle fama en muchas leguas a la redonda, sirviendo lo mismo para amedrentar a los niños, que para entretener a los viejos.

Era yo muy pequeño cuando conocí la famosa historia (contaría a lo sumo doce años), y como todos los chiquillos de mi edad, era afecto, en grado superlativo, a oír de labios del achacoso abuelo o de los de la complaciente nodriza, los portentosos relatos, llenos de maravillas, de quimerismos y hazañas estupendas, atribuidos, casi siempre, a héroes novelescos, que en la mayoría de los casos, resultaban ser hijos de poderosos reyes o monarcas de la India, quienes, como en los cuentos de Las Mil y Una Noches, tenían que exponer veinte veces la vida en formidable y desigual pelea contra monstruos plutónicos o dragones de incontables cabezas, para libertar a una princesa rubia, prisionera de alguna hada maligna, que le había hecho víctima de sus brujerías, y a la que siempre libertaba el príncipe, obteniendo su mano y realizando a la postre unos esponsales tan llenos de esplendor y de lujo, que su sólo relato era suficiente para dejarnos boquiabiertos y como quien mira visiones ...

Por estas y otras muchas causas, cuando en aquel entonces, y en virtud de no sé qué trebejos encontrados en la “Casa de las Ánimas”, al hacer unas excavaciones, se volvió a poner en el tapete de la curiosidad pública la tan traída y llevada historia de el callejón del

Muerto, no paré en mis investigaciones hasta lograr que una conserva de años a quien llamábamos la Nanita, mujer que desempeñaba a la sazón el oficio de cocinera en mi casa, me contara una noche, al amor de las hornillas y junto al recién fregado y rojo brasero, aquella espeluznante historia que en no lejanas épocas había tenido la fuerza de interesar a propios y extraños, dando origen y renombre al famoso y discutido callejón del Muerto.

Alguien me ha dicho que la leyenda que me fuera referida por la vieja sirvienta, adolece de algunos errores históricos; pero como en este caso yo trato solamente de referir lo que me contaron, sin pretensiones de historiógrafo, dejo a la credulidad de mis lectores el aceptarla o no como auténtica, que harta paciencia he necesitado yo también para garrapatear estos renglones, y, ¡váyase lo uno por lo otro!

Y sin más digresiones, entramos de lleno al asunto.

Allá por los años de la Llorona, cuando es fama, según los empolvados cronicones de la época, que en México pasaban cosas increíbles y asombrosas, vino a Toluca un extraño y misterioso matrimonio formado por una encantadora muchacha de tez pálida y morena, poseedora de unos ojos que, según dicen, alumbraban como luceros, y un viejo, muy entrado en años, de aspecto huraño, continente airado y antipático, a quien daba marcado aspecto de ferocidad el escalofriante mirar de sus ojos mefistofélicos; matrimonio que ocupó por entero una de las casitas del callejón de nuestra historia, casa que por su lujo, por la riqueza de sus muebles y por el ambiente de misterio que rodeaba a sus moradores (pues nadie sabía quiénes eran o de dónde venían, había cautivado por completo la atención y la curiosidad de los desocupados y murmuradores vecinos del barrio del Carmen. Por lo que no es de extrañar que, en su afán de adquirir noticias de los recién venidos, llegaran a

exponerse a recibir más de cuatro “descolones” de parte del intratable viejo, que nunca soltaba prenda y sí, a menudo cada interjección que temblaba Cristo.

Aquella curiosidad y maledicencia del vecindario hubieran quedado del todo defraudadas, si la indiscreción de una sirvienta, que hacía poco entrara en la casa, no hubiera venido en su ayuda, al revelar algunos detalles, muy pocos por cierto, que hicieron cierta luz entre tantas tinieblas: “que el señor se llamaba Don Carlos López y Mendoza; que era español de origen; que su mujer, una niña retechula, se llamaba Carmen y era, al parecer, mexicana; que algo muy grave debía de haber entre ambos, porque nunca se hablaban a la hora de las comidas; que la señora se pasaba la mayor parte del día encerrada en su recámara, llorando inconsolablemente y besando el retrato de un niño pequeño que se le parecía mucho (ella lo tenía observando a hurtadillas) y ... ¡nada más!

¡Ah, sí! ... Que una noche había visto que el señor salía del cuarto de la señora y que ésta, en medio de un mar de lágrimas, sollozando desesperadamente, le demandaba con voz conmovedora: “¡Carlos, mi hijo! ... ¡Devuélveme mi hijo!” ¡Si ustedes oyeran cómo lloraba! ... (decía la sirvienta, en medio de un corro de comadres). ¡Pobre niña; se le hacía a una un nudo en la garganta! ...

Y, ¡eso era todo! ...

Como se comprenderá fácilmente, aquello vino a avisar más aún la insatisfecha curiosidad de los vecinos, quienes, cada uno a su modo y según su imaginación y temperamento, fabricaron treinta historias distintas sobre los impenetrables vecinos del número 7, vecinos que, encerrados en el misterio de sus habitaciones, apuraban quién sabe qué extrañas y abracadabrantas aventuras.

Así las cosas, una noche, a eso de las doce (hora de los fantasmas y las brujas), un disparo, que por la estrechez del callejón debió oírse formidable, vino a interrumpir el tranquilo sueño del vecindario, haciendo que los amedrentados colindantes, todos temblorosos y a medio vestir, salieran, cada quien de su casa, como búhos en su nido, a enterarse del motivo de aquella inesperada detonación, que había sembrado el pánico y la zozobra en más de cuatro espíritus pusilánimes.

Poco después llegaba la policía, recogiendo de en medio de la calle, el cadáver de un hombre, aparentemente y visto a la luz de las gendarmeriles linternas, joven y no mal parecido. Tenía una bala incrustada en la sien derecha, la que debió producirle una muerte instantánea.

Como del interior de la casa misteriosa partieran sollozos estridentes y gritos estentóreos demandando auxilio, el jefe de la policía, al penetrar al interior de la casa, había encontrado a la infeliz sirvienta presta del terror más angustioso y con la razón extraviada, y al llegar a la recámara de la infortunada doña Carmen, un cuadro por demás horrible y macabro, pues ésta yacía en medio de un mar de sangre, con la cara completamente desfigurada, el cráneo hendido y roto y los miembros increíblemente mutilados, prueba inequívoca de la furia infernal que debió apoderarse de su asesino.

Cerca del cadáver, como cuerpo del delito, fue encontrado un primoroso alfanje morisco, arrancado no se sabe de qué rica panoplia, con la cual aquella bestia humana había dislacerado y herido aquella carne sonrosada y bellamente morena, que aún en medio de tanta sangre, resultaba tentadora en sus desnudeces...

Una roja lamparilla, pendiente del techo, hacía más roja aún aquella roja escena de sangre.

¿Qué había pasado ahí? ... ¡Que oscuro y formidable drama se había desarrollado algunos momentos antes entre la víctima y su verdugo, aquel sanguinario y brutal asesino, que tanta saña había demostrado al perpetrar su enorme crimen?

¿Quién era el autor de aquella feroz hazaña, en la que habían perdido la vida dos seres humanos?

¡Don Carlos! ¡Don Carlos!

Lo habían señalado, desde luego, los vecinos del barrio. Él era, a no dudarlo, el cobarde asesino de doña Carmen y del desconocido, cuyo cadáver fuera encontrado en mitad de la calle; porque era de presumirse que una misma mano había disparado la pistola sobre el uno y esgrimido el alfanje sobre la otra.

Pero don Carlos había escapado.

