

c. NOTAS LINGÜÍSTICAS SOBRE EL DILUVIO
Y LA CREACION
(dos relatos mexicaneros)

Leopoldo Valiñas C.

Introducción

Este trabajo es resultado de un intento de relacionar las formas lingüísticas con lo relatado. Es decir, pretende mostrar la interrelación entre lo que podemos llamar la forma de la lengua (su sistema) y el relato (la expresión concreta de una realidad). No pretende ser ni un análisis del relato, ni un trabajo sobre mitos. Ambas son tareas demasiado ambiciosas. Se trata simplemente de mostrar la conexión entre la lengua y lo relatado, entre la "realidad" y su "vehículo". Se está completamente de acuerdo con Todorov cuando apunta que "no hay, *primero*, una cierta realidad, *y luego*, su representación por medio del texto. El dato es el texto literario" (1975: 57).

La idea es realizar un breve trabajo descriptivo sobre lo que Todorov denomina el aspecto verbal del relato. Es decir, "la representación verbal del sistema de la ficción" (1975: 35). Para hacer esto he de recurrir a los otros dos aspectos que menciona el mismo autor: el semántico y el sintáctico. Aunque, el énfasis mayor será sobre el verbal.

Pensé hacer el trabajo con un texto (un cuento) de los que presenta Preuss (1982) sobre mitos y cuentos mexicaneros de Durango, pero reconocí que toda narración de este tipo va encadenada a, y es parte de, varias otras. Es por ello que por las semejanzas que tenía el cuento escogido con otros, tuve que considerar otros tres textos. El tema que elegí fue el del *diluvio* o fin del mundo, al que tuve que agregar el de la *creación*. Esto, insisto, se debió al material escogido.

Con los temas escogidos intenté hallar algunas constantes sobre el relato —a nivel lingüístico— que pudieran aportar información tanto sobre el relato mismo como sobre la lengua náhuatl. Los resultados pueden servir tanto para investigaciones lingüísticas como para etnológicas o de otro tipo.

Los cuentos que se compararon y que se analizaron son el 10, 11, 12 y 13 de la obra de Preuss¹ *Mitos y cuentos de la Sierra Madre Occidental*, publicada por el Instituto Nacional Indigenista en 1982. No quise referirme al análisis que de ellos hizo Elsa Ziehm, aunque se hacen algunas referencias cuando así fue pertinente.

Este trabajo pretende, en suma, ser un análisis de lo *lingüístico* en el relato, dejando afuera, por el momento, lo etnohistórico y etnológico. La mayoría de las observaciones estarán hechas casi exclusivamente a su versión náhuatl; poco apoyo tendré de su versión española.

Como es natural, existen varias "versiones" de cada relato, y cada versión es distinta. Las diferencias de las diversas versiones conllevan otro tipo de información. Con esto quiero decir que analizar un solo relato es una tarea incompleta, es decir, no satisface nada. Como tampoco el considerar varias versiones de un "mismo" relato. El análisis es más complejo. Como apunta Sperber "para la lectura de un mito, el estructuralista está dispuesto a recurrir paulatinamente a la mitología" (1975: 53). Y esto es importante señalar, porque un relato puede ser, por regla general, más de un relato. Es decir, una narración que lleve los cabos de otras narraciones. Con esto se infiere que en la realidad no hay variaciones de un mismo relato, sino una narración con diferentes relatos incrustados.

Con esta observación como advertencia, por el momento, y como justificación a este trabajo, busco señalar algunas constancias en lo narrativo. Dejando a las personas que poseen mayor conocimiento de la mitología mexicana (y tepehuana, cora y huichol, e incluso mesoamericana en general) el armar una investigación completa, que, como se verá inmediatamente, es una tarea gigantesca.

Las categorías que manejaré en este trabajo son las que propone Todorov: para el aspecto verbal: *modo, tiempo y visión*. Por modo entiende el "grado de presencia de los acontecimientos evocados en el texto". El tiempo, por su parte nos "remite a la relación entre dos líneas temporales: la del discurso de ficción y la del universo ficticio". Y, por último, la visión corresponde al "punto de vista desde donde se observa el objeto y la calidad de tal observación" (1975: 58).

Las categorías del aspecto sintáctico son: *proposición, secuencia y texto*. La proposición es lo que Todorov define como la unidad narrativa más pequeña que "entraña dos especies de constituyentes,

¹Los narradores de los cuentos son: del 10, Bonifacio Navidad González; del 11: Doroteo Jesús; del 12: Matilde de Jesús, y del cuento 13: Faustino Villa.

a los que se ha convenido en llamar respectivamente *actantes* y *predicados*”, que en pocas palabras tiene la forma de una proposición lógica (1975: 92). La secuencia es la unidad narrativa superior. La secuencia completa, anota, “está compuesta —siempre y únicamente— por cinco proposiciones. Un relato ideal, dice, comienza con una situación estable que una fuerza cualquiera viene a perturbar. Esto produce un estado de desequilibrio, por la acción de una fuerza dirigida en sentido inverso el equilibrio es restablecido; el segundo equilibrio, agrega, es muy semejante al primero, pero ambos no son nunca idénticos” (1975: 96). El texto, por último, es lo que “el lector encuentra empíricamente” (1975: 97). Es decir, un cuento, un relato, una versión de un mito, etcétera. Un texto es, por lo general, la combinación de varias secuencias. Es muy difícil hallar un texto que corresponda a una secuencia: los cuentos trabajados para este trabajo lo demuestran.

