

## Un cuento de Juan de la Cabada: *Incidentes melódicos del mundo irracional*, una lectura de la tradición

MARGARITA LEÓN VEGA  
Centro de Poética, IIFL-UNAM

Bajo el sello La Estampa Mexicana, bellamente ilustrado por el gran grabador Leopoldo Méndez y acompañado de la notación musical y la versión en maya yucateco de las canciones – lengua que también salpica los diálogos y la propia narración –, se publica en 1944 *Incidentes melódicos del mundo irracional*, escrito por el campechano Juan de la Cabada Vera (1901-1986).<sup>1</sup> Su inmejorable título alude con “mundo irracional” a la naturaleza animal de sus personajes, mientras que la palabra “incidentes” nos remite al significado de hallazgo, pormenores o vicisitudes sucedidos durante un viaje de exploración.<sup>2</sup> La impronta del viaje en el libro está presente también durante la creación del texto, pues su versión manuscrita – la primera – viajaría con su autor a Europa al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura,<sup>3</sup> celebrado en

---

<sup>1</sup> En 1974, aparece la segunda edición bajo el sello El Correo de las Américas, a cuya fundación contribuyera el propio Juan de la Cabada.

<sup>2</sup> En las crónicas y libros de viajeros se cuentan los problemas o incidentes del periplo, por ejemplo, retrasos en salidas y llegadas, pérdida del equipaje, etc. El término se usa también en la antropología y en la etnología para referirse a hallazgos o rasgos más relevantes en un objeto de estudio que se descubren durante una investigación. Un ejemplo notable de este tipo de textos son las narraciones del explorador y arqueólogo John Lloyd Stephens (1805-1852) quien, por su estudio modélico de las ruinas mayas, suele figurar entre los fundadores de la Arqueología Mesoamericana. Entre sus obras están *Incidentes del viaje por Centro América, Chiapas y Yucatán* (1841) e *Incidentes del viaje por Yucatán* (1843).

<sup>3</sup> La reunión había sido organizada por artistas e intelectuales que apoyaban a la República durante la Guerra Civil Española (1936-1939) y en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Elena Garro, también asistente al Congreso y compañera de viaje del campechano, relata que habría conocido a Juan de la Cabada un poco antes del viaje y que, por entonces Juan preparaba su nove-

tierras españolas y francesas en 1937, y habría sido extraviada durante uno de tantos traslados.<sup>4</sup>

El interés de Juan de la Cabada por los productos “del pueblo” —de manifiesto a lo largo de su obra—, le viene de su formación cultural y de su orientación ideológica. Cuando le preguntaban de dónde se inspiraba para elaborar sus cuentos, siempre hacía referencia a la conspicua tradición oral de México, sobre todo la del sureste, con la que tuvo estrecha relación desde la infancia y de la que nunca se apartó.

[...] la gente de mi pueblo, como la de todos los pueblos del mundo, cultiva la narración de historias, relatos y cuentos a maravilla, facultad que por nacimiento adquirí, sin considerar que desde pequeño yo, mi padre me vino llenando la cabeza de gigantes, enanos, *xtabayes* (magas), *uayes* (brujos), *xoches* (lechuzas) y otros bichos selváticos de mal agüero

---

la *Los chicleros*, novela que perdió en un tren francés: “Por charlar con los amigos se mudó de vagón y cuando quiso volver al suyo vio que ya lo habían cortado en una estación. Volvió con los amigos asombrado y gritando: ‘¡Se hizo chiquito el tren..., se hizo chiquito!’ . Nunca recuperó esa novela que le había costado dos años de vida en la selva de Tabasco” (Garro, 1992: 8). Es posible que junto al material para su novela —titulada *El chicle* y la cual quedó inconclusa— también se encontrara la primera versión manuscrita de *Incidentes melódicos del mundo irracional*, pues la recolección de los materiales se realizó en la misma época.

<sup>4</sup> Juan de la Cabada refiere cómo es que se le ocurrió escribir la fábula y algunos escollos por los que tuvo que pasar antes de ser publicada. La versión oral de *Incidentes melódicos del mundo irracional* fue grabada en un disco dentro de la serie “Voz viva de México”, editada por la UNAM en 1986. En el preámbulo o presentación del relato señala: “Esto lo referí a un amigo, el genial músico Silvestre Revueltas, en la travesía de Nueva York a Francia, durante nuestro viaje a Europa. Perdí luego el manuscrito en Narbonne (¡no faltaba más!), camino a España. Tres años después —a últimos de septiembre de 1940— ya en México, Silvestre me llamó a su casa para pedirme una historia y los motivos musicales, pues tenía el cargo de una obra para el Ballet de Monte Carlo. A fines de la próxima semana murió Silvestre. De nuevo escribí la fábula. El libro [...] con cuarenta grabados de Leopoldo Méndez, apareció dedicado a la memoria de Silvestre Revueltas, en 1944. Pronto se agotó. Algunos ejemplares de este afamado volumen los llevamos Gabriel Figueroa y yo a Checoslovaquia, en 1950, por encargo de Esperanza López Mateos, Santa Esperanza, que los enviaba a amigos suyos”.

y de buenos augurios. Como se acostumbra en los pueblos chicos de tierra caliente, nos sentábamos por las noches a tomar fresco en la puerta de la casa y allí era donde yo escuchaba historias de terror [...] de aquellos seres invisibles que tenían su propia ambientación, una ambientación natural en una época en la que aún no había luz eléctrica [...].<sup>5</sup>

En el caso de *Incidentes melódicos del mundo irracional*, la fuente de donde emana el relato es la misma. En la versión oral del libro, grabada cuarenta años después, el escritor se refería a la procedencia de la historia:

A caballo, en uno de mis recorridos por el Territorio de Quintana Roo llego al caer la tarde a un paraje llamado Sabán. La escuela rural se halla en la espaciosa nave de una iglesia en ruinas. El maestro, quien con su familia ocupa lo que fue la sacristía, me hospeda bajo la derruida nave. Después de bañarme, mudarme la ropa del camino y comer un poco a la mortecina flama de una vela, escucho un lejano canto. Pregunto y el maestro me dice que afuera canta una vieja un cuento. Salimos, y en efecto, al pie de una ceiba, una mujer maya causa el embeleso de un coro de niños con esta melodía:

¡Je-cul-tal u-yumil cool-o  
yëtel u-mach túnich,  
yëtel u-mach ché...  
cun-cu-run pech-chum yách'um!

A mediados de 1936, De la Cabada había hecho un recorrido a través de Campeche y Quintana Roo en busca de materiales para su novela *El chicle* y es cuando recoge el material para su fábula. Cuatro años después (1940-1943), pasa de nuevo una larga temporada viviendo en parajes selváticos de Tabasco, Quintana Roo y Campeche, con intervalos de reposo en Yucatán, desde donde colabora en algunas publicaciones de la capital de la república.<sup>6</sup> Su interés por la cultura maya queda una vez más co-

<sup>5</sup> Entrevista con Vicente Ayora (1979).

<sup>6</sup> Entre los trabajos publicados en esos años se encuentra el cuento "El grillo crepuscular" (*El Hijo Pródigo*) y la fábula "El p'ouquin" (*México en la Cultura*), ambos inspirados en la tradición literaria maya.

rroborado cuando, en 1945, peregrina por tierras de Chiapas, llegando a diversos grupos de lacandones, en compañía de Giles Healey, realizador de *Los mayas*, película documental de carácter antropológico.

Cuando se publicó, *Incidentes melódicos del mundo irracional* produjo un gran efecto en el panorama literario de la época. Escritores como Alfonso Reyes, Octavio Paz, Ermilo Abreu Gómez, Andrés Henestrosa, pintores como Carlos Mérida, musicólogos como Rodolfo Halffter, reconocieron su valor no solo literario sino antropológico. Es el caso del etnólogo y lingüista Alfredo Barrera Vázquez — notable por la edición del *Diccionario maya Cordemex* (1980) —, quien ubicaba el relato dentro de la tradición maya-yucateca:

Desde su Campeche, Juan de la Cabada recorrió los caminos selváticos — y los anchos reales también — de la península yucateca, y en todo lugar donde halló al maya bebió en las directas y puras fuentes de la ancestral sabiduría popular. El arte de Juan de la Cabada en este libro es, pues, fruto de lo que vive en ese pueblo que fue el más grande de América.<sup>7</sup>

Como bien había sido advertido por la crítica de entonces, *Incidentes melódicos del mundo irracional* se nutre de la literatura maya (oral y escrita). Si bien se trata ya de un cuento de autor, un cuento moderno, comparte créditos con el cuento popular, la leyenda, el mito y el cuento de animales, esto es, la fábula.<sup>8</sup> No obstante que los materiales recogidos y después recreados por De la Cabada pueden contener algún

---

<sup>7</sup> El comentario de Barrera Vázquez fue incluido en las solapas de la 2ª edición de *Incidentes melódicos del mundo irracional*, 1974.

<sup>8</sup> Retomo las definiciones de Fernando Peñalosa, quien entiende con el término de “leyenda” el relato “que explica el origen de la gente, los animales, las costumbres, las creencias, etc.” El “mito”, por su parte, “cuenta las hazañas de los dioses o de los héroes del pueblo en el pasado remoto. Los creyentes nos aseguran que lo que se cuenta en las leyendas y mitos pasó en realidad, mientras que los escépticos no lo creen. Pero todos aceptan sus enseñanzas de moralidad”. El “cuento popular” — categoría que incluye “la fábula” — refiere hechos “que nunca pasaron ni pueden pasar”, es “puro cuento”. Es anónimo y no tienen una localización ni en el tiempo ni en el espacio, como ocurre en el caso de los mitos y las leyendas (Fernando Peñalosa, 1996: 11-12).

elemento prehispánico,<sup>9</sup> los consideraremos como pertenecientes a la literatura tradicional de México.

El escritor campechano reúne varios *motivos* (episódicos, objetuales, de personajes), utiliza fórmulas que ordenan y organizan el contenido, manteniendo inalterables sus elementos estructurales. Ello no le impide adaptarlos para que respondan a sus objetivos, fundamentalmente, a la intención política y edificante: dejar demostrado el valor de la cultura del pueblo. El escritor se afilia al nacionalismo que permeaba la vida social, la literatura y el arte en los años 20 y 30 como producto de la Revolución Mexicana, amén de las ideas que adoptó el movimiento obrero, en cuya organización él había participado activamente.<sup>10</sup>

El cuento de Juan de la Cabada se inicia con una especie de preámbulo donde alude al origen del mundo y a la naturaleza eminentemente oral del relato:

En Chencój, poblado entre las selvas de Campeche, un *tzotz*, un murciélago, oye atento.

La historia se brinda bajo el susurro del indio abuelo, por las noches, a la intemperie, con luna, tenue brisa y junto a la sombra de los aleros de una choza. Empieza diciendo — nunca se olvida — que ocurrió poco después de

---

<sup>9</sup> No está dentro del propósito de este artículo entrar a la amplia discusión que se desarrolló en la primera mitad del siglo XX, sobre la naturaleza y las características de la literatura narrativa indígena de tradición oral y, en particular, sobre los elementos de raíz prehispánica que en ella se conservan. Para información sobre el tema consultar Foster (1948), Beals (1943), Radin (1944).