Como todos los cobardes, había huido después de perpetrar el doble crimen, marcando con huellas sangrientas su paso a través de las habitaciones, hasta el corral, cuyas tapias pudo escalar fácilmente sin gran esfuerzo.

Fueron inútiles todas las pesquisas realizadas por la policía, que no debe de haber sido ni más eficiente ni más activa que la de hogaño.

¡Tarea inútil! ... Don Carlos se esfumó definitivamente del horizonte.

Sin embargo, la luz se hizo, gracias a una carta encontrada entre los papeles del individuo que sucumbiera a manos de don Carlos.

La carta era de doña Carmen y decía lo siguiente:

Señor Fernando de Santillana. Presente.

Querido hermano:

Es absolutamente preciso que yo te hable esta noche (la de los acontecimientos).

Mi marido tiene sospechas de mi conducta y duda de mi fidelidad. ¡Esto es horrible!

Como no le he podido revelar el secreto de nuestro nacimiento, está en la creencia de que eres mi amante y de que yo lo estoy traicionando.

¿Qué hacer? ¿Habrá necesidad de deshonrar a nuestra querida muerta para salvar mi honor?

... ¡Pobra madre mía!

La desesperación me mata. No sé qué hacer. ¡He llorado tanto! Más de lo que colma la copa de mis sufrimientos, es el hecho dolorosísimo de que, en su desconfianza, ha llegado a dudar el insensato, de que su hijo lo sea de verdad y lo ha separado de mi lado, para darle, acaso, la muerte.

Ven, por Dios, esta noche, pues necesito tus consejos. Todo lo temo de este hombre, a quien odio por su brutalidad y sus excesos.

Tu pobre hermana, Carmen.

Y es fama en Toluca que desde entonces, al sonar las doce campanadas de la media noche, en el doliente y melancólico reloj del convento del Carmen, un fantasma impreciso, una vaga silueta, mezcla de luz y de sombra, atravesaba el entonces cementerio, salía a la calle del Cura Merlín y, torciendo por el callejón del Muerto, desaparecía al pisar los umbrales del viejo y chaparro caserón bautizado por el vulgo con el título de “Casa de las Ánimas”.

II. LEYENDAS ORALES DE TOLUCA

15. *La máscara*

Juan Manuel Pérez Ortega, responsable de la Biblioteca “José María Heredia”

Festival de San José, Toluca, Estado de México; marzo 2007.

La máscara. Para esto había un día unos jóvenes que estaban por ahí, dando vueltas y vueltas. Este muchacho, para su sorpresa empezaron a viajar por diferentes lados del cerro, pero ¿qué encontraron?, no encontraron ni más ni menos que una cueva, como saben Toluca, algunos lugares tienen cuevas de la Catedral al Ranchito, de la plaza ésta a la Santa Veracruz, también hay unos túneles. Incluso lo que es la Secundaria número uno que antes era un convento, de ahí sale un túnel hasta el Calvario. Hay uno o dos túneles esos ya, actualmente están tapados por el riesgo que tienen porque ya estando uno adentro pues nos falta oxígeno, verdad; y hay que adaptarse muy bien al lugar. Pues cuenta la leyenda que había un joven que era muy inquieto y se fueron con unos amigos y se metieron a esa cueva y anduvieron husmeando por ahí y resulta que uno de ellos, el más inquieto encontró una máscara y dice: “Ay qué máscara tan bonita”. Pero le gustó tanto que dijo “híjoles si me la ven, me la van a pelear”. Se salió con sus amigos y no le dijo nada a nadie. Se escondió la máscara, llegó a su casa, llevó una vida normal, pero qué resulta que ya teniendo la máscara en su casa, dice “la voy a colgar” y la colgó en la pared de su casa. Pero cuando él llegaba a la escuela, increíblemente, estaba en su brazo, la máscara otra vez. Decía “ay cómo llegó la máscara aquí, no quiero que me la vean”. Se la volvió a esconder entre el cuerpo. Se regresó a su casa, bien nervioso y volvió a colgarla, pero cómo es posible que haya pasado eso. A donde iba este muchacho, la máscara siempre le aparecía en el brazo. Pues llegó el momento en que el muchacho ya

cansado le platicó a un amigo y el amigo le dice “pues sabes qué, lo que tienes que hacer es regresarla de donde la tomaste, no sea que sea algo malo” No se atrevía ni siquiera a ponérsela en la cara. Le daba tanto temor que decía: “no, quién sabe qué pasará”. Pues decidió, él, ir al cerro a entregarla. Y le dijo a su amigo “voy a ir a entregar esta máscara”, “Ah, está muy bien, pero si quieres te acompaño”. Se fue solo y pues como en las leyendas de Toluca, este joven jamás lo volvieron a encontrar

16. El medio del difunto

José Alejandro Guadarrama Álvar, Biblioteca de Santa María Totoltepec

Festival de San José, Toluca, Estado de México; marzo 2007.

Cuando éramos niños, los abuelos nos contaban en esas horas que se antojan para narrar historias de brujas y aparecidos, las más de espectros, atormentados por sus pecaminosos vicios, soberbia, ira, lujuria, gula, avaricia y del escarmiento que sufrían por toda la eternidad para ver si el temor a lo desconocido capaz los enderezaba y así entrar al redil. Era tal su despliegue histórico durante el relato que zozobrábamos ante un miedo irracional y éramos presa del insomnio; nos espantaba el sueño y despertaban el lado oscuro de nuestra imaginación. Nos hacían sufrir entre las mismísimas tinieblas de la noche. En cada resquicio se levantaba un alma en pena, en cada sombra saltaba un sonriente y maléfico chamuco y los refulgentes ojos animales se asomaba la muerte. Este relato describe los pareceres, la expiación y la salvación de estas ánimas benditas .La última noche del año, a Silvestre le pareció que era la última. Silvestre estaba enfermo, un día anterior había estado en un hospital. (Ya sin leer) Ese día salió del hospital y se dirigió a lo que era su casa, era una casa ya antigua de adobe, como todos conocemos que

eran las casas, se dirigió hacia él. Y estando ahí en la casa, todavía con los estragos de la calentura se fue a dormir; mientras dormitaba, él oía unos ruidos; entonces, él entre sueños y todo, oía esos sueños, esos ruidos. Y decía él, bueno pues qué es lo que pasa no, yo estoy solo aquí en esta casa, no hay nadie. Se volvió a recostar y siguió oyendo ruidos. De repente, tanta era la insistencia de esos ruidos que se levantó. Se levantó de su lecho de donde estaba durmiendo y se encaminó hacia un cuarto adjunto que estaba ahí. Poco a poco de entre una barda de adobe fue saliendo una luz, cada que se acercaba a él, se hacía más intensa esa luz. De repente, aparece una forma humana, una sombra, acostada en un ataúd, envuelta en un lienzo blanco. Cuando se acerca a Silvestre, la figura humana se para a un lado de él y toca su frente. Pues el temor de Silvestre, imagínense, estando en la casa solo y de repente se le aparece una figura así, ps yo creo que todos saltamos ¿no? Su miedo se transformó en terror, entonces, la figura ésta no precisamente era un fantasma o una calavera, no. Era una figura humana que si bien los huesos estaban cubiertos por una piel amarillenta, a él le causó mucho miedo. Tocó su frente esa, este espectro y al momento Silvestre le dijo “¿qué quieres?, ¿eres un alma del otro mundo?” Se oyó la voz del espectro que decía:”sí, soy un alma en pena, que después de tanto sufrimiento vine a encontrar al mortal que me hará descansar en paz”. Silvestre le pregunta, “pero, ¿qué quieres?”- “Quiero oraciones. ¿Ves esa pared que está ahí?, en esa pared encontrarás una fortuna. Deberás buscarla y encontrarás siete monedas y medio real, con ellas mandarás decir una misa para que mi alma descanse en paz”.