A partir de esto he de considerar cuatro elementos diferenciados del relato. Por un lado, lo que se va narrando, es decir, el *discurso de la ficción*, en términos de Todorov. En oposición a la realidad que se narra, o sea, aquella de la que va a hablar el narrador: lo que Todorov llama el *universo ficticio* o *historia*. Esto lo hago porque es pertinente distinguir, con fines analíticos, estas dos realidades: la “narrada” y la “real”. La primera es cambiante, se va modificando a medida que aparecen nuevos personajes y nuevas situaciones. Mientras que la otra es, supuestamente, una (al menos para cada narrador). La historia es, para Todorov, “una convención, no existe a nivel de los acontecimientos mismos”, “siempre es percibida y contada por alguien, no existe en sí” (1982: 162).

Por otro lado, también es importante considerar el “lugar” que guarda el narrador con respecto a lo narrado y sus personajes. Es decir, distinguir entre el participante del discurso (*narrador*) y los del evento (*personajes*). En cuanto a esto último, estoy considerando palabras o partículas claves que demuestren la posición del narrador. Por ejemplo, ir, venir, allá y allí entre otras. Es decir, lo que Jakobson llamó conmutadores o *shifters*.

Antes de empezar, debo hacer dos observaciones referidas a la morfología de la variante nahua de Durango y Nayarit, conocida también como náhuatl mexicanero: 1) la partícula *hual-*, que frecuentemente es direccional (“hacia acá”), no cumple esa función en el mexicanero; se utiliza como enfático de la acción, algo que se puede traducir como “sucede que” (por ejemplo, “sucede que trabajó”). 2) Los morfemas direccionales *on-* y *hual-* han desaparecido: ahora se utilizan sus formas verbales *yauh* y *huallauh* respectivamente como verbos auxiliares. Por ejemplo, en lugar de

konnotsas, se dice *yas kinotsas* "irá a llamarlo". En pocas palabras dicha categoría ahora es sintáctica.

Tratando de ser claro en la exposición, el orden de ésta será el siguiente: en primer lugar haré un pequeño resumen de cada relato. Luego presentaré un breve bosquejo de las secuencias que los componen. En seguida anotaré algunos comentarios sobre sus características estructurales, para finalmente, apuntar algunas observaciones sobre el aspecto verbal.

Los fragmentos de los textos que se citan en este trabajo aparecen entre la página 132 y la 155 de la obra de K. Preuss distribuidas de la siguiente manera: cuento 10: 132-139; cuento 22: 140-143; cuento 12: 144-153; y, cuento 13, 154-155. La traducción intentó ser literal, y se registra al final de cada fragmento.

Diluvio o Fin del mundo

Este tema, arbitrariamente delimitado, toma como base los cuentos 10, 12 y 13 de Preuss, que narran lo que él y Ziehm llaman el diluvio. El relato se puede resumir así:

Un hombre va a tumbar al monte² y regresa tarde a descansar. Encuentra, al ir a trabajar, que el monte está de pie otra vez. Decide averiguar qué sucede y se queda sentado vigilando el lugar. Ve que alguien con un bordón viene levantando los árboles. Se le acerca el hombre y aquél le prohíbe que siga talando; le ordena que haga una casa de madera y que la llene de leña, agua, lumbre y maíz. Así lo hace. Se encierra y se le aconseja que no le conteste a nadie. Tiembla, se tambalea la casa y el agua sube hasta chocar con el cielo. Luego el agua baja. Se le avisa que ya puede salir y el hombre sale y trabaja.

Cada narrador presenta elementos distintos que nos dan más información. Por ejemplo, en el cuento 10 se dice que es un viejo el que levanta el monte y que no quiere que el hombre siga tumbando. Le ordena que ahueque un árbol y que lo llene de leña, maíz, calabaza, etcétera, y además, de ciertos pájaros. Hay algunas aves que el hombre no debe llevar. También encierra a un perro. Después de que se termina el mundo, envía a la garza prohibiéndole que se

²En el español de Durango, se dice coamillar, a preparar la tierra para la roza. El coamil es la parte del monte en donde se cortan los árboles y arbustos, se quema lo seco, se limpia y se siembra. La mejor traducción sería, precisamente, la de coamillar, pero para mejor comprensión utilizaré tumbar.

coma a la gente. Lo desobedece y la castiga golpeándola. Luego envía al cuervo con la misma prohibición y, por desobedecer también, lo tizna de negro y lo condena a ser ladrón. Finalmente envía a un tildío (un ave) que le avisa que todo ya está bien. El hombre sale y con su bastón (de otate) crea los arroyos y las barrancas. Grita y sólo le contestan las peñas. Finalmente se pone a trabajar, para dar pie a la creación.

En el cuento 12, por su parte, es una señora la que aparece. Ella le avisa que se va a terminar el mundo y le dice que haga una casa de madera. Después de que se termina el mundo, el hombre oye que alguien le llama y no contesta (obedeciendo a la señora). Finalmente es la señora quien le avisa que ya puede salir. Al final, la señora hace que se lo lleven al cielo.