<sup>10</sup> Desde 1929, De la Cabada se afilia al Partido Comunista Mexicano — al que pertenecerá hasta su muerte — y colabora en diferentes periódicos de izquierda (*El Libertador*, *Espartaco*, *El Machete*). A principios de 1931, en compañía de los artistas plásticos Leopoldo Méndez, David Alfaro Siqueiros y Pablo O'Higgins, funda *Llamada*, órgano de la Liga Intelectual Proletaria. En 1932 participa dentro de la Unión de Estudiantes Pro-Obrero y Campesino (UEPOC). Junto con otros escritores y artistas activa la fundación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), de la que llegó a ser presidente, así como la revista *Frente a Frente*, desde donde propone fundar lo que llamó "Fábrica de Letras", una especie de taller en donde obreros, campesinos, gente del pueblo pudiera escribir sus historias, hacer oír sin intermediarios su propia voz. Tal proyecto nunca se puso en práctica.

que aparecieran los primeros hombres, cuando nos entendíamos con los animales, pues estos y aquellos hablábamos todos un idioma igual o semejante. Entonces no había intérpretes ni traductores, ni siquiera de Dios, y muy bien que nos la pasábamos sin ellos y sin cónsules (JDC: 10).

Observamos de entrada la ubicación del espacio donde se desarrollan los acontecimientos: Chencójo o “pozo del puma”, poblado de Campeche, según el narrador.<sup>11</sup> Pero quizá haga referencia a Tábano, en Quintana Roo, lugar en donde –según había dicho De la Cabada– recoge la historia, o a Tínum, Campeche.<sup>12</sup> Como ocurre en muchos cuentos tradicionales, indígenas y no indígenas, la estructura es la de “el cuento dentro del cuento”. El autor alude a que es una historia que alguien cuenta (el indio abuelo) y que alguien escucha (el *tzotz* o murciélago), en este caso enfatizando el tiempo presente de la percepción. La escena de transmisión corresponde a la propia del mito y del relato desde sus orígenes:<sup>13</sup> por las noches y bajo la luz de la luna, a la intemperie, pero “a la sombra” de la choza o de la cueva, el más sabio, esto es, el más anciano del grupo o de la tribu, en su papel de guardián de la memoria, relata hechos que constituyen mitos cosmogónicos como la Creación del

---

<sup>11</sup> El significado del nombre *Chencójo* está incluido por el campechano en una nota al pie, signada con asterisco, al igual que otras traducciones y notas aclaratorias que aparecen a lo largo de todo el cuento.

<sup>12</sup> Suponemos que se trata de Tínum, por el carácter cantado de *El Pochob*, “baile totémico” que representará De la Cabada en páginas posteriores. Tanto el *Diccionario maya Cordemex*, como Samuel Martí en su libro sobre danzas prehispánicas, sitúan al *Pochob* “con canto” en Tínum, Campeche (cf. Tomás Pérez Suárez, 1994). Hay que destacar el hecho de que existe otro pueblo Tínum, que pertenece al estado de Yucatán. Es por ello posible que el escritor campechano haya querido ubicar su cuento en una amplia zona maya utilizando el nombre simbólico de *Chencójo* o “pozo del puma” como bien aclara en la primera nota de su libro.

<sup>13</sup> Roland Barthes, en su “Introducción” al *Análisis estructural del relato* (1982: 7), señala que “el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos [...], el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida”.

Mundo y la Creación del Lenguaje y de las Lenguas, que aparecen tanto en el *Popol Vuh*<sup>14</sup> como en la Biblia cristiana.<sup>15</sup>

La referencia al mito tiene como propósito, entre otras cosas, describir los atributos de la comunidad, en este caso, su independencia expresiva y cultural. El narrador hace énfasis en la lengua común de animales y hombres que los hacía comunicarse entre sí —sin intermediarios—, alude a épocas remotas, a explicaciones sobre un estado primigenio, totémico, en donde reinaba una armonía universal entre todos los seres vivos, antes de su dispersión, a las cuales se refieren ambos textos sagrados.<sup>16</sup> En el Génesis, versículo 11, que corresponde a la edificación de la Torre de Babel, se narra cómo “Toda la tierra tenía una misma lengua y usaba las mismas palabras” antes de la acción de Yavé.<sup>17</sup> En un relato maya, los constructores de la Torre que tienen diversas procedencias (chinos, italianos, ingleses, franceses, etc.) son dispersados por querer alcanzar, a través de tal edificación, la altura del cielo y de Dios.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> El libro sagrado de los mayas tiene una innegable influencia en la tradición oral de todos los mayas. Hay varios especialistas que han hecho estudios comparativos de los temas del *Popol Vuh* y de la tradición oral de los mayas en diferentes lugares. Por ejemplo, Bruce respecto de los lacandonos de la selva chiapaneca y Cook respecto de los mitos de Momostenango, Guatemala (cf. Peñalosa, 1996: 15).

<sup>15</sup> Peñalosa señala que los temas del Viejo Testamento aparecen: dos veces en *akateko*, en las compilaciones de Pedro Miguel Say, y dos en *yucateco*; una vez en *q'anjon*, en *q'eqchi*, en *tzotzil*, en *mopan*. (1996: 88-89).

<sup>16</sup> Esto nos recuerda que en los cuentos populares mayas es común la adaptación de motivos europeos y, dentro de ellos, motivos bíblicos a situaciones propias de la cultura maya (cf. “La torre de Babel” y “El Diluvio”, en Ek Chablé, Chac Nah y Azul, 1993: 54-55).

<sup>17</sup> “Toda la tierra tenía una misma lengua y usaba las mismas palabras. [...] Mas Yahvé descendió para ver la ciudad y la torre, que los hombres estaban levantando y dijo: ‘He aquí que todos forman un solo pueblo y todos hablan una misma lengua, siendo esto el principio de sus empresas. Nada les impedirá llevar a cabo todo lo que se propongan. Pues bien, descendamos, y allí mismo confundamos su lenguaje de modo que no se entiendan los unos a los otros’. Así Yavé los dispersó de allí sobre la faz de la tierra y cesaron en la construcción de la ciudad. Por ello se la llamó Babel, porque allí confundió Yavé la lengua de todos los habitantes de la tierra y los dispersó por toda su superficie.” (*La Biblia...*, 1989: 21).

<sup>18</sup> En el relato “La torre de Babel” se refiere que “un grupo de puses”, por

Los protagonistas de la historia son presentados, como en los cuentos populares, de acuerdo a su nominación, a su naturaleza y comportamiento. El narrador en primera instancia —al igual que el murciélago (*tzotz*)— es testigo de la narración del abuelo, quien explica que los nombres castellanos Caracol y Ardilla son “epicenos” tanto en el maya antiguo (“el lenguaje común de la época”) como en el “de hoy” y agrega:

Caracol, siendo gramaticalmente del género masculino, era, sin embargo, [...] por estar siempre dentro de su concha y llevar su hogar a cuestras, el símbolo realista del instinto conservador y el prototipo de la hembra, mientras que Ardilla, siendo gramaticalmente del género femenino, era, por su forma misma y su genio de movilidad y de inquietud constantes, la representación del sexo macho (DC: 10).

Luego de este preámbulo se inicia de hecho la historia en segunda instancia.<sup>19</sup> El estilo sencillo y directo de la versión oral que posiblemente escuchara Juan de la Cabada es ahora aderezado con frases incidentales que lo abigarran y vuelven más compleja la comunicación, marcando en adelante el proceder general del relato:<sup>20</sup>

---

mandato del “más anciano” inicia la construcción de la Torre de Babel: “Se cuenta que entre los constructores había chinos, italianos, ingleses, franceses, etc. Cuando la torre alcanzó la altura de seis kilómetros, Dios se dio cuenta que ellos querían alcanzar el cielo donde él vivía. Entonces tomó siete nubes y bajó al lugar de construcción y les dijo: ‘¡Si persisten en el trabajo les va a ir muy mal! No insistan en tratar de llegar al cielo, porque los exterminaré en toda la tierra. Al escuchar esto los puses se fueron muy asustados a sus tierras. Así fue como no se logró terminar la torre de Babel, porque fue el mandato de Dios’” (Ek Chablé, Chac Nah y Azul, 1993: 54).

<sup>19</sup> Se trata, estructuralmente, de “las cajas chinas” o “puesta en abismo” (*mise en abîme*) de la narración.

<sup>20</sup> Es imposible conocer lo que escuchó De la Cabada de labios de la vieja maya. El texto acusa una sofisticación propia del escritor culto, profesional, dueño de un amplio léxico. Aun en la versión oral del campechano en el disco, donde deja fuera algunos fragmentos, el lenguaje y la construcción de frases sigue el modelo del cuento escrito. Es posible que al resumir la narración lo hiciera para agilizarla, sometido a la presión del tiempo como seguramente lo estuvo en el momento de grabar.

Por ahí —*el armonioso compás del ademán exacto de ambas manos indica los dos senderos diametrales que van en sentido opuesto a la hondura de la selva*— existió una cueva, donde vivía feliz el matrimonio de doña Caracol y el señor Ardilla (JDC: 10).<sup>21</sup>

Juan de la Cabada, a lo largo de su cuento, seguirá utilizando este estilo. A un tiempo, adoptará el comportamiento de los cuenteros — tanto indígenas como europeos — de retomar motivos, de separar y combinar episodios de cuentos y cuentos completos, de la tradición oral y escrita.<sup>22</sup> El escritor marca con números, pero también con asteriscos y blancos tipográficos, las partes que conforman el libro, en un intento por articular el material tradicional y conformar un todo integrado.<sup>23</sup> Al hacer un análisis queda claro que las leyendas, mitos y cuentos, así como los motivos populares que utiliza los retoma de textos orales o escritos tradicionales.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Las cursivas son mías. Para diferenciar las diversas versiones del texto citado (cuento, fábula o leyenda) se utilizarán las siglas del nombre de quien lo escribió, más la página: Juan de la Cabada (JDC), Eleuterio Llanes Pasos (ELLP), Aurelio Zumárraga (AZ). Las siglas remiten a sus respectivas entradas en la bibliografía.

<sup>22</sup> Entendemos como “motivos”, igual que Peñalosa, “los elementos narrativos que se encuentran en los cuentos folklóricos, mitos, leyendas, fábulas y otras unidades de la literatura oral. Son los detalles de los cuales se componen las narrativas completas” (1996: 15). Una explicación sencilla es la que ofrece Carlos Montemayor: “Un motivo es el más pequeño elemento que tiene en un cuento la capacidad de persistir en la tradición” (1999: 20). Peñalosa aclara: “La presencia del mismo motivo en dos cuentos distintos no implica ninguna conexión histórica, como lo sería en el caso del mismo tipo” (15).

<sup>23</sup> Al respecto Peñalosa puntualiza: “Hay que reconocer que el folklore de Mesoamérica representa el producto de quinientos años de fusión de las culturas de los dos hemisferios. Foster nota que a veces se puede clasificar con bastante precisión los episodios de un cuento como predominante de Europa y América, pero con más frecuencia los episodios están combinados y alterados de tal manera que es imposible hacer una clasificación precisa de su origen” (1996: 16).