Silvestre se desmayó, imagínense la impresión de esta persona escuchar todo esto. Él, enfermo, al día siguiente se despertó, sintiendo que todo había sido un sueño. Que había pasado todo esto por su enfermedad, por la calentura. Se salió de su casita donde estaba,

una covachita. Se fue a caminar por las calles y ya llegada la noche volvió a su casita, se volvió a recostar. Estaba nuevamente acostado cuando nuevamente se aparece este espectro y le dice “busca”. Entonces él nuevamente se levanta y dice “bueno, qué pasa” ¿no? Dice, “¿qué, qué qué debo hacer?” Entonces, esta imagen que se le aparece le dice que... le señala una barda que estaba y le dice: “en esa barda escarba y encontrarás siete monedas y medio real” Y se esfuma esta imagen, entonces él va a la basura y encuentra un pedazo de fierro y empieza a escarba la barda y encuentra una moneda. Por cierto para hacer para ser de de la edad de 1729 la moneda se encontraba nuevecita. En el anverso de la moneda apareció un emperador que era Felipe quinto y en el reverso estaba el símbolo español muy bien marcado y la fecha del año se marcaba súper bien que era 1729. Tonces él salió de su casa y fue, se paró en un farol y vio la moneda, tonces se sorprendió dijo “sí es impresionante”. Al día siguiente muy temprano salió él de su casa. Fue a esos lugares de juego y dejó la moneda sobre la mesa. Un extranjero, un norteamericano que estaba ahí, le llamó mucho la atención, le llamó mucho la atención la moneda y le dijo a Silvestre que le daba dos pesos por la moneda. Y él encantado, aceptó rapidísimo. Él tenía hambre, lo que quería era comer, divertirse, tomar, jugar, tonces este, aceptó los dos pesos. Un peso se lo guardó en su zapato. Entonces, el otro peso lo destinó para gastárselo en bebidas, en juegos; al día siguiente sintió algo duro en su zapato. Dijo “ps ¿qué traigo?” Se acordó que era el peso, se le quedó mirando un buen rato y al fin decidió ir al templo de San Francisco. No sé si alguien recuerde lo que era la historia del Templo de San Francisco, que es donde está actualmente lo que le llaman la Plaza Fray Andrés de Castro; lo único que queda de ese templo, pues se puede decir que es la Capilla Exenta. Lo que sí, pues era el templo de San Francisco, tonces este, va a ver al padre y le

dice que quiere oficiar una misa por un alma en pena. El padre acepta el peso, pero un viejecito que estaba ahí cerca le llamó la atención que cómo una persona tan tan mugroso si quieren con ese aspecto, era capaz de desprenderse de ese entonces de un peso para mandar decir una misa por un alma en pena. Tal fue su asombro de él que le llamó mucho la atención y decidió ofrecerle trabajo a Silvestre. Silvestre aceptó, todo esto vino a cambiar su vida de Silvestre de una manera muy diferente que decidió aceptar el trabajo, el señor le ofreció trabajo como escribiente. Silvestre se dedicó sobre e, después de ese tiempo a trabajar. Llegó el tiempo que Silvestre se hizo del dinero, pero de trabajo se hizo un hombre de bien. Su patrón en ese entonces a los tres años fallece, el señor tenía bastante dinero y como no tenía una familia a quien dejarle todo, decide dejarle todo su dinero a Silvestre. Tonces él se dedica a cuidar su fortuna, hacerla más grande y puede, tiene la, pues digamos la inquietud y compra la casa donde él, el espectro se le aparece, la compra la casa y la casa ya. Como les comentaba era muy vieja, decide él tumbarla para hacer una mejor y resulta que la barda que esta alma le había mencionado al momento de estar tumbando la barda aparece un esqueleto y más abajo del esqueleto aparece un ataúd con unas monedas más o menos lo quisimos semejar aquí esta una imagen [enseña el libro] aparece un ataúd con unas monedas que igual fueron monedas del año 1729 y Silvestre quedó muy impactado por esto, decide recoger los pocos restos del esqueleto que con el aire ps, ustedes saben que después de mucho tiempo los cuerpos se desintegran. Pero lo poco que quedó del esqueleto, él decidió darle una cristiana sepultura. Silvestre quedó con una gran fortuna. Esta historia la contó la señora Catalina que era una cocinera que vivió en una de esas casas muy famosas y que esta historia la fue contando. Y si la señora Catalina viviera ahorita tuviera más de cien años. Espero que les haya gustado esta

leyenda aquí termina. Lo que queremos con esto es recuperar, recuperar nuestras leyendas, este libro que yo les mencionaba al principio habla sobre leyendas de aquí de Toluca, léanlo, créanme que no se van a arrepentir. Como les mencionaba está en todas las bibliotecas de aquí de del municipio de Toluca, en el Estado de México también lo podemos encontrar. Bueno pues muchas gracias, esperamos que les haya gustado la leyenda, este, gracias.

17. La fantasma de las Margaritas

Patricia Bustamante Gómez

Cuentan que aquí en la colonia de las Margaritas, hace como cincuenta y cinco años, vivía un matrimonio con dos hijos, en la calle Margaritas número cien. Dicen que una vez el señor llegó muy tomado, ya sospechaba de la infidelidad de su esposa; en esta ocasión, como el señor golpeaba bastante a la señora, llegó y tocó; la señora no le quiso abrir. Salió hasta el zaguán y empezaron a discutir. Mientras, sus hijos ya dormían plácidamente dentro de su casa. Relatan que esta pareja empezó a discutir y el señor terminó matando a su esposa de tres balazos. Ahora, cuenta la leyenda que se aparece a todas las personas que pasan por ahí, especialmente en horas de madrugada y a las personas que toman. Una anécdota muy sobresaliente de todas las personas a las que ha espantado esta señora que se aparece y espanta a la gente. La que más sobresale es la de un ebrio que pasaba muy tomado por esa calle muy seguido; él cuenta que se le apareció y lo espantó y él perdió el conocimiento. Pero, dice, que al despertar de su borrachera, él estaba en un árbol, en la parte más alta. Él no se explica cómo subió hasta la punta más alta de ese árbol y cómo no se cayó en toda la noche. Él de lo último que se acuerda es que se le apareció el fantasma

de la señora y que lo iba siguiendo; puede ser verdad, puede ser mentira, pero lo que sí es verdad es que esto, platican los ancianos, fue un hecho verídico que sucedió hace algunos años. Y que se les parecía principalmente a los ebrios. Si fue verdad lo que platica este alcohólico, no lo podemos saber, pero de que se le sigue apareciendo, especialmente a los ebrios que pasan por ahí, podemos decir que muchos lo han platicado. Gracias.