Por otro lado, el cuento 13, que es muy diferente en cuanto a estilo a todos los demás, aparentemente altera el orden de los acontecimientos. Son dos hombres los que cortan un árbol y se encierran en él. Se termina el mundo y envían a un tildío a que les avise si ya pueden salir y su respuesta es afirmativa. Sin embargo luego envían a un cuervo y a una garza que les dicen que aún no. Finalmente es una paloma la que les informa positivamente. Luego de eso, se habla de que llovió durante diez días, tiembla y la tierra se junta con el cielo. Desciende la tierra y se originan los ríos.

Interpretación secuencial

Desde el aspecto sintáctico, se pueden ver claramente tres secuencias. La primera de ellas es la que podemos llamar *introducción*, que está concatenada a la que llamaremos *fin del mundo*, que es la secuencia principal o nuclear, y en la que se encuentra imbricada la tercera secuencia que es, propiamente, el *diluvio*. Estas tres secuencias están organizadas de la siguiente manera:

Introducción:

- 1) el hombre trabaja
- 2) aparición de un ser
- 3) el trabajo del hombre es deshecho (- no hecho)
- 4) aparición del ser
- 5) el hombre trabaja

Como se puede ver, el principio o situación estable, es precisamente el trabajo del hombre: en este caso, ir a desmontar. El desequilibrio surge cuando un ser (al principio oculto) regresa a su lugar lo que el hombre había tumbado. Es decir, el desequilibrio aparece ahora como un trabajo humano que en realidad no ha sido hecho. El equilibrio se recupera cuando el hombre provoca el encuentro con el ser. Éste evade el castigo al advertirle sobre el fin del mundo y al ordenarle que construya un arca.³ Es decir, que trabaje para construir el arca. No necesita ser el mismo hombre el que la cree, pero implica, efectivamente, un trabajo con madera.

Diluvio:

- 1) cielo arriba y mundo abajo
- 2) asciende el agua
- 3) el cielo y el agua se juntan
- 4) disminuye el agua
- 5) cielo arriba y mundo abajo

Esta secuencia, la que permite identificar los distintos textos como narraciones sobre el diluvio, representa un estado inicial estable que podemos identificar como el cielo y el mundo en su sitio. Debido a la intervención del agua (que sube) el "abajo" se une con el "arriba", resultando el estado de desequilibrio. Un equilibrio semejante al inicial se recupera al descender las aguas, pero, efectivamente, no es como lo era antes: ya no hay montañas ni barrancas.

Fin del mundo:

- 1) el hombre trabaja (o cotidianidad)
- 2) diluvio
- 3) el hombre ya no trabaja
- 4) fin del diluvio
- 5) el hombre trabaja (o cotidianidad)

Esta es la secuencia nuclear de los cuentos 10, 12 y 13. Consiste, inicialmente, en una situación equilibrada que consiste, aceptemos

³Por comodidad hablaré de arca en lugar de casa o caja de madera o de árbol ahuecado, que son los términos empleados en los textos.

por el momento, en un trabajo humano. Trabajo que es interrumpido por el diluvio. El desequilibrio es, pues, el no trabajo humano. Al terminar el diluvio o fin del mundo, el hombre sale del arca y regresa a trabajar. Es obvio que el diluvio no tiene como finalidad interrumpir el trabajo humano. Por el momento lo anoto así, ya que no deseo complicar la descripción con detalles que en un trabajo más amplio tendrían cabida y razón de ser.⁴

Creación de la humanidad

Este relato está representado por los cuentos 10 y 11 de Preuss. Un breve resumen de este relato es el siguiente:

Un hombre vive solo. Su perro lo acompaña. Todos los días sale a trabajar y regresa ya tarde. Un día encuentra, a su regreso, tortillas. Desconoce quién las hace y decide averiguarlo. Al día siguiente sale rumbo a su labor pero se queda espiando su casa. Ve que el perro se convierte en mujer quitándose el cuero. El hombre se aproxima a su casa, agarra el cuero y lo quema. El perro ya no puede regresar a su estado animal, quedándose como mujer. Con sus hijos pueblan el mundo.

En el cuento 10, este relato es parte del diluvio: el perro se menciona desde el arca. En este cuento, la perra se quita la piel dentro de la casa y se va, como mujer, al arroyo. Cuando el hombre quema el cuero la mujer grita y él va a ver qué le ocurre. Le pregunta que por qué quemó su ropa, y él le explica que no sabía que fuera suya. De las cenizas del cuero hace dos muñecos. Crecen y un día que su padre se ha ido a trabajar, deciden ver qué tiene guardado. Hallan manzanas, su padre los descubre y los regaña.

Por su parte, el cuento 11 comienza con que el hombre, que vive solo, se va a tumbar el monte (igual que en el diluvio). Ve cuando la perra entra y sale de la casa, y en medio del patio se quita la piel. El hombre quema la piel colocándola debajo del comal. Al final se da una razón del por qué la mujer era perra.