<sup>24</sup> El texto de De la Cabada incorpora solo una parte del “Ciclo del conejo y del coyote” — aunque cambiando a los protagonistas originales — constituido por los episodios que corresponden a diferentes tipos, de acuerdo al “Índice” de

### 1. *Incidentes...*, “Doña Ardilla” y “La mamá ardilla”: tres versiones de la misma fábula

El episodio que abre la primera parte de *Incidentes melódicos del mundo irracional* tiene su origen en fuentes orales — como bien había confesado su autor —, pero también tiene relación con fuentes escritas que están ya localizadas. Por ejemplo, la leyenda “La mamá ardilla”, según consigna Hilaria Máas Collí, fue escrita por Eleuterio Llanes Pasos y publicada en la revista literaria *Yikal Maya Than* (1939-1955), de Mérida, en diciembre de 1949, cuatro años después de que De la Cabada escribiera y publicara su cuento.<sup>25</sup> Máas Collí la incluye en *Leyendas yucatecas* (1993), compilación del material publicado en la mencionada revista. Según aclara la compiladora en su “Introducción”, las leyendas habían sido escritas “en una época en la que la política gubernamental pretendía llevar a cabo el proyecto de desindianización de las culturas mesoamericanas”.<sup>26</sup>

En “La mamá ardilla”, el corazón del relato es el siguiente:

---

Peñalosa. Por ejemplo, al tipo 74J: “El conejo come la sandía por dentro, luego la llena de excremento. La dueña del sandial la regala a un cura o a un amigo”. El estudioso registra un caso en *achi*, en *chuj uno*, en *mam popti*, en *q eqchi*, en *totzil*, pero tres en *akateko* (Peñalosa, 1996: 52).

<sup>25</sup> Según Hilaria Máas Collí, ante la imposición del castellano como lengua oficial en las escuelas y en detrimento de la lengua maya, el profesor Novelo Erosa invitó a un grupo de profesionales yucatecos “en especial maestros rurales, médicos, licenciados y estudiantes universitarios a colaborar con él para crear en el Estado de Yucatán, un portavoz mediante el cual el idioma de los *Xiu* y los *Cocom* se diera a conocer en su verdadera estructura. Divulgándose, además, las obras de escritores antiguos y modernos acerca de las tradiciones, las leyendas y el folklore de Yucatán”. Aclara que esto se hizo con el propósito de “demostrar que la lengua maya y la cultura en general de los mayas de Yucatán, no es un idioma ni una cultura muerta, sino viva”, por lo que se hacía necesario “que las nuevas generaciones conocieran, amaran y conservaran su propia cultura” (Máas Collí, 1993: 9).

<sup>26</sup> “La publicación de *Yikal Maya Than* surge como respuesta a la política gubernamental sobre el proyecto de desindianización de los pueblos mesoamericanos, que pretendía eliminar dicha cultura, para implantar la cultura occidental.” Señala Máas Collí, además, que “dicho proyecto se llevó a cabo estableciendo escuelas en todos los pueblos para lograr que los grupos étnicos como los

Sucedió un día, según cuenta la leyenda, que un campesino fastidiado de los destrozos que algún animal causaba en su milpa hizo votos de no descansar, hasta dar con el destructor, y darle su merecido [...]. Un *urich* le escuchaba pegado a la cerca de la milpa y, pendiente de esto, esperó la llegada de la ardilla [...]. El *urich* al verla le habló: [...] —No tienes necesidad de cosechar lo que no has trabajado; piensa que puedes hallar la muerte en una de tus correrías [...]. —Calle quien tal haya dicho y no me estorbe con vanas pretensiones [...]. Una vez en la milpa, la ardilla escogió la mejor calabaza, la más grande y hermosa, siendo necesario para ello roer unas cuantas docenas; comenzó a horadarla hasta hacerle un agujero considerable; metiese [*sic*] en ella y empezó a comer [...]. Llega a poco el milpero recorriendo la cerca, ve pedazos aquí, pedazos allá; el destructor está en casa, piensa entre sí, coge un buen palo [...] y uno, dos, tres la ardilla quedó bien muerta; la toma entre sus manos, y al verla tan pequeña, con desdén la arroja fuera de la cerca, no vale la pena, no hay ni para comerla asada (ELLP: 258).

María Luisa Góngora Pacheco en su libro *Cuentos de Oxkutzcab y Maní* (1993), recopila a su vez lo que considera un cuento, “Doña Ardilla”,<sup>27</sup> cuya versión es atribuida a don Aurelio Zumárraga “quien nos lo contó de la siguiente forma”:

Doña Ardilla entró a comer calabazas a una milpa [...]. Siempre que entraba a comer, poco a poco echaba a perder la milpa y perjudicaba al

---

mayas de Yucatán, considerados ‘indios’: sólo porque pertenecen a la cultura mesoamericana, abandonen su cosmovisión, sus propios valores y su manera de vivir para insertarlos a la cultura occidental y dejen de ser ‘indios’” (1993: 9-13).

<sup>27</sup> En la introducción a su compilación, Góngora Pacheco considera a “la leyenda” compilada por Máas Collí, como un cuento: “Los cuentos, una forma muy amena para entretener a la gente pequeña y grande, es la que usaron mis abuelos, y los abuelos de mis abuelos, para conservar una tradición hermosa de nuestra tierra. En cada cuento maya hay un mensaje; a veces quizás sea muy pequeño, pero todos lo tienen [...]. A mí me han gustado mucho los cuentos que mi madre, doña Beatriz Pacheco, me ha contado; a partir de ellos fui descubriendo el mundo de fantasía en el que todos volvemos a ser niños alguna vez” (Góngora Pacheco, 1993: 7).

milpero. El dueño de la milpa siempre la iba a espiar, pero como ella era muy astuta, no se dejaba capturar, pues se movía muy rápido. Además, el milpero no tenía escopeta para cazarla. Asimismo, había un caracolito de tierra, que diariamente cuidaba a doña ardilla cuando esta comía, y se encargaba de avisarle cuando alguien se acercaba, aunque también le gustaba jugarle bromas: — ¡Doña Ardilla, allí viene el dueño de la milpa! La ardilla salía corriendo de la calabaza [...]. Luego se daba cuenta que no era cierto y volvía nuevamente al banquete. Así pasó mucho tiempo, el caracol jugándole bromas y la ardilla comiendo tranquilamente [...]. Pero un día de esos, el dueño de la milpa llegó hasta donde estaba la ardilla. El caracol al verlo comenzó a gritar [...]. Sin embargo, la ardilla siguió comiendo dentro de la calabaza [...], no se dio cuenta cuando el milpero llegó junto a ella y le dio un golpe en la cabeza con un palo, que la mató al instante. El milpero enojado tomó otro palo, se lo incrustó a la ardilla por el trasero y la puso de espantapájaros [...]. [El caracol, triste], se quedó a cuidar el cuerpo de la ardilla para que no se lo comieran los zopilotes (AZ: 35).

La forma en la que encuentra el milpero a la ardilla y la manera en que termina por castigarlo, esto es, incrustándole otro palo por el trasero, con la consecuente connotación sexual del hecho, liga al texto con otros cuentos. En la clasificación de Fernando Peñalosa se relaciona con el cuento tipo 36 “El conejo viola a la zorra. Un animal está atorado y el otro lo viola o lo golpea”<sup>28</sup> y con el tipo 74K que corresponde a “El castigo del fierro caliente. El conejo convence al coyote que se quede amarrado o enjaulado en su lugar, porque quieren casarlo con una muchacha bonita, o porque le van a traer tamales, chocolate, etc. Vienen y le meten un fierro ardiente por el trasero”.<sup>29</sup>

Juan de la Cabada en *Incidentes melódicos del mundo irracional* agrega a las versiones de Eleuterio Llanes Pasos (“La mamá ardilla”) y de Aurelio Zumárraga (“Doña Ardilla”), pormenores y detalles que lo hacen

---

<sup>28</sup> Este tipo aparece con frecuencia en la tradición maya: en tzotzil, por ejemplo, se tienen seis registros, dos en tz’utujil y en akateko; uno en itzaj, en k’iche, en mam, en q’anjob y en tzeltal (Peñalosa, 1996: 48-49).

<sup>29</sup> En este caso las referencias son más numerosas, solo en tzotzil, por ejemplo, se tienen 12 registros (Peñalosa, 1996: 52).

sonar diferente, aunque conservando sus elementos principales. Don Ardilla y doña Caracol, son aquí esposos y no amigos como en ambas versiones. Los dos salen en busca de leña y se van alejando de su hogar hasta que dan con una milpa. En un entorno bucólico, el narrador describe las sensaciones, deseos y apetitos que el ambiente despierta en los personajes. Es evidente la penetración psicológica en la caracterización de estos, apelando a la diferenciación sexual y a los roles que cada uno tiene en la pareja. Además, introduce oportunamente indicios para prever lo que puede pasar después, como bien le advierte doña Caracol a don Ardilla.

Del brazo, el dulce consorcio anda absorto con el frescor de la alborada, por lo que, como cuando el bienestar de los sentidos multiplica el estado de gracia del Amor, en éxtasis [...] llegan a una milpa en logro, lista casi ya para la pizca, y el matiz limpio de la siembra espléndida con el aroma saludable y el destello diamantino del rocío [...] truecan el arrobamiento del señor Ardilla en apetito voraz, aumentado a la vista de orondas calabazas [...].

Súbitamente acorta el paso don Ardilla y dice, apuntando hacia la milpa:

— ¡Mira esto, Caracol! ¡Mira, querida! ¡Oh...! Aguárdame un momento aquí, en este sitio. Pronto regresaré. ¿Por qué permitir que pase tan buena ocasión sin saciar mi hambre?

— ¡Ay, esposo mío! — replica, prudente, la señora —, no desearía contradecirte, pero sí debo aconsejarte: más vale que no traspongas la cerca de este sembrado, pues presiento que te puede suceder una desgracia [...], el dueño de la milpa quizás ande ya dentro o esté próximo a venir.

— Nada temas, *ná, urich* [madre caracol]. Es solamente un mordisco lo que quiero dar a esa calabaza [...].

Y con estas palabras en los labios [...] dispuesto a roerla, en un tris le ahonda un agujero a través del cual mete la cabeza y pugna por introducir el cuerpo todo, para llegar lo antes posible [...] a las pepitas, que es lo que más place a don Ardilla [...].

En tal postura se halla cuando la esposa, presa de mortal zozobra y porque siendo tan buena no fuese acaso lo bastante astuta para presto idear otra manera de atraer a su marido y hacerle desistir de su propósito [...] recurre a la simple treta [...] de amedrentarlo [...]. Moviéndose a derecha e izquierda [...] entona el siguiente canto desde la orilla del sendero:

¡Je-cu-tal- u-yumil cool -o  
 Yétel u-mach túnich,  
 Yétel u-mach ché...  
 cun-cu-run pech-chum yách'um!

(¡Ahí viene el dueño de la milpa  
 con su piedra empuñada,  
 con su palo agarrado...  
 y te va a machacar!) (JDC: 15)

Al escucharla, don Ardilla saca “de un tirón la cabeza de dentro de la calabaza” y se pone a calcular la distancia a la que vendría el dueño de la milpa. Se percata así de que se trata de un engaño y reanuda el banquete. Varias veces se repite la misma escena hasta que doña Caracol, advirtiéndole que realmente se acerca el hombre y que su compañero corre peligro, emite un canto cada vez más desesperado. Pero don Ardilla decide —“como suele ocurrir a los machos insensatos” — definitivamente ignorarlo, introduce todo el cuerpo en la calabaza y deja al descubierto “solamente la cola”. Al final llega el milpero y lo mata con su “honda”. El relato —a cada paso— alterna los cantos, en maya y luego en español, de don Ardilla y doña Caracol, en un diálogo cada vez más angustiados. Dice el esposo:

Oquen-kin  
 oquen-on  
 ococ, ná' urich,  
 ta jobonché  
 dzirurorera...  
 dziririrí...