18. El nagual

Patricia Bustamante Gómez

Bueno, hace algunos años, unos treinta años aproximadamente, cuenta una amiga mía que le pasó a ella de la aparición del nagual. Mi abuela, recuerdo, nos platicaba eh, que el nagual era una persona y se convertía en cualquier animal, ya sea perro, marrano u etcétera. Tomaban diferentes maneras o formas de animales. Recuerdo que una amiga vivía en una casa a la cual entrabas y estaba primero lleno de árboles, de hierbas, era como un campo que tenía que atravesar para llegar a su casa. Recuerdo que una vez, regresando de una fiesta pueblerina, serían aproximadamente como las 12 de la noche. Iba ella con sus hermanos, iban atravesando este bosque para llegar a su casa y dice que empezaron a oír ruidos y siguieron caminando, pero de repente un hombre se les paró en frente, pensaron que era su papá, pero empezaron después a ver cómo este hombre se transformaba en un perro gigante, se llenaron de miedo y empezaron a correr hasta llegar nuevamente a la plaza del centro. De ahí no regresaron hasta que su papá los fue a buscar y les dijo que por qué no habían llegado a la hora que se les había dicho. Ellos, llenos de miedo, de pánico y de terror, llorando le platicaron a su papá lo que les había pasado en ese bosque para atravesar y llegar a su casa. Esto a mí me fue contado por mi amiga; yo

sabía de la historia del Nagual por mis abuelos, pero sigo pensando que si en realidad a mi amiga se le apareció este hombre y se convirtió en Nagual o nada más fue su imaginación. Me pongo a dudar porque los hermanos contaron la misma versión y cada vez que la contaban se ponían nerviosos, empezaban a llorar, pero ahora que recapacito y pienso las cosas, me pregunto si en realidad fue verdad o fue un hecho inventado por ellos. En aquél tiempo cuando mi amiga me lo platicó, pues le creí, pero pues a esta edad mm como que lo pongo en tela de juicio, muchas gracias.

19. La llorona del camino

Patricia Bustamante Gómez

Bueno esta historia mmm o leyenda, más bien leyenda e es muy común en todos los lugares a los que uno va. Esta leyenda de la llorona, aunque es relatada de diferentes maneras, a mí mi abuelito me la platicó y quiero compartirla con ustedes. Mi abuelo, hace muchos años, formaba parte, digámoslo así, de lo que ahora es la policía, nada más que ellos, de los hombres de una comunidad se juntaban en la noche para hacer sus rondas. Platica mi abuelo que eran como diez hombres los que salían todas las noches a hacer sus rondines por todo el pueblo, para que prevaleciera un ambiente cálido, agradable, de paz en su comunidad. Salían con su sombrero, sus gabardinas; se reunían en determinado lugar para empezar a hacer su rondín en todo el pueblo. Dicen que iban caminando una vez a las orillas de un río; iban todos caminando en fila india a la orilla de este río. Unos metros antes de llegar al puente, dice mi abuelo, que se les apareció una llorona, o una mujer porque en ese momento no sabían que era la llorona, se les pareció una señora vestida de blanco hasta el tobillo y pelo negro largo. Esta señora empezó a caminar, delante de ellos,

y ellos la empezaban a seguir y le hablaban “señora, señora a dónde va a estas horas, sola, este le pueden hacer algo”. La señora no les hizo caso y siguió caminando y siguió caminando y ellos la empezaron a seguir y le hablaban, le hablaban y la señora no les hacía caso. Antes de llegar al puente, dice mi abuelo, que se quedaron parados al ver cómo ella empezaba a despegar los pies de la tierra y empezaba a separarse centímetro a centímetro y de repente empezó a volar y atravesó el puente volando y se fue gritando “Ay mis hijitos, ay mis hijitos”. Dice que se regresaron corriendo, que se fueron a una cantina a tomarse unos tequilas porque quedaron totalmente impresionados de cómo iban atrás de la señora y cómo emprendió el vuelo. Después se dieron a la tarea de investigar quién era esta señora que se aparecía en este río y les dijeron las personas más mayores de esa comunidad que una señora hacía muchísimo tiempo había matado a sus hijos y los había echado al río para que se ahogaran y desde entonces, la señora pena a las orillas del río, gritando “ay mis hijitos, ay mis hijitos”. De ahí que ahora le llaman la leyenda de la llorona.

20. La cueva Teresa

Juan Manuel Pérez Ortega, responsable de la Biblioteca “José María Heredia”

Hay una historia aquí en Toluca que se llama la cueva teresa y se llama así esta leyenda, precisamente porque había un cerro, un cerro lejano y cuentan que a cierta distancia había un matrimonio, ese matrimonio vivía por ahí y trabajaba el campo, como es sabido en ese tipo de lugares, tonces ellos tenían una yunta de bueyes donde empezaban a hacer el arado, donde empezaban a trabajar la tierra, empezaban a hacer sus actividades. Esa yunta un día, sucedió algo, se les perdió; preguntaron por todos lados, preguntaron a un

vecino, preguntaron a otro vecino, nadie sabía nada. Se espantó, nadie les daba razón, entonces se les ocurrió una idea magnífica, usaron su inteligencia y pensaron “no se pudieron ir volando, vamos a revisar cómo está la tierra”. Empezaron a revisarla y empezaron a ver que había un rastro, “ah, entonces así es cómo sucedió”. Se veían algunas pisadas por ahí, pequeñitas pero se ven pisadas y empezaron a seguir el camino, el camino, ya que estaban por ahí, empezaron a ver lugares desconocidos y empezaron a ver una lomita y se acercaron. Ay, no había nada alrededor, solamente una niña. Una niña que estaba lavando una prenda de vestir. Esa niña voltió y vio a los señores, vio al matrimonio y les dice “¿cómo están, señores?” – “muy bien y tú nena, ¿cómo estás? Le preguntaron, “¿Oye nena y tú qué haces en este lugar, por dónde vives?” “Ah, yo bien fácil, vivo en una cueva”. “Cómo que en una cueva una niña”. “Pues sí, ahí hay una cueva”. “Oye, ¿no has visto un arado?, nosotros lo hemos buscado y no está”. “Ay señores, en verdad, qué ingenuos son. Yo fui por ese arado y lo traje aquí en la cueva”. “¿Cómo, niña; y tú todo hiciste, desamarraste y te lo llevaste? Oye esto nos pertenece”. “Sí, no se preocupen se los voy a devolver; no me lo robé, simple y sencillamente, lo único que yo quiero es que ustedes me hagan un gran favor”. “Ay niña, bueno, está bien, ¿qué quieres?”. “De seguro has de querer algo de comer”. “No, señores, quiero que lleven esta gran piedra al Nevado de Toluca; esta gran piedra que yo les doy para que lo hagan”. “Ah, pues no es muy difícil, eso es muy fácil”. La pareja aceptó, cumplió con lo que la niña les pedía. Empezaron a caminar, pero les pedía...” ah, pero les quiero decir una cosa, aquí, cerca de este lugar hay un gran lago, en ese lago, quiero que lo atraviesen junto con su yunta”. “Ay, pero ¿cómo crees?, qué tal si les pasa algo a los animales?” La niña les advirtió “no, no les va a pasar nada, pero lo único que les va a pasar es que se les va a caer la ropa, es

que se les va a caer al señor los pantalones” “Ay, cómo crees no, pues me va a dar pena, no”. “Eso es lo que yo quiero porque, saben qué, porque los van a jalar de la ropa no porque se les va a caer; porque va haber unas manos que al cruzar el agua, los van a jalar y van a oír muchas voces y les van a gritar y les van a decir y los van a maldecir”. Y el matrimonio empezó a tener miedo, dice: “mejor no vamos a hacer nada”. “No, no les va pasar nada”, les dio la niña. “Lo único que sí es que les voy a pedir que no volteen para atrás. Porque si voltean para atrás, entonces sí les puede pasar algo”. Y el matrimonio empezó a tener miedo y dicen: “no, no”. “Miren, ¿saben qué?, mejor nos olvidamos de esos animales, así es que mejor no vamos a hacer nada” Dijo el señor, “Y además, que más, que más da (dice el señor), si esos son nuestros no los podemos llevar, no los tenemos”. Y en cuanto voltearon no vieron a la niña, ni a los bueyes y empezaron a buscar. Y resulta que ya con el tiempo, tampoco esa familia existió, porque nadie sabía nada de dónde quedaba. Y en apariencia diría uno, ¿qué pasó con el matrimonio?, ¿qué pasó con la niña?, ¿qué pasó con los animales? Y oh, sorpresa, esta leyenda aquí termina, ¿por qué?, porque las leyendas de Toluca son para que el final se lo demos nosotros con nuestra mente, con nuestra imaginación. Por eso se dice oscuridad, porque hasta ahí termina la leyenda, que en apariencia está incompleta, pero no está incompleta. Simple y sencillamente esta leyenda tiene una tradición de que el final se lo vamos a poner cada uno de nosotros. Ésta es la leyenda de la cueva Teresa.