Interpretación secuencial

Desde el aspecto sintáctico, hay claramente dos secuencias. La primera de ellas se le puede llamar *introducción*, muy similar a la

⁴En otras versiones del diluvio, éste aparece como manifestación del cambio continuo, de los finales periódicos. No necesariamente como castigo.

secuencia de introducción del diluvio (como se verá) y que está concatenada a la que llamaré *la creación del hombre*, que es la secuencia principal o nuclear. Sin embargo, debo decir, estas dos secuencias van concatenadas, en el cuento 10, a las otras tres tratadas en los relatos del diluvio. Las dos secuencias están organizadas de la siguiente manera:

Introducción:

- 1) el hombre trabaja
- 2) aparición de un perro
- 3) un no trabajo del hombre es hecho
- 4) aparición del perro
- 5) el hombre trabaja

Las características de cada proposición son simples. El trabajo del hombre, en el monte, es interrumpido por la presencia de tortillas ya hechas, es decir, de un trabajo que él no ha hecho. Esta anomalía interrumpe su trabajo y se reanuda el saber la causa y corregir el hecho.

Creación del hombre:

- 1) reproducción humana
- 2) fin del mundo
- 3) imposibilidad de reproducción
- 4) aparición del perro
- 5) reproducción humana

Esta secuencia, la nuclear en estos relatos, se basa en un supuesto, mencionado en ambos cuentos: el final del mundo. Este fin dio como resultado que el único sobreviviente fuera incapaz de poblar la tierra, de reproducirse. Es hasta que con la perra y la quema de su piel que se logra reestablecer el equilibrio.

Quien conozca los cuentos recogidos por Preuss, puede constatar que las secuencias apuntadas no corresponden en su totalidad a cada cuento. Es más, cada cuento, cada texto, no es sino la suma de varios relatos o unidades más particulares de la narrativa oral. Con esto estoy diciendo que lo que estoy presentando en este trabajo no es un análisis de *texto* sino de *relato*. Considerando a este último como la unidad narrativa que puede aparecer enteramente en un solo texto o desglosarse en varios. Y esto es importante: el texto, la verbalización de un determinado número de relatos (o fragmentos

de ellos) ha sido resultado, si se quiere, de la combinación particular de varias secuencias a partir de la lógica narrativa del grupo.

Comentarios

Generales : La división de los relatos, como se apuntó, obedeció a criterios narrativos. Los esquemas propuestos no pueden ser definitivos mientras no se conozcan otras versiones de estos mismos relatos dentro de la misma zona. A pesar de ello, los resultados presentados hasta ahora no pierden pertinencia.

Las semejanzas estructurales entre los relatos son evidentes. Entre las que pueden aportar, por el momento, mayor información están:

1) Ambos relatos son *circulares* (son efectivamente secuencias). Comienzan con una cotidianidad que es rota y terminan con esa misma cotidianidad. Señalan un hecho habitual que es interrumpido por una anormalidad. Al descubrirse la causa, aparecen las condiciones para que se den los núcleos de los relatos. Ambos relatos representan una transformación del mundo real: en el diluvio su destrucción, en la creación su poblamiento.

2) Las *introducciones* de ambos relatos muestran que son paralelas y a la vez opuestas. Es decir, ambas comienzan con una labor cotidiana, un ir y venir, un trabajar y un descansar, una mañana y una tarde. Esto se rompe por un acontecimiento que es (ya se ha dicho) anormal: por un lado, encontrar árboles de pie (que previamente han sido tumbados), y por el otro, unas tortillas hechas por alguien que no está, que no "existe".

Cuando se da cuenta de esa anormalidad, se rompen las oposiciones, y cada relato las neutraliza de forma distinta: en el diluvio, el hombre va pero ya no regresa, trabaja pero no descansa, y sucede en un tiempo que no es ni la mañana ni la tarde (en el cuento 12 se dice que durante el medio día aparece la señora). Por su parte, en la creación, el hombre ya no va a trabajar.

En términos generales, las secuencias se oponen en varios sentidos: una de ellas es perjudicial, la otra es benéfica; una sucede lejos de la casa, la otra en ella; uno de los trabajos es hecho por un humano, el otro no.

<i>Oposiciones comunes</i>		<i>Diluvio</i>	<i>Creación</i>
ir / regresar	→	ya no regresa	/ ya no va
trabajar / descansar	→	no descansa	/ no trabaja
mañana / tarde	→	medio día	/ —————

<i>Diluvio</i>		<i>Creación</i>
perjudicial	/	benéfico
fuera de la casa	/	dentro de la casa
no humano	/	humano

Además, existe en ambos relatos una situación particular: en el caso del diluvio el encontrar los árboles de pie representa un trabajo del hombre no hecho, es decir, un trabajo que el hombre ha hecho y no está hecho. Mientras que en la creación es un no trabajo del hombre hecho, es decir, un trabajo que está hecho pero que no es obra del hombre.

Ambas introducciones son secuencias que van concatenadas a otras y que juntas conforman los relatos del diluvio y la creación. Esto no quiere decir que tales secuencias sean en realidad introducciones y pertenezcan efectivamente a estos relatos. Por ejemplo, en el *Popol Vuh*⁵ la misma secuencia no tiene esa función. Dado que en los relatos aquí trabajados están empleadas como introducciones, por comodidad las seguiré considerando así.