(Pasa el Oriente  
 pasa el Occidente  
 pasa tú, esposa y madre,  
 por la savia del árbol  
 a cantar...) (JDC: 16)

Le sigue el canto de la señora Caracol, “como el urgente grito de un clarín”:

-¡Pac-ta-tan, pac-ta-pach...! (JDC: 16)

Y de nuevo, don Ardilla “eleva su tonada”:

Oquen-kin  
oquen-on  
jorot-jeret, jorot-jorot  
jeret'jorot ¡Jeret! ¡Jere-te-te...!  
¡Jerez! ¡Joro te-te- te...!

(Entra el sol —luz o día—,  
entra la noche —o las tinieblas—  
y carcomo...  
Muevo mis quijadas, ¡mis quijadas!  
¡Muevo mis quijadas!) (JDC: 17)

El dueño de la milpa “aún airado, pero sonriendo satisfecho, por su buena puntería” se acerca al cuerpo abatido de don Ardilla, lanza un discurso que ratifica y sobre todo pone énfasis en el acto justiciero que acaba de realizar.

—¡Ya era hora que cayeses! Tiempo hace que venías comiéndote mis calabazas. ¿Acaso tú las sembraste? ¿Sabes el trabajo que cuesta cultivar este pedazo de tierra? ¡Ah, ladrón! ¿Creíste que me robarías impunemente? Pues te equivocaste. Ahora mismo haré de ti mi bocado predilecto (JDC: 17).

El cuento nos recuerda lo grave que es para el campesino el robo de los productos de la tierra que con tanto trabajo ha obtenido, como bien señala el *urich* en “La mamá ardilla”: “—No tienes necesidad de cosechar lo que no has trabajado—” (ELLP: 258), de ahí que tal delito no se acaba de saldar ni siquiera con la muerte: el dueño de la milpa considera que su presa no vale la pena pues “no hay ni para comerla asada” (ELLP: 259). Por el contrario, en *Incidentes melódicos...* el dueño de la milpa mata a distancia al infractor, sin recurrir al martirologio ni a la práctica aleccionadora pero denigrante de exhibir al delincuente como sucede en “Doña Ardilla” donde además de matarlo y empalarlo “por el trasero”,

utiliza el cuerpo de espantapájaros. En el texto de Juan de la Cabada, el milpero “Coge de la cola el cadáver” y lo tira en un *pasel*,<sup>30</sup> mientras va por un asador para dorarlo al fuego y comérselo: quien come lo que no le pertenece ahora será él mismo devorado.

En “La mamá ardilla” como en “Don Ardilla” y en *Incidentes...*, si bien el caracolito sabe que lo sucedido es culpa de la ardilla, por su voracidad, por su actitud desafiante y cínica, lo que se impone al final es la regla de la comunidad: la de celebrar el ritual funerario para honrar al muerto. Ello implica no permitir que devoren los rapiñeros el cadáver, cantar un responso colectivo y finalmente darle sepultura.

En “La mamá ardilla” se dice:

Pero el *urich* como era de buen corazón, pensó que no era bueno que aquel cuerpo muerto quedara sin sepultura, y al efecto, al pasar el venado lo llamó, le relató la desgraciada historia de la ardilla y luego añadió:

–No debemos dejar que la *xmáama ku'uk* se pudra así en la tierra [...].

–Iré y anunciaré su trágica muerte a los demás animales del monte; la velaremos y le daremos sepultura [...].

Todos fueron avisados, desde la cascabel hasta el zopilote, puerco montés; desde el pavo de monte, hasta la humilde tortuga; en una palabra, todos los animales del campo [...].

–Debemos cantar un responso – propuso el venado –, así podremos

---

<sup>30</sup> A pie de página, el autor incluye la traducción de la palabra: “*Cobijo de palma donde los campesinos dejan sus provisiones del día, comen y se guarecen de las lluvias*”. La traducción tanto de los cantos de don Ardilla y doña Caracol, como de las palabras en maya insertas en el cuerpo del cuento, dejan ver que el receptor del cuento no es el murciélago sino un escucha no indio y no hablante del maya, alejado de la experiencia de la selva. Parece que Juan de la Cabada está muy consciente de ello, pues ha escrito la fábula no solo añadiendo nuevos elementos a cada episodio, a los personajes y a los objetos, para hacerlo más ameno, sino sabe que, fuera de su contexto natural u originario, la tradición popular maya, solo podrá ser entendida si se acompaña con oportunas notas aclaratorias y traducciones al español. Podemos aventurar que el autor está pensando no solo en un receptor urbano sino que, al guardar por escrito el texto oral, apuesta a que futuras generaciones de indios y mestizos puedan recurrir a la fábula, aunque en este caso, ya recreada y con una nueva intención.

velar hasta el amanecer y orar por el alma de nuestra querida *xmáama ku'uk*, para que descansa en paz.

— Cantémoslo —, y así comenzó a retumbar el bosque con el canto tan variado de los animales, cada uno según su propio canto (ELLP: 60).

En “Doña ardilla” también se señala que el caracolito cuidó el cadáver para que no lo devoraran el zopilote, la mosca y la lechuza quienes, junto con otros animales, cantaron un responso que reza:

Le tienen, le tienen  
perforado el trasero  
a doña Ardilla  
en la tierra roja  
de rararara en la tierra roja  
de rararara.

*Utz mitin, uts mitin*  
*utz mitin, p'um p'um*  
cantaba el zopilote

*Tzirín, tzirin*  
cantaba la mosca

*¡Ay, dararaiii!*  
cantó la lechuza (AZ: 36-37).

En *Incidentes melódicos...*, el episodio es básicamente el mismo, pero recreado para resaltar los rasgos, positivos y negativos, de los protagonistas. Y aún más, para establecer un paralelismo entre animal y hombre. Doña Caracol se dirige al esposo para recordarle que por su imprudencia y vanidad ha sido muerto, además de condolerse por su nueva condición de desamparo y soledad:

— ¡Ardillita de mi vida! — solloza — ¿no te pedí que no entraras a esa milpa, porque me daba en el corazón que podría acarrearle alguna desgracia? ¡Ay de mí! Pero tú siempre fuiste dominante, muy vanidoso, y por salir con la tuya me veo ahora sola en este mundo [...]. ¡Cuán triste es la vida del caracol, y más si es hembra y como yo se queda completamente sola en esta vida! ¡Ay, Dios, ten piedad de mí! (JDC: 19).

La condición y el papel femeninos son señalados como desventajosos desde el principio del cuento, aunque se hace énfasis en valores morales como el de la verdad, la dignidad y la solidaridad a toda prueba, amén del sentido común, sobre todo en momentos cruciales de la vida. La narración se ha concentrado en lo sucedido en medio de la selva con doña Caracol. Se describe el duelo de la viuda, “pues ¿a qué otro recurso apelar para sentir y comprender el dolor de una esposa enamorada que pierde a su marido?” (JDC: 19), dice el narrador, apelando directamente a la empatía del escucha o receptor. Privilegiar la función connotativa del lenguaje es una estrategia muy socorrida por Juan de la Cabada en su papel de narrador oral, igual que lo hacen los cuenteros tradicionales. Esto se suma al estilo directo en los parlamentos y monólogos de los personajes y a las “canciones” y líneas melódicas, que están sembrados a lo largo del relato. Es el caso del responso de doña Caracol que incluye De la Cabada en maya, y que ya como alusión o como puente intercala a lo largo de la narración:

*Ta can - tacán ché  
 ti it mam' shcuqué.  
 tan - kan-cab  
 Tireró,  
 jen-jen,  
 un pac - u-kay  
 toj la-kin,  
 toj chi-kin,  
 cach-yun-tun  
 -tab u-jole  
 un puli  
 u'u-man-yok zuup.*

(Allá, por la llanura  
 de rojo barro,  
 le pegaron a don Ardilla  
 un golpe en el trasero.  
 Mientras cantaba feliz  
 al Oriente  
 y al Occidente

le tiraron,  
y el mortal proyectil,  
que zumbando,  
cortó el espacio, le hirió  
y ahogó su canto) (JDC: 20).

Al doloroso llamado concurren poco a poco los animales de la selva (el jabalí, el armadillo, la serpiente, el venado, la tortuga, y diversos pájaros), cuyas voces se van una a una sumando en una suerte de coro,<sup>31</sup> desempeñando “la parte que a cada uno corresponda en las exequias por el alma del amigo” (JDC: 22). El relato de Juan de la Cabada es más prolijo en la lista y variedad de animales que intervienen, en comparación con las otras dos versiones, así como en su caracterización a través del sonido.

Se da una especie de motete o canon al irse sumando la representación onomatopéyica de las voces de cada uno de los participantes en el responso. Así suenan el “decano Jabalí”: – *Ejem, ejem, ejem*; luego el Venado: – *Pjfffj, pjfffj*; después la Tortuga: – *Noj-cuch-in taj-cach, noj-cuch in taj-cach*; el Pizote: – *Tzu,tzu,tzu*; la Chachalaca “como buena loca que es” diciendo varias veces: – *Ja-ja-ja, ¡joy-que-pen!* (Alegría, ¡que soy floja! Risa ¡que soy bien perezosa); el Pavo del Monte que “hace de tonto siempre”: – *¡Tin tén, puchche-puchche mandzon!*; y, finalmente, el “humilde *Juech* o Armadillo” quien “deslizándose furtivo” por haber llegado tarde exclama: – *Muc, muc, muc...* (Entiérrenlo, entiérrenlo) (JDC: 21-23). Como podemos observar, solo la “Chachalaca”, esa “loca”, le imprime un toque de alegría al coro que conserva, en términos generales, su solemnidad y sobriedad. En ello se parece más al tono alegre de “Doña Ardilla”, donde el coro es como el de una ronda alegre.

En lo que no coinciden los tres relatos, es en la reproducción de los sonidos de las voces de los animales. Por ejemplo, comparemos la voz del

---

<sup>31</sup> Carlos Montemayor observa respecto al pasaje en la versión que registra Góngora Pacheco que “El carácter coral de las intervenciones del zopilote, la lechuza y la mosca recuerdan la alegría de las rondas. La primera estrofa contiene el motivo episódico del cuento: más que la muerte de la ardilla, su empalamiento, con una precisión que en maya no deja lugar a dudas” (Montemayor, 1999: 108).

armadillo en Juan de la Cabada con la que consigna “La mamá Ardilla” que suena: “— *Weckutun wechkun, wechkutun, wechkun...*”, o la del cerdo montés o jabalí: “— *Behkutun, behkun, behkutun behkun...*”. Es posible que la expresión de cada animal, en los tres casos, sea —dependiendo de la capacidad auditiva— creación personal del escriba del cuento, quien incluso, en cada ocasión, podría variar la representación de lo que escucha. Por otra parte, la conservación del sonido a través de la reproducción onomatopéyica de las voces de los animales enfatiza —sobre todo en la versión del campechano— la matriz oral del relato y la intención de construir una versión para ser cantada o leída en voz alta a un auditorio, más que para leerse individualmente y en solitario.