21. El cerro de la Teresona

Juan Manuel Pérez Ortega, responsable de la Biblioteca “José María Heredia”

El cerro de la Teresona todos lo conocemos está rumbo a Circunvalación, ese camino, en ese camino había una casa muy grande muy grande y estaba el cerro, ah vivía también una señora llamada Teresa. Aquí les gusta mucho ese nombre, muy tradicional en Toluca, ¿usted se llama Teresa?, qué bueno, ya ve. Pues esta señora llamada Teresa vivía en esa casa, era una casa muy grande, pero era la única del cerro porque todos tenían miedo porque alrededor, hora sí que en aquella época Toluca no había luces, no había bueno, no había lámparas. Todavía estamos en la oscuridad a veces, verdad. Y esta señora tenía su reino y vivía con su matrimonio pero sufría tanto, sufría tanto que nadie sabía de ellos porque era el único lugar donde vivían en el cerro y el matrimonio llegaba a bajar por sus cosas y volvía a regresar. Pues un día, quién sabe cómo pero ese matrimonio fallece y al fallecer, pues que resulta que los descubrieron porque ya oían mal y los vecinos al pasar por ahí se dieron cuenta. Pues tuvieron que hacerles una cristiana sepultura. Pero qué resulta que descubrieron que no tenían herederos y preguntaron por ahí por allá. Y este matrimonio no tenía herederos y tanto era el temor de la oblación que esa casa la tuvieron que destruir y no hicieron ni más ni menos que un cementerio. En ese cementerio empezaron a enterrar a la gente que fallecía y moría y los iban y los llevaban y ahí ya era un cementerio. Pero pasando el tiempo, oh sorpresa; cuando la gente pasaba por ahí salía un perrito, un perrito chiquito, curioso. Unos decían que era chihuahuero, otros decían que era salchicha, pero la verdad es que nadie sabe cómo, porque no podían describirlos bien. Pero ese perrito era blanco, siempre era blanco ese perrito. Ay ese perrito chiquitito, juguetón, brincón, saltarín, pero chiquito, color blanco. Y solamente en la noche salía,

después no había ni quién. Pero ¿qué creen?, que cuando la gente pasaba caminando, empezaba a tener miedo porque cuando volteaba a ver al perro, ese perrito blanco se iba haciendo cada vez más grande, cada vez más grande y ya era más grande que la persona que iba pasando y ya iba con miedo, temblándole las piernas y cuando se detenía y volteaba a ver, el perro desaparecía. Y cuenta la historia que nadie se atrevió nunca a querer acercarse ahí, por eso la gente daba la vuelta, por eso se construyó ese camino que era circunvalación. Por eso, la leyenda también, como todas las leyendas de Toluca termina ahí, el final pues también, igual imaginemos cada uno de nosotros en nuestra mente.

22. Las momias del Instituto Científico y Literario de Toluca

Juan Manuel Pérez Ortega, responsable de la Biblioteca

Estas momias del Instituto; cuentan que en aquel tiempo Toluca a principios de año, antes era el Instituto Literario de Toluca, porque acuérdense que ahí estudiaban, ahí se preparaba la gente, ahí iba a la escuela. Ya ven que siempre ha buscado las autoridades de la Universidad mejorar y empezaron a ver, ah el que estaba a cargo del Instituto: “Voy a hacer aquí un museo de historia natural, pero cuando hicieron las modificaciones empezaron primero a meter lo de todos esos animalitos disecados por ahí, pero que resulta que al escarbar encontraron ni más ni menos que cinco momias, tres grandotas y dos chiquitas. De esas tres grandotas, dos eran de mujer y uno era de hombre, de un caballero y las otras dos eran de dos niñitos chiquitos. Qué resulta que las embalsamaron, quién sabe quién lo haría, pero estaban ahí. Y se le ocurrió poner ahí a la, al director del Instituto, ponerlas en el museo, ah pero ya ven cómo son esos estudiantes, traviesos y se les

ocurrió que en un desfile, en una fiesta, ni más ni menos que sacaron de la vitrina a las momias y haciendo alarde y burla de todo esto, las empezaron a pasear y empezó a hacer una tradición, cuenta la leyenda, que cada que terminaban de estudiar un ciclo escolar los alumnos, ah qué bonito, sacaban a la momia y era una momia que no ponía la cara, ya ven cómo son las momias muy feas con la cara rasguñada, con marcas y arrugas, pero tenía una característica muy curiosa, que enseñaba la lengua, enseñaba la lengua. Ay esa momia, no sé si se las estaba enseñando o se estaba burlando de nosotros y entonces empezaron a querer tenerla los estudiantes y entonces esa momia parecía que los seguía con la mirada; esa era la sorpresa de la momia, que era un varón, volteaba a verlos. Era tanto el miedo que le pidieron al profesor Camarena, era un investigador del Instituto que descubriera los misterios de esos personajes. ¡Qué logró descubrir; ay esos cobardes, de veras, esas momias! El padre Botello era una persona, cuentan, que vivía ni más ni menos que de la caridad, cuando se veía una persona, se acercaban y pedía una limosna. Pero este señor como veía que no le daban mucho, pues un día en la iglesia se robó una sotana de padre y se ponía. Y qué resulta que era ni más ni menos que con la sotana, extendía dinero, la gente le daba dinero y así vivía él, murió muy feliz y fue y cuenta la historia que entonces conoció a una persona que se llamaba María Reina. Que María Reina ya la llevaba con él y la acompañaba a todos lados, pues qué resulta que empezaron a pedir y a hacer cosas y que lo descubren la gente, que era un borrachito que se tomaba las botellas de la iglesia. Por eso le pusieron el padre Botellón; ese padre Botellón era porque se robaba las sotanas, se robaba la bebida, verdad. Y entonces se la llevaba, se la tomaba y con el dinero que pedía comía y compraba sus refresquitos por ahí. Entonces, pues al ver estos personajes tan misteriosos, pues María Reina tenía una parienta que también seguía

la misma costumbre pero era tanto el enojo de la gente que los, que la gente se cansó de que hicieran tantas travesuras por ahí y se dedicaran a robar cositas, que entonces la gente se dedicó a ahorcarlas. Los ahorcaron junto con los niños, eso cuenta esa historia y entonces, para que no pudieran hacer ninguna de sus fechorías porque según la gente era gente mala, los embalsamaron con cal y entonces los fueron y los enterraron ahí en el Instituto.