Si bien ambas introducciones son muy semejantes, su resultado es, sin embargo, diferente. En una, la del diluvio, el ser encargado de negar el trabajo humano, evade el castigo y logra así dar pie al diluvio. En la otra, por su parte, el hombre "castiga" a la perra y así se puede realizar la creación. Con esto estoy diciendo que para restablecer el equilibrio caben dos posibilidades: la primera de ellas es la de castigar al agente que provoca el desequilibrio, y la segunda consiste en encontrar un medio para evitar el castigo (Todorov, 1975: 94). Con esto, puedo proponer un esquema global para ambas introducciones:

<i>equilibrio</i>	<i>desequilibrio</i>	<i>equilibrio</i>
		evasión: Diluvio (destrucción)
	trabajo no hecho	castigo: Popol Vuh (creación)
trabajo		evasión: ———
	no trabajo hecho	castigo: Creación (creación)

⁵En este caso los dioses Hunahpú e Ixbalanqué son los que preparan la tierra para cultivarla, y los animales son los que la regresan a su estado inicial (*Popol Vuh*, pp. 59-71).

3) Cada relato gira alrededor de una oposición básica: la del diluvio es *arriba / abajo*. La de la creación, *adentro / afuera*. Los personajes de los relatos entran en relación participando en uno de los términos de la oposición. Sus nexos se marcan mediante neutralizaciones e inversiones de las oposiciones.

A) Por ejemplo, en el diluvio, los árboles levantados (arriba es perjudicial) están dentro de una trama que habla de un final (que sucederá abajo y será perjudicial). Un final que se define con la neutralización de *arriba : abajo*, salvándose los que van en o dentro del arca y que subirán (arriba). Por otro lado, el final parcial (tumbar los árboles) se niega en función de un final total (el del mundo).

arriba : abajo → N → *arriba : abajo* → N
 árbol hombre hombre mundo
 (N = neutralización)

La primera realización de la oposición es clara, es resultado de la "anormalidad": los árboles regresan al *arriba*. Se neutraliza cuando el hombre derriba uno o varios árboles para construir el arca (ahora ambos están *abajo*). Se mete el hombre al arca y sube (dando origen a la segunda realización de la oposición). La neutralización que sigue es el fin del mundo: cuando deja de haber arriba y abajo.

B) Por el otro lado, en la creación, las tortillas (que son benéficas) están dentro de la casa, en un relato en el que se habla de la creación (benéfica) que se dará hasta que la mujer se quede afuera. En esta secuencia, el perro es la neutralización del *adentro / afuera*, y la secuencia se define con otra neutralización de la misma oposición: cuando ya no hay posibilidad de la dualidad del perro.

adentro : afuera → N → *adentro : afuera* → N
 perro hombre mujer cuero

La primera oposición realmente es resultado de varias inversiones. Si el hombre está en la casa (adentro) el perro es perro. Si aquél está afuera (al ir a trabajar) el perro se vuelve el sujeto oculto, el que está "adentro". Esta oposición se neutraliza cuando el hombre se entera de que el perro se transforma: el animal sale cuando el hombre está afuera. Posteriormente, la oposición adquiere los elementos mujer (adentro) y perro o cuero (afuera), que el hombre se encarga de neutralizar, y asegurar así la creación. Incluso

en este relato, se menciona insistentemente el hecho de entrar a y salir de la casa.

Aquí cabe una observación. En el cuento 10, la mujer aparece *afuera* de la casa: entra el perro, sale la mujer (el cuero está dentro). Es decir, la conversión a mujer se realiza, en el cuento 10, dentro de la casa. Por su parte, en el cuento 11, la mujer aparece *dentro* de la casa: el perro sale y entra la mujer (el cuero está afuera): la transformación se hace afuera, en medio del patio. Esta aparente contradicción (que no lo es) refuerza la oposición: la mujer estará adentro si el cuero está afuera y viceversa.

4) Ambos relatos presentan acciones contrarias: en el diluvio se *crea* (la casa de madera, la inundación) para provocar la *destrucción*. En sentido opuesto, en la creación se *destruye* (la piel) para provocar la *creación* (a partir de las cenizas, de la mujer).

Esto es incluso válido dentro del nivel de las oposiciones. Por ejemplo, en el diluvio la oposición más particular (árbol / hombre) es la que se neutraliza primero; luego lo hace la más general. En la creación sucede al revés: la general es la que primero se neutraliza: primero la de perro / hombre, y luego la de mujer / cuero.

	cielo	<i>arriba</i>	<i>adentro</i>	perro	
árbol					mujer
hombre mundo		<i>abajo</i>	<i>afuera</i>	hombre	cuero

Aspecto verbal: Desde este punto de vista, los cuentos mostraron algunas constantes y simetrías. Sin embargo, dada la escasez de material y desconocer la narrativa mexicana, por el momento simplemente menciono las que a mi juicio son las más significativas.

1) *Modo:* Todos los cuentos estudiados registran los hechos de habla en estilo directo. Es decir, el narrador se apropia del discurso de los personajes para explicar el relato: permite que los personajes hablen por él en la narración. Ellos se encargan de llevar al "oyente" por la trama, se la explican y la concluyen: el narrador aparece como un mero intermediario. Es decir, aparecen los personajes como corroborando, mediante sus enunciados, las afirmaciones del narrador. Tanto los reclamos, como las órdenes y comentarios de los personajes se registran en forma directa, subjetiva. Las órdenes, cabe señalar, no aparecen en imperativo sino en futuro, mientras que para algunas de las prohibiciones se emplea el vetativo o imperativo negativo.