## 2. “El canto de la *Xcucutquib*”

Al concierto de animales se une desde lejos la voz de la paloma, “una torcaz *Xcucutquib*” (paloma azul) que reza: “¡*H'-cuc-tu-tusén!* ¡*H'-cuc-tu-tusén!* (¡Don Ardilla me engañó! ¡Don Ardilla me engañó!)”, a la cual responde la voz de un *Kipchoj* (*piana caiana termophila*), “pájaro agorero”,<sup>32</sup> a quien el narrador califica como “la voz de la pérfida prudencia de dos lenguas, al uso de prelados y juristas”; esto es, le da una connotación política más que mítica al canto de la paloma, pues es “pérfida”, en un doble sentido como ocurre con el discurso religioso y jurídico, a los cuales temen verdaderamente los indios: “-¡*Bay ualé! Sapat-cushté... ¡Sapat-cushté!* (¡Quién sabe! Masca eso despacio...¡Máscalo despacio!)”, alienta el recién llegado a que la “señora torcaz” cuente lo que le ha sucedido.

La paloma, entonces, relata cómo fue el engaño cometido por don Ardilla, quien en el pasado, para alejarla del nido, le aconsejó ir en busca de su irresponsable e infiel marido, argumentado para ello la esclavitud que vive en su condición de esposa:

---

<sup>32</sup> En el *Diccionario maya Cordemex* se dice que se trata de “aves agoreras que temen los indios, pájaros nocturnos agüeros de los indios” (320). Es posible que Juan de la Cabada estuviera al tanto de los avances que Alfredo Barrera Vázquez hacía durante la elaboración del mencionado diccionario, el cual se publicaría hasta 1980, cuarenta y cuatro años después de que escribiera *Incidentes...*

Saludó, tomó asiento frente a mí y dijo en secreto: “Mísera de vos, bella *Xcucutquib*, pues mientras aquí permanecéis sumisa, esclava del hogar y del deber, vuestro libertino torcazo anda en bureo, de francachela, bailando, cantando y cortejando otras palomas”. Presa de la ira y de celos dejé el nido y me fui a cerciorar de la verdad. No lejos encontré a mi torcazo que volvía, trayéndome varios granos de comer. Juntos regresamos al nido ¡Qué horror! ¡Don Ardilla se bebió mis primeros huevos, cuyas cáscaras blanqueaban en tierra, al pie del árbol! Desde entonces grito para que todos lo sepan, nuestros descendientes lo aprendan y perdure de generación en generación: “¡*H'-cuc-tu-tusén!* (¡Don Ardilla me engañó!)” (JDC: 25).

Este episodio narrativo está documentado en la versión de “El canto de la *Xkikutkib*” escrita por Lope Rosaura Avelino y recopilada por Hilaria Máas Collí (1993), en donde se explica el significado del canto doloroso de la “paloma azul”.<sup>33</sup> La fábula cuenta que en un día muy caluroso, la ardilla andaba “de árbol en árbol” buscando qué comer. Viendo un frondoso *ya'ax niik* se subió a sus ramas pero no encontró nada. Se propuso dormir para acallar el hambre, cuando percibió el ruido de una paloma que se posaba sobre su nido. La astuta ardilla urdió un plan para alejar al ave y comer sus huevos. Hasta aquí coinciden las dos versiones. Pero la argumentación de la ardilla para engañar a la paloma es diferente. Si en el cuento de De la Cabada son los celos y la ira lo que echa a andar el engaño, en la leyenda, la ardilla esgrime que se aproxima un temporal que arrasará con todo lo que encuentre, incluyendo a los árboles:

Muy triste la pobre paloma dejó su nido; no se había alejado cuando la ardilla bebió sus huevos, pasaron varios días, viendo que no había tal temporal, resolvió volver al lugar de su nido y lo primero que vio al llegar fueron las cáscaras de sus huevos; sintiendo hondo pesar exclamó:

-“*Ku'uk tu tusen*” “*ku'uk tu tusen*” (La ardilla me engañó).

Cuenta la leyenda que desde entonces, su canto es la expresión del dolor que experimentó al verse engañada por la ardilla (LRA: 272-273).

---

<sup>33</sup> La narración de Lope Rosaura Avelino comienza diciendo: “Voy a relatar también lo que significa el canto de la paloma azul”, propósito que se cumple, de acuerdo al remate de la leyenda (LRA: 272).

En el cuento de Juan de la Cabada, el episodio tiene un evidente carácter de *exempla* (te cuento lo sucedido para que tú y los que te sigan no repitan lo mismo), esto es, una connotación moral. En un momento había dicho el narrador que “a la muerte de algún personaje siempre los que le alaben oirán el candor o la perversidad de los que le ataquen” (JDC: 23). Por lo general, los deudos defienden a toda costa la honorabilidad de su difunto, a pesar de que los amigos y parientes sepan que este ha sido “un rufián”, como se señala en el relato. Hay sin duda un guiño irónico en tal apreciación, aunque finalmente queda demostrado que el principio de solidaridad es lo que rige a los miembros que constituyen una comunidad, aun en los peores momentos.

Empero, al tanto de que hubiera renacido la calma, y precisamente porque (menos la viuda, claro está, y el Armadillo y el Venado) todos los circunstanciales proclamaron en vida de don Ardilla que no era sino un desleal rufián, un bandido, un bribón de siete suelas, se adelantaba ya el anciano don Jabalí para ensalzar las dotes públicas y las íntimas virtudes familiares del extinto – amigo ilustre ahora – y despedir el duelo, dando gracias a la concurrencia por el postrer homenaje pues, de acuerdo con el sensato *Juech* o Armadillo, se hacía eco de la opinión general y juzgaba también que debía ya depositarse el cadáver en su última morada y sepultarlo (JDC: 25).

En “La mamá ardilla” también se alude al pacto social que, no obstante todas las objeciones, existe entre los animales, pero el que se da de manera natural. El caracolito y el venado al final de cuentas justificarán a la ardilla y reconocerán su contribución.

–No debemos dejar que la *xmáama ku'uk* se pudra así en la tierra; ella, aunque algo traviesa y en nada prudente, solía tener sus ratos de santa amistad con nosotros. A lo que el venado respondió:

–Cierto, era ella quien nos anunciaba la llegada del cazador y huíamos de su presencia (ELLP: 260).

De ahí que, cuando llega el zopilote con su actitud oportunista e irreverente, el conjunto de animales repruebe sus intenciones:

– *Uts ti', uts ti'*, que si lo interpretares, quiere decir: bien merecido lo tiene, bien merecido lo tiene. Como era muy natural, todos los animales riñeron al zopilote por su falta de reverencia, que no era natural, él por su propia cuenta quería sepultar a la ardilla en sus entrañas; al final de cuentas fue expulsado del grupo.

Así se pasó la noche, y al amanecer se dispuso el entierro; al efecto se entrecruzaron unas ramitas que hicieron en unas hojas de *pomolche'* y al son de un nuevo responso partió el cortejo fúnebre hasta un montículo. El armadillo y el topo, como son cavadores fueron los propios para cavar la fosa.

Una vez lista ésta, con lágrimas en los ojos cantaron una vez más depositando el cuerpo en la sepultura; sólo el zopilote veía el acto desde lo alto, y bajando de cuando en cuando repetía su asqueroso canto:

– *Uts ti', uts ti'...* (bien merecido lo tiene...) (ELLP: 261).

En “Doña ardilla” se consigna el pasaje de la siguiente forma:

Mientras tanto, el caracol había visto todo lo sucedido sin poder hacer algo. Triste, se quedó a cuidar el cuerpo de la ardilla para que no se la comieran los zopilotes.

Al rato, el caracol escuchó un ruido: *ssssss*.

Era el zopilote que había llegado, se lamió y se relamió tranquilamente ante la ardilla muerta.

– Qué vas a hacer, no te vayas a comer a doña Ardilla, porque aquí nadie la puede tocar, debemos estar unidos para cantarle su responso (AZ: 36-37).

Como podemos observar, en esta versión el zopilote finalmente cumple con la función de “limpiar el mundo” de la carroña, a la que fue originalmente condenado, engañando a los congéneres del muerto que inútilmente intentan ahuyentarlo.<sup>34</sup>

En *Incidentes melódicos...* termina el episodio coincidiendo con las versiones tradicionales (“La mamá ardilla” y “Doña Ardilla”), es decir,

---

<sup>34</sup> Existen relatos mayas que hablan de cómo el zopilote, al desviarse de su misión de observar el horizonte, luego de un gran diluvio “que inundó y destruyó toda la tierra”, fue condenado a “alimentarse de todo animal muerto, y a ser el amo de lo podrido” (Montejo, 2000: 3-5).

con la llegada del zopilote, quien baja para participar en las exequias y emite su propio responso en el que se burla de lo sucedido.

El negro signo de un ave conocida, rasga con vertiginoso vuelo el aire y en pimpante batir de alas pósase sobre un peñasco cercano para obtener calculada preeminencia y dirigir desde allí su saludo. Es un *Chacpol*, cierto *batab* o amo y señor de los zopilotes, representación de la soberbia y las avaricias que animan el espíritu de los empresarios, no pocos autores y del primer actor. Todos responden al saludo con el medroso respeto digno de la jerarquía y alto sitial que guarda el Zopilote. En seguida, tras de pedir el reglamentario perdón por su tardanza, debida — explica — a sus múltiples ocupaciones y negocios por lejanas tierras, solicita de la viuda que alce otra vez su canto, para que la raza del zopilote pueda, por conducto de su *batab* o jefe participar en tan brillantes exequias del conspicuo don Ardilla.

Los presentes, en general, menos el Armadillo, que a fuer de rudo obrero no puede prestar atención sino a la fosa que cava con sus uñas al son infatigable de su *muc, muc* (entiérrenlo, entiérrenlo) aprueban la solicitud en uniforme aplauso. Accede la viuda, por cuanto supone que significa una honra mayor a su marido, y repite el responso.

A paso de la humorística danza funeral en canto irreverente contesta el zopilote:

— *Julen-julen ché ti it mam'shcuqué tan kancab tireró, tireró... ¡Utz!* (Allí, sí, allí por la planicie de robo barro, metido, metido estaba un palo en el trasero del señor Ardilla...; Bien!) (JDC: 27).

El proceder irreverente del *Chacpol* — que oculta sus verdaderas intenciones de devorar al difunto — le acarrea la reprimenda y el rechazo del resto de los animales que saben cómo se las gasta. Luego de rectificar (aparentemente) su conducta, el cadáver es enterrado. Juan de la Cabada, como hemos podido observar, resignifica los relatos tradicionales: mientras que estos vinculan el comportamiento del zopilote a su función en la naturaleza, el campechano lo convierte en la imagen de conductas y figuras sociales que resultan — desde un punto de vista — deleznable, como cuando dice que el *Chacpol* es representación de los peores vicios (soberbia y avaricia) de los que adolecen los “empresarios”; amén de

que se le atribuyen actividades que tienen connotaciones negativas o son distintas a las originales (negocios).<sup>35</sup>

En la reescritura que Juan de la Cabada hace de la materia tradicional, doña Caracol contesta ofendida y pide que echen fuera al zopilote, de quien se enfatiza su maldad intrínseca.<sup>36</sup> Este, con un alarde de labia y diplomacia se hace disculpar por todos los presentes. Ofrece entonces “rendir, con otro cantoailable y bien distinto, merecida pleitesía” al difunto. Algunos animales intervienen como conciliadores y el zopilote inicia entonces un responso laudatorio, “de esos genéricos de su estirpe, frecuentes dentro de ceremonias ya famosas”, donde se alude elogiando al personaje “por su alto rango y sus atributos”. Es evidente la crítica política que ejerce el autor —a través de la figura caricaturizada del zopilote— a quien compara en sus actitudes y gestos al estereotipo no sólo de los dirigentes priistas y de sus clientelas, sino de figuras prominentes de la cultura oficial, siguiendo la tradición de los cartonistas mexicanos en la prensa nacional.