23. La mujer con cara de caballo

Martín Carbajal del Dorán

Voy a contarles una leyenda, que me contaban mis padres, allá donde vivíamos en el barrio de San Sebastián, había un rancho abandonado donde hoy ocupa el lugar la Secundaria número siete. No había alumbrado, no había pavimento, sólo algunas casas y milpas por doquier. Cuenta la leyenda que por las noches salía una mujer hermosa, vestida de negro, para seducir a los jóvenes mozos que habitaban por ahí, realmente bella con un cuerpo escultural, caminaba frente a ellos. Pero sólo uno tenía el valor de seguirla, caminaba tras de ella, la piropeaba, ella no daba la cara, sólo sus caderas contoneaba y caminando seguía. De pronto, aminoraba el paso, se dejaba alcanzar, el hombre la abrazaba y la volteaba para darle un beso. Y cuentan que la sorpresa que se llevaba era que tenía la cara de caballo.

24. Día de muertos

Dolores Carmona

Trata de un señor que no creía en el día de muertos, en poner ofrendas y decía que era para la familia nada más, lo comentaba con la gente, con sus amigos. Y una vez un señor le dijo que si no creía que pues este, pusiera se pusiera las lagañas de un perro como si fueran de él y que se pusiera atrás de la puerta. Entonces, el señor lo dudaba en hacerlo, pero el día de muertos llegó y él lo hizo y se puso atrás de la puerta. Y llegando la hora de que ya entraran los muertos vio cómo entraron sus familiares ya muertos, eran su papá y su mamá y platicaban entre ellos que su hijo no había puesto ofrenda. Que era malo porque no había puesto nada ni una cera ni un vaso de agua. Y los señores llevaban prendido un ocote de palo en las manos. Y se vieron y dijeron vámonos a otro lado donde sí nos quieran. Y el señor, el que se puso las lagañas en los ojos, lloraba porque vio a sus papás cómo entraban y entonces, desde ese día el señor cree en día de muertos y pone su ofrenda cada año, cada año.

25. Rodeo Santa Fe

Andrea Márquez (estudiante de preparatoria)

Cuenta la leyenda que una vez en el rodeo Santa Fe, este se apareció el diablo. Entonces, dicen que el diablo se subió al toro mecánico y estuvo ahí; se le cayó una bota y se fue la luz y cuando regresó la luz, ya no estaba la bota, sino una pata de toro y ya entonces dicen que ahí se aparece el diablo.

26. La mujer de los perros

Valeria Treviño (estudiante de preparatoria)

Voy a contar la historia que me sucedió con una hermana, hace muchos años, en el lugar donde vivíamos. Entonces compartíamos una recámara y en una ocasión, ya muy noche, teníamos un sentimiento como de miedo, porque escuchábamos ruido y nos sentíamos muy nerviosas. Entonces, empezamos a escuchar que ladraban los perros. El ladrido era muy insistente, entonces nosotros decíamos que qué pasaba afuera. Entonces, al asomarnos a la ventana, era una ventana muy pequeña, y sacamos únicamente la cabeza; al sacar la cabeza se oyó un grito espantoso, ensordecedor, así como de una mujer pero pidiendo auxilio, pero era un alarido, no tanto un grito. Fue un sonido espantoso; entonces quisimos meter la cabeza se nos atoró. Entonces fue peor porque nos pusimos de nervios, nos metimos a la cama súper espantadas. Esa fue la historia familiar que más nos ha marcado, porque posteriormente, al otro día nos comentaban que habían visto a una persona con infinidad de perros alrededor y era una persona que no caminaba que levitaba, entonces suponíamos y toda la gente empezó a comentar que probablemente como en las historias de pueblo pues había sido la llorona. Y pues nos dio más miedo, las siguientes noches ya no quisimos volver a estar cerca de la ventana o en esa recámara y jamás volvernos a asomar.

27. Las niñas de la escuela Sor Juana

Señora Cruz (ama de casa)

Una leyenda de Toluca es que hace treinta y cuatro años en la escuela Sor Juana Inés de la Cruz; en esa época era solamente de niñas, porque había escuelas para niñas y para niños,

no existían mixtas como ahora. Esa escuela había sido un convento de monjas y a la vez una escuela, pero ahí eran monjitas las que educaban y lo que acostumbraban muchos papás era ir a dejar a las señoritas de hace muchísimos, yo creo un siglo algo así, se embarazaban y como era una pena muy grande para la familia, era una vergüenza familiar, las iban y las dejaban ahí. Y las monjitas se encargaban de ayudarlas durante su embarazo, de ayudarlas a que alumbraran a los bebés. Pero las chicas no perdían sus estudios, las educaban; ahí mismo estaban estudiando para no perder su educación. Una vez que se aliviaban muchas de las señoritas éstas, los papás dejaban de ir las a ver por la misma desilusión o la vergüenza que según decían que habían sufrido; las abandonaban ahí con las madres. Y las que se iban quedando pues se hacían también madres o se hacían ayudantes de las madres para otras señoritas que llegaban en las mismas condiciones, o sea embarazadas. Muchas no se aguantaban y se cuenta que se suicidaban, se ahorcaban, se aventaban de los barandales, se envenenaban. Entonces hace treinta y tantos años, me regreso a lo que empecé; yo estudié ahí, seguía siendo de puras niñas, esa escuela, pero se sabían de las leyendas, de las chicas que se habían suicidado hace muchísimos años ahí y que eran abandonadas por los papás. Entonces de repente decían: “ay oye dile a esa niña que está en el barandal que se baje que ya venga que son honores a la bandera”. Seguían siendo los salones con techos muy altos, de viga, de madera; eran tres patios. En el patio de en medio había una fuente. Seguían los techos altos, incluso había un salón de castigos porque había una cocina que había funcionado muchísimos años y como ya no funcionaba se había quedado la bodega de los alimentos y ahí nos encerraban, todavía la directora y era como la subdirectora pero le llamábamos perfecta; ellas, todavía ellas eran monjas, entonces, pues nos querían tratar igual que a las de antes. Pues eran muy canijas,

encerraban a uno cuando no hacía la tarea o se portaba mal o no cumplía con algo, la encerraban a uno en el salón de castigos. Y pues uno nomás lo que pasaba es que se la pasaba uno llorando porque decían que ahí se iba a aparecer la que se ahorcó o que se aparecía una niña, en fin. Pero cuentan que muchas veces se llegaban a ver niñas en el patio, cuando estaba uno en clase o estaba uno marchando y veían alguna niña y decían: “háblale a esa niña que está ahí, dile que ya se venga”. Y que subían y no había nada, eran las niñas que se mataban ahí porque las habían abandonado, que ellas eran las que se aparecían.

28. Callejón del muerto en la Independencia

Graciela Mawaad (estudiante de Preparatoria)

Esta leyenda que voy a contarles se llama El Callejón del Muerto. Todo comenzó cuando Antonio de Manjarrez, un hombre de malos modos se casa con Ana de Bobadilla, en la Parroquia de San José de Toluca y es después del matrimonio que los insurgentes querían tomar la ciudad. Antonio luchó en contra de los insurgentes y fue herido. Al sanar descargó toda su furia en Ana. Los vecinos pensaban que Don Antonio había muerto y que era un fantasma que atormentaba a Ana, dando como resultado los gritos que daba ésta; tiempo después se dejaron de escuchar los gritos, por lo que las autoridades acudieron a la casa y se encontraron con el cadáver de Don Antonio, lo cual les asombró pues pensaban que él la había matado a ella. Desde entonces, Ana desapareció de la ciudad de Toluca y se dice que cada jueves santo desde 1812 se le ve en Sultepec del brazo de un insurgente.

29. Los túneles y los emparedados

Gerardo Pliego (Diputado)

Había un cementerio y con la remodelación encontraron unos túneles, sobre los túneles había la presencia de un emparedado. Hacen como un nicho y luego lo sellan, sobre las paredes como si fuera un huesario. Dicen que en las noches salen las almas de esos niños a las personas que se encuentran después de las dos de la mañana.