Si bien es cierto que todos los relatos presentan el estilo directo, también es cierto que el cuento 13 contiene un pasaje casi

exclusivamente en estilo indirecto: cuando las aves avisan sobre la posibilidad de salir después del diluvio. Sin embargo, esto no quiere decir que este cuento posea un estilo muy diferente.

Lo que sí es bastante evidente en este cuento es el uso del *ki* "que" antes de cada enunciado, mostrando una cierta lejanía con respecto a su historia. Ziehm anota que "en el cuento 13 es notable el estilo. En la traducción al alemán se escogió el subjuntivo para indicar claramente la distancia del narrador ante lo que narra" (Preuss 1982: 29). Incluso ella duda de su "fe en los viejos mitos", pero esto es discutible, ya que, por ejemplo, el final del mundo es contado por uno de sus personajes (Dios Nuestro Señor), cosa que no sucede con los otros narradores.

A) La estructura sintáctica en las formas verbalizadas por los personajes son muy similares. Se podrían proponer cuatro tipos de enunciados: a) duda, b) reclamo, c) imperativo, d) vetativo, y posiblemente también certeza. Cada una de ellas tiene, por decirlo así, una estructura determinada, estructura que no es propia de un narrador en concreto.

i) La *duda* se arma esencialmente de un elemento optativo *pus* "pues", más, obligatoriamente, una forma interrogativa *těn* "qué" o *ak* "quién" (dependiendo de la acción), más el uso muy común de la forma *aso*⁶, más un verbo cuya flexión determinará si la frase nominal que le sigue es objeto o sujeto.

DUDA: Oración → (*pus*) INTERROG *aso* V FN

Cuento 10: *těn aso mutxi nokuáhmil*
 "Qué se hizo mi coamil"
kilkitó pus ak aso kitxi in taxkal
 "dice, pues quién hace las tortillas"
těn aso umpeh kipí in notats
 "qué tiene allí mi papá?"

Cuento 11: *pus těn aso yuk kitxi in taxkal*
 "Pues qué así hizo las tortillas"

Cuento 12: *aya kosa těn kitosnek*
yuh mutxi nokuáhmil
 "vaya cosa, qué quiere decir
 así se hace mi coamil"

⁶En Molina (1571:3v) aparece como "Aço. porventura, o quiça".

B) Es evidente la utilización, por parte de los narradores, de los recursos gramaticales del náhuatl para "ocultar" a los participantes. Esto es, de cierta manera, evidente en las introducciones. Por ejemplo, con el *muixi* "se hace" se indica, en reflexivo, la relación humano / no humano, puesto que el hombre supone que los árboles son los que se levantan, y no que hay alguien que lo hace. Con el *kilxiu* "la hace", por otro lado, se marca transitivamente la oposición masculino / femenino, ya que el hombre "sabe" que es un alguien que hace las tortillas, y que ese alguien debe ser mujer (las tortillas son tarea exclusiva de la mujer).

Igualmente, la transición de perro a mujer en la creación se da paulatinamente, es decir, lo narrado va a la par del cambio "real". En el cuento 10, primero es un perro y luego es mujer: *lxilxitone* → *lxixi* → *siuat* (perrito, perro, mujer). Mientras que en el cuento 11 la transición es más lenta y más específica (indica, incluso, el sexo del perro): *itskuj* → *perra* → *siuat* (su perro, perra, mujer). Como constante, el término de mujer aparece siempre relacionado con actividades femeninas, es decir, hasta que se menciona lo propio de la mujer, por ejemplo, moler o tomar el cántaro. El término "perra", siempre está relacionado con el cuero.

2) *Tiempo*: El empleo de los tiempos y los aspectos en la narración es muy simétrico. Pocas son las diferencias. Predomina el pretérito a lo largo de la narración. El presente se emplea para indicar la acción de decir de los personajes y en otras situaciones, por ejemplo, cuando aparecen los sujetos "ocultos". El futuro también posee sus lugares propios y aparentemente se emplea para indicar cotidianidad.

Es importante ver el empleo del futuro en lo referido al "ayer". Este tiempo aparece como parte importante de ambas introducciones. La posible razón de su uso, como ya se dijo, es la marca de cotidianidad. Sin embargo, no está claro. En ocasiones su uso no concuerda con el tiempo del universo ficticio o de la historia. Es decir, se emplea el futuro, incluso, para hablar de acciones pasadas. Por ejemplo, en el cuento 10 aparece *kual nikuahmilos* "lo tumbaré bien" en lugar de "lo tumbé bien". Aparentemente, concuerda con el tiempo que se va desarrollando en el discurso⁷.

Por otro lado, el futuro también se emplea como imperativo indirecto: las órdenes son dadas en segunda persona del singular futuro, no en imperativo. Finalmente, también se usa (en el cuento

⁷Aparentemente, en la versión que recogió McIntosh (1949) en huichol se repite este hecho.