— *Ten shalazana, ten kantishalal; ten stoktunich, corocorocó; ¡traj-cach in troj-coch!* (Soy caballero y uso corbata; rompo la piedra con el pico, haciendo: ¡tra traj-cach in troj-coch! (JDC: 28).

El responso de don Zopilote es un rotundo éxito y le acarrea la admiración y el respeto de la concurrencia, así como la “envidia senil” del

---

<sup>35</sup> Mercedes de la Garza nos recuerda, en su interesante estudio *Aves sagradas de los mayas*, que los pájaros, “vuelo y voz”, tienen un papel excepcional dentro del cosmos y, por tratarse de seres terrenales capaces de ascender a los cielos y con su canto —concebido como lenguaje cifrado— permitir que el hombre acceda a las realidades divinas, son por excelencia sagrados. Las significaciones de las aves son variadas y complejas pues en la religión maya no solo simbolizan la plenitud y los bienes de la vida provenientes del cielo, sino también los poderes destructivos, tanto de la vida como de la muerte (De la Garza, 1995: 81-89).

<sup>36</sup> Los dos tipos de zopilote (el rey y el negro), junto al tecolote y al búho simbolizan energías de muerte procedentes del inframundo que ellas pueden transportar al cielo. El carácter celeste del zopilote procede de su lazo con la diosa de la luna, de la cual proceden también sus connotaciones maléficas (De la Garza, 1995: 81).

“decano don Jabalí”, quien da por terminada la ceremonia ordenando la sepultura del cadáver de don Ardilla. El zopilote se une a los presentes y doña Caracol lanza un discurso de agradecimiento, pidiendo además que se vayan todos y nombrando como única compañía al Armadillo, “por ser quien más ha trabajado” y de quien se ha dicho antes, es un “rudo obrero” que se aboca sin descanso a cavar la fosa para enterrar el cadáver de don Ardilla (JDC: 26). La vigilancia de la viuda y del enterrador frustra las intenciones del zopilote, igual que sucede en “La mamá ardilla”, donde al amanecer se realiza el entierro.

Por el contrario, en “Doña Ardilla”, a pesar de las advertencias, el zopilote se las ingenia para devorar el cadáver:

Así estuvieron cantando, durante la noche... Al amanecer, la ardilla ya se estaba pudriendo.

Entonces el caracolito dijo:

– Bueno, vámonos, que nadie se queda y tú mucho menos – previno al zopilote. Pues no te vayas a comer a doña Ardilla.

– Que me disculpen – dijo don Zopilote –, tengo mucho sueño y voy a recostarme un rato, váyanse que yo los alcanzaré en el camino.

El zopilote se hizo el dormido, pero al ver que ya se habían alejado los demás, se comió a la Ardilla (AZ: 37).

En el cuento de Juan de la Cabada, la llegada del zopilote y el entierro de don Ardilla abren la puerta a una segunda parte, totalmente independiente. En cuanto al contenido y a sus secuencias, el cuento está más emparentado con la versión de Aurelio Zumárraga, esto es, con el cuento “Doña ardilla”, por lo que es posible que toda la trama, en su conjunto, pueda provenir de versiones parecidas, las cuales circularían en una amplia zona.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> María Luisa Góngora Pacheco reunió en su libro la versión de Aurelio Zumárraga, “Doña Ardilla” y otras narraciones que conoció en Maní y Oxkutzcab. Según el *Diccionario maya Cordemex*, la palabra “Maní” significa “pasar caminando a alguna parte”, pero también es un toponímico: “[...] extensa e importante provincia maya yucateca, se le llamaba de esta manera por su pueblo principal, también se llamaba Tutul Xiw por la familia que la gobernaba; al norte limitaba con las provincias de Chak’an y Hokaba, al oeste con la parte sur de la de Ah

### 3. El *Pochob*: baile carnavalesco

En esta parte de *Incidentes melódicos del mundo irracional*, los protagonistas son doña Caracol, don Zopilote y otra comunidad de animales, quienes establecerán una relación de conveniencia que tendrá un fatídico desenlace para el ave carroñera, en contraste con la final reivindicación de la viuda.

Don Chacpol quien, junto al Armadillo, se había quedado al último con doña Caracol, trata de convencerlos de que permita ayudarlos devorando el cadáver, ahorrándoles así “tiempo, sudor y trabajo”, cosa que indigna a doña Caracol. Finalmente entierran a don Ardilla. El Armadillo, una vez terminado el trabajo, se va y el zopilote se queda a solas a consolar a la dolida esposa. A partir de que el ave ha escuchado el responso de doña Caracol, se le ocurre una idea que habrá de beneficiarlo:

Doña Caracol subió hasta el peñasco donde estaba el Zopilote y se dispuso a oír:

—Sí —continuó el Zopilote—, usted está dotada de magníficas facultades y le aguarda envidiable porvenir. He podido apreciar que es una extraordinaria cantante, y sobre todo, como no se improvisa el estilo de que ha hecho gala, sabrá canciones tan bellas que no habrá lugar donde no sean recibidas con entusiasta beneplácito. Yo —me oyó usted ya— soy también artista: cantante, poeta y bailarín. Conozco a fondo el Arte, la música especialmente. Ya que el destino ha dispuesto que nos encontremos, la invito a una jira [*sic*] artística por los distintos Estados que acostumbro frecuentar. Soy famoso en el mundo y muy aplaudido en todas partes. Le ofrezco, pues, el concurso de mi experiencia y del conocimiento en viajes rápidos por aire, así como la iniciativa, que se me ocurre, de viajar juntos. De lo que habré viajado le dará idea el saber que de ello sólo vivo, como, duermo, bebo y fumo, sin que me cueste

---

Kanul, al noroeste con la de Sotuta y al este con la de Kochwah” (497-498). Por su parte, “Oxkutzcab” es un toponímico que designa a una población localizada a las faldas del Pu’uk al sureste de Ticul; estaba en la provincia de Maní. La etimología de la palabra es “oscura” se afirma en el diccionario, pero propone una aproximación: “[...] si *ox* es abundancia, *k’uts*: tabaco y *kab*: tierra, el toponímico puede significar: “tierra-donde-abundaba-el tabaco” (612).

un ochavo, además de recibir las mejores pagas por mi labor. Para viajar juntos se me alcanza que, antes de emprender el vuelo, se acomode usted bien debajo de una de mis alas y se agarre con todas sus fuerzas a mis plumas (JDC: 33).

Los ampulosos y doctos argumentos del ave de rapiña para convencer a doña Caracol ante sus temores y dudas, resultan ser una burla o parodia de la labia de la mayoría de los empresarios que engañan a quienes explotan, así como del discurso ridículamente “erudito” y “teatral” del que hacen alarde muchos líderes, académicos y políticos para disfrazar su protagonismo, ignorancia y las intenciones ocultas que rigen sus actos:

—¿Y si se valiera de alguna estratagema que me obliga a caer desde lo alto, y así, sobre de muerta, baje luego a comerme?

—¿Cómo puede usted juzgarme tan mal, señora? Perdone que me ría, pues no debo tomar en serio sus sospechas. Dígame, ¿pesa sobre alguno de mi raza el menor antecedente de haber cometido un asesinato? ¡Nunca, señora mía! Empiristas deductivos quizás puedan atribuirnos deseos inmoderados de la muerte ajena; pero ¡válganos el Todopoderoso de causarla con un acto físico, que eso ya fuera pragmático atentado a los límites, propiedades fundamentales e inmanencias del sér y de la vida! Pacífico filósofo soy —Doctor en Filosofía mejor dicho— y, ontológicamente hablando, teleológico partidario de los principios de la Estática, pues a los de la Dinámica no recurro, a fuer de espiritualista, idealista y escolástico, sino para girar en torno a la materia inerte, hurgar y tirar de ella por sustentarme, librando, escatológicamente, de epidémicos virus a los pueblos (JDC: 34).

A pesar de las reticencias, doña Caracol acabará aceptando la propuesta de don Zopilote: se amoldará debajo del ala de éste y volará “sobre selvas, mares y montañas”,<sup>38</sup> hasta llegar a “la gran capital”,

---

<sup>38</sup> Existe un cuento Chontal —consigna Tomás Pérez Suárez—, que fue recogido en 1960 en el pueblo de San Matías Petalcaltepec, en los altos del estado de Oaxaca, que hace alusión a la naturaleza fragmentaria de las conchas de las tortugas. Tiene mucho parecido con el episodio que relata Juan de la Cabada: una tortuga le pide al zopilote que la lleve a cuestras para ver las colinas y los

donde se han organizado “festejos en mi honor”, presume el ave de rapiña. En “Doña Ardilla” este discurso está ausente, aunque hay similitudes en cuanto al asunto central del episodio. Luego de comerse el cadáver, el zopilote y el caracol caminan juntos hasta que llegan a un camino real y descansan bajo la sombra de un enorme árbol:

Estando ahí, vieron venir a un señor, lo detuvieron y le preguntaron a dónde iba.

El hombre les contestó:

–Voy en busca de una pequeña banda, pues se está casando mi hija y quiero oír música.

Entonces, para demostrar sus habilidades, los animales se pusieron a cantar el responso de doña Ardilla.

Al señor le gustó y los contrató de inmediato (AZ: 38).

En esta versión de Aurelio Zumárraga, no se describe cómo fue que convenció el zopilote al caracolito y al resto de los animales de acompañarlo en sus aventuras musicales, tampoco se dice que quien cantaba era el pequeño animal, aunque sí reconoce que es este quien dirige el coro. Coinciden ambas versiones en la celebración de la fiesta y en la participación musical del caracol quien es el que verdaderamente canta entre las plumas del zopilote y, en general, en lo que viene después, con excepción del desenlace.

Después de haber bebido demasiado, el zopilote sacudió sus alas y el pobre caracolito lejos fue a caer y con el impacto se desmayó.

Ya sin el caracolito, los demás no podían cantar, porque éste los dirigía.

Tardaron tanto en no tocar, que la gente les comenzó a gritar:

–¡Qué pasó, maestro, queremos música!

El zopilote comenzó a cantar y le salió mal. Se dio cuenta del ridículo

---

valles desde el aire. Al irse elevando cada vez más, la tortuga percibe el olor a excremento de la cabeza del zopilote y expresa varias veces su asco, creyendo que el ave no se dará cuenta. El zopilote cansado de tanta ofensa se sacudió y la tortuga al caer se estrelló con una gran roca y la concha se rompió en mil pedazos (Pérez Suárez, 1998).

que estaba haciendo y de repente se acercó al caracolito, fue en busca de él, y de esa manera pudieron cantar bien, y la fiesta se alargó.

Cuando pasé por allá, la fiesta seguía, la banda cantaba el responso a doña Ardilla (AZ: 38).