30. Las brujas

Gerardo Pliego (Diputado)

Se supone que hay en la parte alta del cerro hay un cráter, donde periódicamente sobre todo en luna llena, salen las brujas a hacer un ritual el cual hacen una fogata y bailan alrededor de la fogata, de tal manera que se desprenden sus extremidades y se transforman y puedan volar. Vuelan hacia los poblados para robarse a los niños; para esto, anteriormente en muchas casas, verídico esto, por ejemplo, el colocar tijeras o un espejo impedía, o ajos o collar de ajos, impedía que entraran a las casas para robarse a los niños.

BIBLIOGRAFÍA

- Actis, Beatriz. *Taller de lengua. De la oralidad a la lectura y a la escritura*. Santa Fe: Homo Sapiens ediciones, 2003.
- Alcántara Mejía, José Ramón. "Oralidad, literatura y tradición: aspectos de una configuración de la cultura". *La tradición hoy en día. Primer Foro Interdisciplinario de oralidad, tradición y culturas populares y urbanas*. México: Universidad Iberoamericana, 2002.
- Amo del, Monserrat. *La narración oral y la lectura en voz alta como técnica de animación a la lectura*. Col. Lecturas sobre lecturas 13. México: CONACULTA, 2005.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- _____. "Peri hermeneias". *Tratados de lógica: el organón*. Trad. Francisco Larroyo. México: Porrúa, 1975.
- _____. *Retórica*. Trad. Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1990.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. 1942. Trad. I. Villanueva. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Bachelard, Gastón. *La poética de la ensoñación*. 1960. Trad. Ida Vitale. Breviarios. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1984.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. 1972. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 1980.
- Black, Max. *Models and Metaphors. Studies in language and philosophy*. 1962. 7a ed. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Blanche-Benveniste, Claire. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y*

escritura. Trad. Lía Varela. Barcelona: Gedisa, 1998.

Caballero, María del Socorro. *Narraciones tradicionales del Estado de México*. Toluca: Imagen, 1994.

Calvo Revilla, Ana. “La teoría poética de la oralidad de Paul Zumthor”. *Revista Espéculo*; número 13. Madrid: Universidad Complutense, 1999
[<http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/zumthor.html>] 9 de abril de 2007.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. 1949. Trad. Luisa Josefina Hernández. México: FCE, 1959.

Campos, Julieta. *La herencia obstinada. Análisis de cuentos nahuas*. México: FCE, 1982.

Caro Baroja, Julio. *De los arquetipos y leyendas*. Madrid: Ediciones Istmo, 1991.

Cano Aguilar, Rafael. “Sintaxis histórica, discurso oral y discurso escrito”. *Textualización y oralidad*. Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal; Visor Libros, 2003.

Certau de, Michel. *La escritura de la historia*. 1975. Trad. Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana-ITESO, 1999.

Chartier, Roger. *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.

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

Clavel, Bernard. *Leyendas de montañas y bosques*. 1975. Trad. Luz Amorocho. Bogotá: Norma, 1992.

Conterras, Isabel. “Estética e identidad”. *Identidades en movimiento*. México: Editorial

Práxis-La Flama en el Espejo-Archivo Histórico del Municipio de Colima, 2004.

Cortéz Valles, Félix Hadid. *Sentido y verdad literarios: un estudio comparativo teórico (Frege, Ingarden, Ricoeur)*. Tesis Maestría en Letras Modernas. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra, 1992.

Derrida, Jaques. *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. 1983. Trad. Ana María Pabs. México: Sigo XXI, 1994.

Di Stefano, Guisepe. “Transcribir-transcodificar: el ejemplo del Romancero”. *Textualización y oralidad*. Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal, Visor Libros, 2003.

Dumézil, Georges. *Los dioses soberanos de los indoeuropeos*. 1977. Trad. David Chiner. Barcelona: Herder, 1999.

Eberenz, Rolf. “Huellas de la oralidad en los Siglos XVI y XVII”. *Textualización y oralidad*. Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal, Visor Libros, 2003.

Echeverría, Rafael. *Ontología del lenguaje*. 1991. 2ª ed. Chile: Dolmen Ediciones, 1995.

Eickehoff, Georg. *La historia como arte de la memoria. Acosta vuelve a América*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.

Estébanez, Demetrio. *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2000.

Ferré, Pedro. “Oralidad y escritura en el romancero portugués”. *Textualización y oralidad*. Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal, Visor Libros, 2003.

Ferrer, Jordi; Susana Cañuela. *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Óptima, 2002

Finnegan, Ruth. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Bloomington:

Indiana University, 1992.

Foucault, Michel. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Trad. Fernando Fuentes Megías.

Pensamiento Contemporáneo 74. Paidós: ICE/UAB.

_____ *Estética, ética y hermenéutica*. Trad. Ángel Galindo. Paidós, Barcelona, 1994.

_____ *Hermenéutica del sujeto*. Trad. Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1994.

Flores Dávila, Julia Isabel. “Algunas reflexiones sobre las nuevas identidades y la

construcción de la ciudadanía”. *Identidades en movimiento*. México:

Editorial Práxis-La Flama en el Espejo-Archivo Histórico del Municipio de

Colima, 2004.

Franco Pellotier, Víctor. “Simbolismo y oralidad” en *Revista Alteridades*. México:

Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.

Frege, Gottlob. *Estudios sobre semántica*. Trad. Ulises Moulines. Barcelona: Ariel, 1984.

Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. 1977. Trad. Edison Simons, 2ª ed. Venezuela:

Editorial Monte Ávila, 1991

Gadamer, Hans- Gerog. *Verdad y método II*. Salamanca: Síguerre, 1986.

Galindo Cáceres, Jesús.”Oralidad y escritura. La comunicación y la historia como

cosmovisiones y prácticas divergentes” en *Revista Andaluza de*

Comunicación; Ámbitos 5. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.

[<http://www.ull.es/publicaciones/latina/ambitos/5/45galindo.htm>]

García de Diego. V. (ant). *Antología de leyendas de la literatura universal*. 1953. Grandes

Antologías, Barcelona: Editorial Labor, 1954.

García Luna Ortega, Margarita. *Leyendas, relatos y tradiciones de Toluca*. H.

Ayuntamiento Constitucional de Toluca, 2000.

González Baleiro, María Antonieta. *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México: Herder, 2005.

Guerrero, Laura. *Entre la escritura y la trama, la subversión en la literatura infantil en México en las últimas décadas*. Tesis Doctoral Letras Modernas. México: Universidad Iberoamericana, 2006.

Havelock, Eric. *La musa aprende a escribir*. 1986. Trad. Luis Bredlow Wenda. Barcelona: Paidós, 1996.

Hugo, Víctor. *Prefacio a Cromwell*. 2ª ed. Col. Literatura Universal. México: Editores Mexicanos Unidos, 1978.

Ingarden, Roman. *La comprensión de la obra de arte literaria*. 1968. Trad. Gerald Nyenhuis. Altextexto 10. México: Universidad Iberoamericana, 2005.

_____ *La obra de arte literaria*. 1960. Trad. Gerald Nyenhuis. México: Universidad Iberoamericana-Taurus, 1998.

_____ “Valor estético y valor artístico” en Osborne, Harlod (Compilador). *Estética*. Trad. Estella Mastrangelo. México: FCE, 1976.

Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. 1976. Trad. J.A. Gimbernat y Manuel Barbleto. Madrid:Taurus, 1987.

Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. 1977. Trad. Jaime Siles. Madrid: Taurus, 1986.