10) para romper el hilo "temporal" y poder introducir el perro al relato. Esta inserción responde a que el cuento 10 lleva concatenados los dos relatos: el diluvio y la creación:

Cuento 10: *utamik ukikuyunak*
kuakin umpa ukital
ukitimilte tayul kuáuit at
texurte ayut motxi
ua in itskui kilkili tiktális
kuakin umpa ukital motxe
 "terminaron de ahuecarlo.
 Entonces allá lo puso;
 lo llenó de maíz, leña, agua,
 lumbre, calabaza, todo.
 Y el perro, le dice, lo PONDRAS.
 Entonces allá lo puso todo.

El uso del aspecto va de acuerdo al de la historia. Así por ejemplo, en la introducción del diluvio, cuando el hombre está vigilando se dice *kitatik* "está viendo" (en presente estático), mientras que cuando aparece el viejo se dice *uallatival* "viene viniendo" (presente móvil).

Como estructura temporal global, podemos decir que los cuentos estudiados principian con el imperfecto *katka* (para ubicar el relato en un pasado impreciso), se sigue con el pretérito, que sólo es interrumpido cuando se necesita hacer alguna referencia a algo cotidiano. Todo lo contado por el narrador está en pretérito. Los personajes, al emplearse el estilo directo, hablan de acuerdo al tiempo de la historia. El uso del presente y futuro corresponde a esta última afirmación (con la salvedad del futuro ya dicha).

3) *Visión*: Los narradores están presentes, la mayor parte del tiempo, en el universo ficticio, en la historia: se ubican en distintos lugares. En ocasiones acompañan al héroe, en otras simplemente son espectadores lejanos. En palabras de Todorov, los narradores están *con* los personajes, y más particularmente, *con* el hombre. Es decir, saben lo que el hombre sabe, no más; "no pueden ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes mismos la hayan encontrado" (1982: 182).

Es desde este punto de vista, que el narrador del cuento 13 muestra una clara distancia con respecto a su relato: no presenta elementos que nos permitan ubicarlo con sus personajes. Tampoco muestra saber más que sus personajes. Esto nos permite afirmar que su visión la tiene *desde afuera* de sus personajes, en términos de

Todorov. La distancia de la que habla Ziehm no se evidencia nada más por el modo, sino por la visión del narrador: él está afuera de la historia.

A) *Diluvio*: Al principio, en el cuento 10, el narrador está fuera de los personajes: no está ni en el cerro ni con el héroe (aunque tal vez al principio esté en la casa del héroe). Aparece con él hasta que el hombre se pregunta sobre la situación. Posteriormente, se aleja de él y regresa cuando está vigilando. Se vuelve a separar del hombre durante el diálogo. Es testigo lejano de la construcción del arca y se acerca a ella cuando ya está terminada y antes de que vuelva el ser, quedándose, muy seguramente, ahí, con el hombre. Durante el diluvio se queda fuera (¿no estará en el arca?). Posteriormente aparece en el arca junto con el hombre cuando envía a la garza (y tal vez al cuervo), pero se ubica ya afuera cuando manda al tildio. Es decir, cuando ya es posible estar fuera del arca.

Por su parte, la del cuento 12, está en la casa del hombre, y de ahí contempla todo el evento. Se le acerca a él hasta que se sienta a vigilar. Registra el diálogo entre el hombre y la señora desde lejos. Y es testigo lejano del llenado del arca. Se le acerca al hombre cuando se aproxima la señora a aconsejarlo. Durante el diluvio, al igual que el del cuento 10, no se ubica, queda fuera del evento. Cuando aparecen los demonios está adentro del arca. Y no se precisa su posición cuando sale el hombre.

B) *Creación*: Ambos narradores (de los cuentos 10 y 11) estan, aparentemente, muy cerca de la casa. Son testigos de toda la historia desde ahí, desde afuera de la casa. Incluso podría decir que es tan posible esta afirmación que en el cuento 10, el perro, supuestamente, se quita el cuero dentro de la casa y, por no ser visto ese hecho, el narrador no lo cuenta.

Como se puede apreciar, los lugares desde donde se presencian las historias son muy similares, muy paralelos. Dado que este tipo de información se infiere a partir de los elementos que Jakobson llama conmutadores y que dependen de los participantes del evento comunicativo, es justo anotar que una mayor información se obtendría si se consideraran otros códigos comunicativos, como el gestual y el de señales corporales.

Conclusiones

Los resultados presentados muestran una gran cantidad de similitudes y paralelismos. La idea no ha sido la de presentar un análisis literario de la narrativa mexicana, ni tampoco el hacer un trabajo sobre mitología ni, mucho menos, presentar, sin más, textos orales en forma escrita. La idea ha sido mostrar esas constancias

estructurales que con estos dos relatos contenidos en cuatro cuentos mexicaneros se han evidenciado.

Si bien es cierto que los relatos han mostrado grandes variaciones, también es cierto que responden a lo que podemos llamar la estructura narrativa. Con esto estoy diciendo que cada cuento es la suma de las experiencias personales del narrador, más esa conciencia histórico cultural del grupo reflejada en cada individuo y que se materializa, en este caso concreto, en forma de cuentos gracias a la existencia de esa estructura narrativa.

Bibliografía

ANONIMO

Popol Vuh. Antiguas historias de los indios quichés de Guatemala. Advertencia, versión y vocabulario de Albertina Sarabia E. México: Porrúa, 1965. (Colección Sepan Cuantos Núm. 36).