En *Incidentes...* don Zopilote es recibido en medio de un gran festejo (la celebración del carnaval y el baile del *Pochob*), por los habitantes de *U-cajbaalché* que — señala el narrador — “podríamos traducir como Animaletania”, esto es, “capital, ciudad o pueblo de las cosas de madera — irracionales o animales —” (JDC: 37), haciendo referencia no sólo a la explotación de maderas finas en las selvas del sureste sino a la ladinización de los pueblos mayas.<sup>39</sup> Todo está perfectamente organizado para la ocasión pues el *Chacpol* será nombrado “Huésped Honorario”: unos habitantes “matan y benefician” una cantidad de animales domésticos para el banquete “con ese placer del animal por torturar y ver sufrir a otro” — dice el narrador —, aludiendo al trato que dan los mestizos y los propios indios a sus hermanos de raza; otros levantan enramadas para el baile; otros “enjalbegan sus cuevas particulares” y las de Palacio Nacional; otros barren las plazas y “las hembras muelen maíz o guisan y trastean”.

El “*Pochó o Pochob* (Fiesta del Hambre o Deseo; de los Hambrientos o los Deseosos)” — en palabras de Juan de la Cabada —,<sup>40</sup> “danzas totémicas” — según Samuel Martí —<sup>41</sup> o “baile vedado, mitotada de indios tinkules” — de acuerdo al *Diccionario maya Cordemex* —, es, según Tomás Pérez Suárez (1994), estudioso del mencionado carnaval, una danza indí-

---

<sup>39</sup> El campechano parece referirse a algún pueblo de Chiapas, de Guatemala, quizá de Tenosique, Tabasco, pues en el siglo XIX — señala Tomás Pérez —, este pueblo había adquirido relevancia con la explotación de las maderas preciosas. La relación económica de Tenosique con la selva había tomado auge con la explotación del chicle. A un tiempo, se había dado un proceso de “ladinización”, esto es, un proceso cultural que caracteriza a personas o conjunto de personas que no eran indias ni españolas o criollas (Pérez Suárez, 1994: 238-240).

<sup>40</sup> Juan de la Cabada incluye en su cuento la “paráfrasis” en español de lo que parece ser la letra completa en maya de El “*Pochob*” cantado en Campeche, al que subtitula “Fiesta del hambre...”, amén de la notación musical (39-49).

<sup>41</sup> Samuel Martí en Tomás Pérez Suárez (1994: 248).

gena bailada por ladinos en Tenosique, Tabasco, que es la recreación de un viejo mito escatológico mesoamericano. Para él, representa un caso extraordinario de supervivencia prehispánica en medio de un entorno mayoritariamente mestizo; al contrario de otras danzas que fueron suprimidas y prohibidas. Algunos bailes lograron sobrevivir transformándose y adaptándose a las tradiciones cristianas.<sup>42</sup> La danza de El *Pochob* — nos informa Pérez Suárez — se realiza en las festividades carnestolendas que dan inicio la noche del 19 de enero y culminan con los tres días de carnaval que anteceden al Miércoles de Ceniza, cuya fecha es variable cada año, dependiendo de la festividad de Pascua, lo que confiere una duración de dos a seis semanas al carnaval de Tenosique.

La danza solo se ejecuta los domingos, el 2 de febrero (Virgen de la Candelaria) independientemente del día de la semana que caiga éste, y el lunes y martes de carnaval. Cosa contraria sucede con el primer día, ya que solo si el 20 de enero (San Sebastián) cae domingo se ejecutará la danza; si esto no ocurriera así, será en el primer domingo próximo a esta fecha (Pérez Suárez, 1994: 270).

El *Diccionario maya Cordemex* y Samuel Martí coinciden en señalar que el baile de El *Pochob* o *Pochó* también se celebra en Tinum, Campeche, aunque en una variedad que incluye el canto. Martí apunta, además, que de dicha festividad “Juan de la Cabada tomó los motivos para su libro” y agrega: “Todavía se baila en Guatemala” (en Pérez Suárez, 1994: 270-71). Efectivamente, la presencia de cánticos en la danza de Tinum es lo que permite diferenciarla de la de El *Pochob* de Tenosique, según señala Tomás Pérez (1994).

El cuento de Juan de la Cabada hace referencia a los preparativos que se hacen para la fiesta de carnaval, así como al orden que guardan los participantes en el desfile, que encabezan las autoridades. Los vítores de la multitud en medio del sonido de las bandas musicales se acom-

---

<sup>42</sup> Ana Luisa Izquierdo (1992) señala que hay referencias al baile del “pochoh [pochó]” de Yucatán en un documento novohispano, que se encuentra en el Archivo General de la Nación (“Autos remitidos por el Comisario de Yucatán contra Baltasar Martín, Manuel Canché y Nicolás Lozano, mulatos, por idólatras”).

pañan con “palmas y cartelones en que aparecen leyendas alabando al Zopilote”:

“Salve, *Batab*, orgullo de la canción popular!”. “Excelso Zopilote: ¡Bienvenido entre nosotros!” (JDC: 38).

Tanto las características del festejo, de los organizadores y asistentes (el alcalde, las bandas y la multitud que vitorea), así como la organización de un gran banquete, “cuyo servicio desempeñan las más linajudas y bellas damas del lugar”, en vez de remitirnos al carácter ritual, a la disposición y coreografía de los asistentes de El *Pochob*, de la tradición,<sup>43</sup> tienen claros tintes de campaña política, con mitin y todo; pero también se asemejan a la parafernalia del que son objetos muchos artistas “de moda”:

Del banquete va entre la comitiva hacia la plaza pública donde será el concierto y le aguarda una jubilosa multitud, que, al divisarlo, revienta en cerrado aplauso. Una doncella pavita real, en compromiso de matrimonio amonestado ya, sin medir las consecuencias que quizás provoque

---

<sup>43</sup> En el vestuario de “El cojón”, el personaje central de la danza — señala Tomás Pérez Suárez —, porta máscara y un atuendo hecho con elementos vegetales; el de “La pochovera”, personaje femenino, viste una falda floreada y circular; su número es reducido y su papel en esta danza es “mínimo y silencioso”; el del “jaguar” o tigre, cuya vestimenta intenta imitar al cuerpo de este felino, lleva flores atadas en la frente del danzante y el silbato que pende de su frente. El estudioso hace una descripción puntual de la danza, que aquí resumimos: se desarrolla en círculos concéntricos formados por el cojón en el círculo exterior y las pochoveras en el interior, mientras que los tigres ocupan el centro sin formar alguna figura en particular. El conjunto recorre las calles del pueblo bailando en las esquinas, haciendo paradas a tramos al son de la música que tocan un tamborilero y un pitero. En cada estación o parada se repiten los mismos pasos y la misma trama sin variaciones: los cojón danzan y giran en sentido contrario a las manecillas del reloj mientras que las pochoveras lo hacen en el sentido de las mismas. En un momento dado, el cambio en la música indica la salida de las pochoveras para dar inicio al paso del tigre, salto del obstáculo de una cuerda y después la persecución de los cojón, que buscan refugio entre el público asistente, lo cual deriva en un caos, pues los observadores y los enmascarados corren para ponerse a salvo (Pérez Suárez, 2004).

su actitud, no puede contener el ímpetu e inesperadamente se abalanza sobre el *Chacpol* para tirarle del cuello y cubrirse de besos.

— Señor *Batab* — le pregunta —, ¿verdad que nos trae usted canciones nuevas?

— Descuida, hermosa, descuida. Bien sabe el culto público de esta sin par capital, que vivo pendiente de él y vengo siempre con la última novedad para complacerlo y deleitarlo.

Oído esto por la muchedumbre, sube un estruendoso clamor de todas las gargantas:

— ¡Arriba don Zopilote! ¡Viva el *batab*!

¡Vivaaa...!

— ¡Que le den su cigarro! ¡Que le den un trago!

En seguida el Comité de Recepción, que anda en el acompañamiento, le ofrece puros y licores. El *Chacpol* bebe y fuma cuanto le presentan.

Jirones de humo salen del puro y nubes del pico cuando la negra figura resalta en el palenque, y de nuevo atruena, vibrante, la ovación (JDC: 38-39).

Como bien puede apreciarse, Juan de la Cabada imprime al pasaje un grado de humor que se convierte de carnavalesco en sarcástico. Hay una clara intención de crítica política a quienes ensalzan a personajes oscuros, como don Zopilote, que actúan ventajosamente frente a una multitud fanática. El zopilote, aunque es un zopilote negro o común, esto es, un *chacpol*, es tratado y se siente él mismo como un “zopilote rey”, de cabeza roja, según el *Diccionario de Motul*, el más importante como símbolo religioso y el cual — señala Mercedes de la Garza — “hasta hoy se le llama *Batab*, que significa un importante cargo político prehispánico”.<sup>44</sup> En el

---

<sup>44</sup> Mercedes de la Garza consigna: “Dos especies de zopilotes fueron aves simbólicas de los mayas: el rey (*Sarcoramphus papa*) y el negro o zopilote común (*Coragyps atratus*). En maya yucateco se denominan *ch'om* y *kuch* respectivamente [...]. El zopilote rey es un ave muy grande de colores claros, alas negras y aspecto de cóndor [...]. Sobre el pico tiene una protuberancia carnosa peculiar que no tiene el zopilote negro y que lo identifica en las representaciones plásticas. Habita en regiones solitarias. El negro tiene plumaje opaco, con cabeza desnuda, cola corta, cabeza y cuello arrugados y de color gris terroso; sólo las puntas de las remeras son blancas. De los dos, el más importante como símbolo religioso fue el rey, al que incluso se daba el rango de *Ahau* (Señor); hasta hoy se le llama

cuento, la significación negativa dada finalmente al zopilote, “devorador de muertos”, estará desprovista de implicaciones divinas.<sup>45</sup>

Al citar el canto de El *Pochob* –cantado en maya por doña Caracol agazapada en el ala del Zopilote–, y al incluir además una “paráfrasis” en español de la letra, así como la música que la acompaña, reproducida por instrumentos originarios como el tunkul, la flauta de carrizo y el caparazón de la tortuga, el narrador (“el abuelo indio”) pone énfasis en la pervivencia de la herencia prehispánica entre la dominante cultura mestiza. Cito aquí solo el inicio de los numerosos parlamentos esgrimidos durante el diálogo entre el “Hombre insaciable – loco de Hambre o Deseos – y la Vida”:<sup>46</sup>

– *Ma tiolal Yum-Ku quin tali palesh  
tumen in Ca-yumil, tin Yumil quin tali,  
yalan ché, yalan abal.*

*Shtacay:*

*chac-kulen u kumel, kanjulen u cal;  
ma tiolal Yum-Ku quin tali palech,  
tiolal in pash, tiolal in chul  
yétel tiola  
yáquil in pochob.*

*¡Yauti, palesh!*

*Mash cu pash, mash cu chul,  
talak tela'kay-o...*

---

*Batab*, que era un importante cargo político prehispánico”. La autora señala en la nota 1 que al rey zopilote se le llama *chacpol*, cabeza roja y también *Batab*, aunque el nombre de *chacpol* debe corresponder al aura común (*Cathartes aura*), que tiene la cabeza roja cuando es adulta (1995: 81-89).

<sup>45</sup> De la Garza explica que el zopilote “se vincula con los venados, como víctimas de sacrificio, lo que concuerda notablemente con varias imágenes de los códices, donde los zopilotes (tanto el rey como el negro) aparecen como devoradores de cadáveres de venados y de hombres” (1995: 86).

<sup>46</sup> La frase introducida en español, como nota al pie, acompaña a la palabra “Paráfrasis” que incluye Juan de la Cabada como título del “*Pochob*”, letra de la danza tradicional y que el autor ofrece al lector en maya y en español. El poema correspondería a “El *Pochob*” cantado de Tínum, Campeche.