Johnson, Christopher. *Derrida*. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1998.

Jolles, André. *Las formas simples*. 1958. Trad. Rosemary Kempf Titze. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.

Larroyo, Francisco (Trad). "Peri hermeneias". *Tratados de lógica: el organón*. México: Porrúa, 1975.

Lazo Briones, Pablo. *La frágil frontera de las palabras*. México: Universidad Iberoamericana-Siglo XXI, 2006.

Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Trad. Francisco González Aramburo. México: FCE, 1964.

López Eire, Antonio. "Retórica y Oralidad" en *Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*; Año 1, número 1. España: Asociación Logo, 2001.

Luque, Susana y Santiago Alcoba. "Comunicación oral y oralización". *La oralización*. Barcelona: Ariel Practicum, 1999.

Mier, Raymundo. "Identidad y vértigo: la antropología ante los límites de la experiencia estética". *Identidades en movimiento*. México: Editorial Práxis-La Flama en el Espejo-Archivo Histórico del Municipio de Colima, 2004.

Morales, Mario Roberto. "Oralitura y testinovela". *Revista La Insignia*. Revisado el 15 de mayo de 2007. Guatemala. 12 de abril de 2005. [http://www.lainsignia.org/2005/abril/dial_003.htm] 18 de enero de 2008.

Mostacero, Rudy. "Oralidad, escritura y escrituralidad". *Revista Sapiens*, vol. 5, número 001. Caracas: Universidad Pedagógica Experimental Libertador, 2004.

Narbona Jiménez, Antonio. "Oralidad: los datos y las gramáticas". *Textualización y oralidad*. Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal, Visor Libros, 2003.

Nyenhuis, Gerald. *La diferencia entre el texto lingüístico (de una obra de erudición académica) y el texto literario (de una obra de arte literaria)*. Artículo para publicación.

Ong, Walter G. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. Agélica Scherp. Bogotá: FCE, 1999.

Ortega y Gasset, José. "Comentario al *Banquete* de Platón". *Obras completas*, Tomo IX, Madrid: Alianza Editorial, 1997.

Pacheco, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello. Letras Universitarias, 1992.

Paz, Octavio. *El arco y la Lira*. México: F.C.E., 1972. Peñaloza García, Inocente. *Mitos y leyendas del Estado de México*. Toluca: Gobierno del Estado de México, 1980.

Pérez Cortés, Sergio. *Palabras de filósofos. Oralidad, escritura y memoria en la filosofía antigua*. México: Siglo XXI, 2004.

Pérez Martínez, Herón. "Tradición y oralidad en el refranero mexicano". *La tradición hoy en día. Primer Foro Interdisciplinario de oralidad, tradición y culturas populares y urbanas*. México: Universidad Iberoamericana, 2002.

Platón. "Cratilo o el lenguaje". *Diálogos*. México: Porrúa, 1996.

_____. "Gorgias o la retórica". *Diálogos*. México: Porrúa, 1996.

Poe, Edgar Allan. "Filosofía de la composición". *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza, 1978.

Prieto Pérez, José Luis. *Oralidad y escritura en la Grecia Arcaica*. s/d

[<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/prieto.html>] 13 de marzo de 2007.

Propp, Vladimir. *Raíces históricas del cuento*. Trad. José Martín Arancibia. México: Colofón, 2000.

Reyes, Alfonso. *Al yunque. 1944-1958*. México: Tezontle, 1960.

_____ “El deslinde”; *Obras completas*. Tomo XV, col. Letras Mexicanas. México: FCE, 1963.

Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción* Trad. Agustín Neira. México: FCE, 2002.

_____ *Historia y verdad*. Madrid: Encuentro, 1990.

_____ *La metáfora viva*. 1975. Trad. Agustín Neira. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980.

_____ *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. Trad. Graciela Monges Nicolau. México: Universidad Iberoamericana-Siglo XXI, 2006.

_____ *Tiempo y narración I*. 1985. Trad. Agustín Neira. 3ª ed. México: Siglo XXI, 2000.

Rodríguez Gómez, Jorge Alberto. “El nagual y lo poético en la obra de Carlos Castañeda: tradición oral y escritura”. *La tradición hoy en día. Primer Foro Interdisciplinar de oralidad. Tradición y culturas populares y urbanas. Memoria*. México: UIA, 2002.

Romero de Solís, Diego. *Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica*. Madrid: Taurus, 1981.

Salazar, Flor. “De la escritura a la memoria”. *Textualización y oralidad*. Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal, Visor Libros, 2003.

Sánchez Garza, Deyanira. “De la oralidad al texto dramático”. *La tradición hoy en día*.

Primer Foro Interdisciplinario de oralidad. Tradición y culturas populares y urbanas. México: Universidad Iberoamericana, 2002.

Savater, Fernando. *La infancia recuperada.* 1983. Libro de bolsillo. Madrid: Alianza/Taurus, 1986.

Sierra, Francisco. “Comunicación, ciudadanía y desarrollo social” en *Mirada a la ciudad desde la comunicación y la cultura.* México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2005.

Strathern, Paul. *Derrida en 90 minutos.* 200, Trad. José A. padilla Villate. Madrid: Siglo XXI, 2002.

Tolstoi, León. *¿Qué es el arte?* 1930. Trad. María Teresa Beguirstain. Barcelona: Nexos, 1992.

Urrutia, Jorge. *La verdad convenida. Literatura y comunicación.* Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

Valdéz Alanís, Marisela. “La llorona en una encrucijada: entre el relato oral y la crónica de la conquista”. *La tradición hoy en día. Primer Foro Interdisciplinario de oralidad. Tradición y culturas populares y urbanas.* México: Universidad Iberoamericana, 2002.

Vázquez, Marco Antonio. “El público y los espacios de la narración oral”. *La tradición hoy en día. Primer Foro Interdisciplinario de oralidad. Tradición, culturas populares y urbanas.* México: Universidad Iberoamericana, 2002.

Velázquez Mejía, Manuel. *Algunos presupuestos teóricos para la investigación de los hechos socioculturales.* Cuadernos de Trabajo, Toluca: UAEM, 1998.

Vergara Anderson, Luis. “Discursos contemporáneos en torno al carácter narrativo del

discurso histórico” en *Revista Historia y Grafía*, núm. 24. México: Universidad Iberoamericana, 2005.

Vergara Mendoza, Gloria. “El sentido de la metáfora en los refranes y otros textos líricos orales de Coahuayana, Michoacán”. *La tradición hoy en día. Primer Foro Interdisciplinario de oralidad. Tradición y culturas populares y urbanas*. México: Universidad Iberoamericana, 2002.

_____ “La identidad: construcción y huella en la narrativa oral”. *Identidades en movimiento*. México: Editorial Práxis-La Flama en el Espejo-Archivo Histórico del Municipio de Colima, 2004.

_____ *La literatura oral del Suroeste de Michoacán a la luz de la hermenéutica*. Tesis Doctorado en Letras Modernas. México: Universidad Iberoamericana, 1998.

_____ *Palabra en movimiento. Principios teóricos para la narrativa oral*. México: Praxis, 2004.

_____ *Tiempo y verdad en la literatura*. Altextexto Teoría y Crítica. México: Universidad Iberoamericana, 2001.

Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. Trad. José Ma. Gimeno. 4ª ed. Biblioteca Románica – Hispánica. Madrid: Gredos, 1993.

Zincúnegui Tercero, Leopoldo. “El callejón del muerto”. *Los ojos de Aladino*. México: n.p.1926.

Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Trad. Ma. Concepción García. Madrid: Taurus, 1991