JAKOBSON, ROMAN

1975 *Ensayos de lingüística general* Madrid: Seix Barral.

MCINTOSH, JOHN

1949 "Cosmogonía huichol", *Tlalocan* III (1):15-21.

MOLINA, FRAY ALONSO DE

1571 *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana.* México: [Edición facsimile, México: Porrúa, 1977.]

PREUSS, KONRAD T.

1982 *Mitos y cuentos nahuas de la Sierra Madre Occidental.* México: Instituto Nacional Indigenista. (Serie Clásicos de la Antropología Núm. 14.)

SPERBER, DAN

1975 *¿Qué es el estructuralismo? El estructuralismo en antropología.* Buenos Aires: Losada. (Biblioteca clásica y contemporánea Núm. 420.)

TODOROV, TZVETAN

1975 *¿Que es el estructuralismo? Poética.* Buenos Aires: Losada. (Biblioteca clásica y contemporánea Núm. 419.)

1982 "Las categorías del relato literario", *en Análisis estructural del relato*, Roland Barthes y otros. México: Red de Jonás Premia. Pp. 159-195.

Anero

Citas donde se puede inferir la posición del narrador

DILUVIO:

- Cuento 10: *mostatik uksep yayas kuahmilos*
tiotak musewis
kuakin mukuepas ases kil kitas
 "al día siguiente ya IRA a tumbar
 en la tarde descansara
 entonces regresará y LLEGARA ALLA y verá"
mostatik uallas
uksep amuten yes
 "al día siguiente VENDRA (al monte)
 otra vez nada habrá"
kuakin umpa ukika yauí umpek
 "entonces ALLA se quedó. FUE para ALLA (a
 espiar)"
yel kil uallatíual
 "el VIENE VINIENDO (el viejo)"
kuakin kil ui umpa ukias...
 "entonces FUE allá, LLEGO ALLA (el hombre)..."
ya nos kil ui ukixiu
 "ya FUE (el hombre) a hacerla (el arca)"
iva yel in wiejo ual
 "y el viejo VINO (al arca)"
ya kil ui
 "ya se FUE (el viejo)"
kuakin ual
 "entonces VINO (la garza al arca)"
ualmukuep yas kuakin kilkili
 "volvió, llegó ALLA (al arca) y entonces (el tildio)
 le dice"
- Cuento 12: *yuk siempre yauya koahmiloaya*
uallas kotxes itxa
 "asi siempre ya IBA a tumbar
 VENDRA a dormir a su casa"
kuakin ui yas utatxi
 "entonces FUE, llegó ALLA y vio"
kil kitatik umpa uallatíual

"está viendo, allá VIENE viniendo (la señora)"
kuakin kil ui ukitahpal
 "entonces (el hombre) FUE a saludarla"
miak ukitimilte umpa kalitik
 "todo lo llenó ALLA adentro de la casa"
kuakin yaual in senora...
 "entonces ya VINO la señora (al arca)..."
yauil axka in senora
 "ya se FUE ahora la señora"
uncan umpek ual
 "allá, por allá, VINO (un demonio)"

CREACION:

Cuento 10: *axka in txixritonte umpa yuh mukaua*
uallas tiotak umpa yes
di umpa uksep yas uallas
umpa yakitas in taxkal
 "ahora el perro ALLA así se queda,
 (el hombre) VENDRA tarde y ALLA estará (el
 perro).
 De ALLA (del monte) otra vez irá a VENIR
 ALLI ya verá las tortillas"
kuakin pek ukalak se rat ualkis
umpa ukonan in tsotsokol
 "entonces ALLA entró (el perro). En un rato salió
 ALLA agarró el cántaro"
di umpa ual in takat ukalak umpa kalitik
umpa nitxikutik nikuero
 "de ALLA VINO el hombre, entró ALLA a la casa
 ALLA está juntando su cuero"
di unkan yaual umpa yas
 "de ALLA (de la casa), (el hombre) ya VIENE (o
 VINO).
 Llegó ALLA (al arroyo)"

Cuento 11: *kada uatsinko yayauya tikipanoaya*
tiotak yauallas asis umpa itxa
umpa yayas in taxkal ipan txikiuit
 "cada mañana ya IBA a trabajar
 en la tarde VENDRA a llegar ALLA, a su casa
 ALLI ya habrá tortillas en el chiquihuite"
yaunihnem ipa nik otim taispiaro

kuakin kil ukalak para kalitik

di umpa ualkis

ui kil umpa nipanta din patio

"ya (la perra) caminó por AQUI, los caminos espío
entonces entró para dentro de la casa
de ALLA salió

FUE ALLA, a la mitad del patio"

yau yas umpa itxa

"ya FUE (el hombre) a llegar ALLA a su casa"

Summary

In his analysis, Valiñas demonstrates certain relationships between the linguistic form of the language used and the narrative development of two connected Nahuatl stories from Durango collected by Konrad Preuss, *The Flood* and *The Creation*. He notes structural similarities between the stories, and points out that he is considering the *story*, not the *text*, since one *story* can be divided into different *texts* according to the teller. Linguistic features that Valiñas includes are time and aspect, direction, and mood.