– ¡Eh!,  
*ten quin pash, ten quin chul,*  
*ten quin t'ojic yáquil in pochó.*

(–No por gracia de Dios vengo,  
 muchachos,  
 a cantar debajo de estos árboles,  
 debajo del ciruelo,  
 sino por la del Diablo, padre de mis padres,  
 ¡Señor de la Alegría!

*Shtacay*

–Cinta de rojo reflejo de pluma  
 en el cuello amarillo–,  
 sólo vengo por tañer mi flauta  
 de carrizo  
 al redoble  
 del tunkul y del carapacho de tortuga.  
 ¡Griten conmigo!  
 Y quien pite, quien toque,  
 quien suene o dance,  
 que salga y me acompañe.  
 –¡Eh! Yo sueno, yo toco y danzo  
 con el espíritu del Diablo) (JDC: 40-41).

En el canto que emite doña Caracol, predominan la inspiración colectiva y el uso poético de la lengua. Ello contrasta con la actitud del *chacpol*, quien cada vez más borracho de licor y de soberbia, ejecuta un baile ridículo, al cual le siguen las burlas. Todo ello se combina con las actitudes transgresoras del humor popular, característico del carnaval, como es la exaltación de lo escatológico y de las expresiones del “bajo vientre”:

Para colmo de la ironía en esta decadencia, dos pavos festivos, de esos de bufo vino ácido –representación de la sátira– se desprenden de la muchedumbre, brincan y quedan en escena frente al saltarín, coreando a palmas pedestres las cabriolas e imitando el primero en voz y maneras burlescas algunas de las anteriores canciones pegajosas del recital, mientras el segundo añade al sarcasmo ruidos pedorreros. Dicen:

*Nojoch-ch'on*  
*tein-uaniyoc,*  
*nojoch-ch'on*  
*tein-uaniyoc,*  
*dzedze-cu-un-dzejoc*  
*chu-rru-chu-chú,*  
*dzedze-cu-un-dzejoc*  
*chu-rru-chu-chú...*

(Gran Señor de los Zopilotes!  
 ¡Oh, Señor Zopilote!,  
 Sacude más las patas,  
 sacúdelas más, más...  
 Y veamos cuanto te hagas  
 para poder admirar  
 Tu churruchuchu...) (JDC: 52).

El cuento, en esta parte, parece aludir a los *baldzamil*, tipo de farsa y representación escénica practicados por los mayas — antiguos y modernos —, los cuales tienen un tono popular, vulgar a veces, y que se caracterizan — según apunta René Acuña — “por su lenguaje retozón e informal de los bufones rituales, llamados *chic*, y por sus meneos, muecas y amagos, a menudo bastante obscenos.”<sup>47</sup>

La multitud vuelve a solicitar que don Zopilote entone de nuevo el hermoso canto de El *Pochob*, y que deje a un lado las “cabriolas”, pero aquel sigue ahora con mayor frenesí “en sus grotescos brincos de borracho”, los cuales han provocado que doña Caracol haya salido expulsada

---

<sup>47</sup> René Acuña en su libro *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*, señala que la mayor parte de los juegos escénicos de que tengamos noticias y que se siguen representando, pertenecen al llamado *Baldzamil*. Cita el estudioso a Sánchez de Aguilar, quien señala que los mayas “Tenían, y tienen, farsantes que representan fábulas antiguas. Son graciosísimos en los chistes y motes que dicen a sus mayores y jueces, si son rigurosos, si son blandos, si son ambiciosos, y esto con mucha agudeza y en una palabra. Y, para entenderlos y saber a quién motejan, conuiene saber su lengua muy bien, y los frasis y modos de hablar que tienen en sus triscas y conversaciones, que son agudos y de reir” (Acuña, 1978: 21-22).

de su ala. La multitud se impacienta hasta tal punto que el alcalde — un lagarto — interviene para imponer la paz. Como forma de presión, dos tejones (*tupils* o *alguaciles*) atrapan al falso cantante con sus mandíbulas, mientras que el alcalde conmina una vez más al *chacpol* a que repita la canción que todos desean oír. Sin embargo, por más que este sacude una y otra vez el ala para que doña Caracol cante y salve así su reputación y su pellejo, esta no responde a la señal. Ante sus fallidos y repetidos intentos, la multitud exacerbada explota de ira: el falso cantante es encerrado en un gallinero, donde están algunos gallos y gallinas “condenados a muerte”, mientras “los alborotadores” piden su cabeza. Alguien descubre a doña Caracol que ha permanecido dentro del polvo, escarban un poco y la descubren mal herida. La viuda pide en un lamento:

— *Nup-en-nup, pak-en-pak... nup-en-nup, pak-en-pak* (cósanme, zúrzanme, ciérrenme) (JDC: 58).

Doña Caracol es llevada al hospital e interrogada. Luego de que ella confiesa todo lo ocurrido, los habitantes de Animaletania comprenden que han sido objeto de un engaño. El cuento termina con el castigo ejemplar al culpable.

Y enfurecidos aún más, terminan la fiesta, corriendo amotinados hacia el gallinero, de donde sacan al Zopilote para traerlo a la plaza y ahorcarlo, no se averigua si de un seco jabín o de un verde laurel (JDC: 59).

El destronamiento del falso rey se verifica en el marco del carnaval y toma la forma de desquite. La venganza, vista aquí como justicia popular, se cumple sin miramientos. La ejecución del zopilote — de la que no lo salvan su labia y astucia, tampoco los momentos brillantes de su actuación — está más que justificada por lo que se ha descubierto. Con un ingrediente más, porque el abuso lo ha cometido contra un ser indefenso, ingenuo y bien intencionado. Doña Caracol ha sido objeto de la explotación — debido a su sexo, a su naturaleza y, paradójicamente, a su talento artístico — por parte de quienes tienen el poder, llámense políticos o empresarios.

Sin duda, la orientación ideológica y la visión política de Juan de la Cabada (socialista o de izquierda) tienen un papel relevante en la reela-

boración del material tradicional que es base de su relato. Resulta difícil no ver en personajes como el Armadillo y en la misma doña Caracol, una representación del obrero explotado, esto es, del “proletariado”, como lo entiende el marxismo; o, en el explotador don Zopilote, al “burgués” quien, vía la violencia revolucionaria del pueblo, será finalmente derrocado.

Por otra parte, el campechano está convencido de que la conformación de una literatura y una cultura revolucionarias pasa necesariamente por una revaloración de las expresiones del pueblo, de aquello que constituye la cultura popular de México, con su bagaje de experiencias y saberes que nos recuerdan a cada paso la compleja e intrincada naturaleza de lo humano. En efecto, el cuento de Juan de la Cabada pone en el centro de la palestra una serie de debilidades humanas como son la mentira, la soberbia, la ambición, la codicia. Los animales aquí, como en todas las fábulas, representan las acciones y las pasiones de los hombres, con una agudeza y gracia envidiables. Sin necesidad de declarar abiertamente una moraleja, la fábula es un tesoro de sabiduría y de lecciones de vida, sobre todo — parece decirnos Juan de la Cabada — si tiene su origen en la literatura de nuestros antepasados prehispánicos, pilar de “nuestra cultura”, y si son transmitidas por el “pueblo”, gracias a cuya imaginación nuestras tradiciones siguen vivas:

¡Qué fabula, fábula-fablar o hablar; fábula, herencia de quien me dio su nombre, la deidad que — según sabemos — nace de aquella historia de la unión del sueño y de la noche, para casarse y nacer con la mentira y parir en la verdad su propia historia!<sup>48</sup>

## Bibliografía citada

AZ. ZUMÁRRAGA, Aurelio, 1993. “Doña Ardilla”. En María Luisa Gónzora Pacheco, comp. *Cuentos de Oxkutzcab y Maní*. Mérida: Instituto Nacional Indigenista, 35-38.

---

<sup>48</sup> Expresión de Juan de la Cabada en la introducción que acompaña a la grabación de *Incidentes del Mundo Irracional*, hecha para la colección “Voz Viva de México”.

- ACUÑA, René, 1978. *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM.
- AYORA, Vicente, 1979. "En cada respuesta un cuento". *Unomásuno*, 20 de octubre.
- BARRERA VÁZQUEZ, Alfredo, 1980. *Diccionario Maya Cordemex*. Mérida: Cordemex.
- BARTHES, Roland, 1982. *Análisis estructural del relato*. México: Premià.
- BEALS, Ralph L., 1943. "Problems of Mexican Indian Folklore". *The Journal of American Folklore*, 56-219: 8-16.
- JDC. DE LA CABADA, Juan, 1974. *Incidentes melódicos del mundo irracional*. México: El Correo de las Américas.
- DE LA GARZA, Mercedes, 1995. *Aves sagradas de los mayas*. México: Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM.
- EK CHABLÉ, Roberta, Miguel CHAC NAH, Irene AZUL, 1993. *Cuentos mayas de temas europeos*. México: INI/SEDESOL.
- ELLP. LLANES PASOS, Eleuterio, 1993. "La mamá ardilla". En Hilaria Máas Collí, comp. *Leyendas yucatecas*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 258-262.
- FOSTER, George M., 1948. "The Current Status of Mexican Indian Folklore Studies". *The Journal of American Folklore* 61-242: 368-382.
- GARRO, Elena, 1992. *Memorias de España [1937]*. México: Siglo XXI.
- GÓNGORA PACHECO, María Luisa, comp., 1993. *Cuentos de Oxkutzcab y Maní*. Mérida: Instituto Nacional Indigenista.
- IZQUIERDO, Ana Luisa, 1992. "Un documento novohispano del siglo XVII, como fuente para el estudio de la religión maya", *Estudios de Cultura Maya* XIX: 321- 333.
- La Biblia. Para el Pueblo de Dios de América Latina*, 1989. Bogotá: Ediciones Paulinas.
- LRA: ROSAURA AVELINO, Lope, 1993. "El canto de la Xkikutkib". En Hilaria Máas Collí, comp. *Leyendas yucatecas*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 272-273.
- MÁAS COLLÍ, Hilaria, comp., 1993. *Leyendas yucatecas*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.
- MONTEJO, Víctor D., 2000. *El pájaro que limpia el mundo y otras fábulas*. California: Yax Te'.

- MONTEMAYOR, Carlos, 1999. *Arte y trama en el cuento indígena*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PEÑALOSA, Fernando, 1996. *El cuento popular maya. Una introducción*. California: Yax Te'.
- PÉREZ SUÁREZ, Tomás, 1994. "El Pochó: una danza indígena bailada por ladinos en Tenosique, Tabasco". En C. Navarrete y C. Álvarez, ed. *Antropología, historia e imaginativa. Homenaje a Eduardo Martínez Espinosa*. Ocozocoautla: Gobierno del Estado de Chiapas / Instituto Chiapaneco de Cultura, 237-271.
- \_\_\_\_\_, 1998. "La tortuga en las imágenes y mitos mesoamericanos". En Julieta Aréchiga, Mario Humberto Ruz et al. *Antropología e interdisciplina. Homenaje a Pedro Carrasco*. Tomo II. México: Sociedad Mexicana de Antropología, 281-305.
- \_\_\_\_\_, 2004. "El descubrimiento de Palenque, la danza de *El Pochó*, la recreación de un viejo mito escatológico mesoamericano". En *Culto funerario en la sociedad maya. Memoria de la Cuarta mesa redonda en Palenque*. México: INAH, 485-517.
- RADIN, Paul, 1944. "The Nature and Problems of Mexican Indian Mythology". *The Journal of American Folklore* 57-223: 26-36.