

# Yo: Tin: Nè: Va': Ru'r<sup>1</sup>

MARINA GONZÁLEZ MARTÍNEZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,  
AZCAPOTZALCO

---

## Resumen

El presente ensayo tiene como propósito demostrar que la obra narrativa de Francisco Rojas González (1904-1941), logra romper con una forma de narración tradicional más cercana a la crónica monológica, y por ello representa una innovación enriquecedora de la narrativa mexicana de la primera mitad del siglo xx. El análisis resalta la colección de cuentos *El Diozero* de 1952, en la que el autor se aleja del maniqueísmo y la visión hegemónica de la narrativa tradicional, para plasmar la diversidad étnica y cultural del México posrevolucionario.

## Abstract

This essay proposes to demonstrate that the narrative works of Francisco Rojas González (1904-1941) break with a form of traditional narrative closer to monological chronicles, thereby representing an enriching renovation of Mexican narrative belonging to the first half of the Twentieth Century. The analysis emphasizes the short story collection *El Diozero*, from 1952, in which the author moves away from manichaeism and the hegemonical vision of traditional narrative, to express the ethnic and cultural diversity of postrevolutionary Mexico.

**Palabras clave:** Francisco Rojas González, literatura indigenista, *El Diozero*, diversidad cultural.

**Key words:** indigenist literature, cultural diversity.

**Para citar este artículo:** González Martínez, Marina, "Yo: Tin: Nè: Va': Ru'r", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 48, semestre I de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 157-172.

---

<sup>1</sup> Pronombre personal Yo en maya, náhuatl, tzotzil, mixteco.

La Revolución Mexicana de 1910 trajo al país cambios políticos, económicos y sociales, pero también fue el inicio de una transformación en la cultura que dio a México presencia internacional. Consumada la Revolución era necesario construir una ideología nacional para generar un consenso social, el cual promoviera la formación de los nuevos mexicanos. Así surgieron instituciones como la Secretaría de Educación Pública (1921) bajo el gobierno de Álvaro Obregón y con José Vasconcelos como primer secretario.

El proyecto de renovación social fue más allá de la instrucción formal y se proyectó en la pintura a través del reconocido Muralismo Mexicano; en la música con compositores como Silvestre Revueltas y José Pablo Moncayo; en la danza gracias al surgimiento en 1932 de la Escuela Nacional de Danza dirigida por Nellie Campobello; en la narrativa con la llamada novela de la Revolución, y a partir de los años cuarenta sus derivaciones: la literatura indigenista y la colonialista; entre algunas de las repercusiones.

En este contexto, la identidad del mexicano se buscó prioritariamente en la reivindicación del pasado indígena. En 1939 fue creado el Instituto Nacional de Antropología e Historia que tuvo la función de investigar, preservar, proteger y difundir el patrimonio arqueológico, antropológico e histórico de México (INAH)<sup>2</sup>. Más adelante, el 4 de diciembre de 1948 fue publicado en el Diario Oficial de la Federación la Ley que creaba el Instituto Nacional Indigenista (INI)<sup>3</sup>.

Gracias a la fundación del INAH y del INI, se dio una efervescencia en la investigación documental y de campo sobre el periodo anterior a la conquista: se hicieron las primeras excavaciones en Teotihuacán y otros centros ceremoniales a lo largo y ancho de la república; se descifraron los antiguos códices, se revaloraron las danzas y el folklor autóctono y, en suma, se crearon las primeras páginas de la historia indígena. Sin embargo, estos esfuerzos adolecieron de dos grandes problemas: no se reconocieron las especificidades históricas, étnicas y regionales; y, en consecuencia, el "indígena" fue una creación discursiva sin referente en la realidad.<sup>4</sup>

Una de las formas utilizadas para difundir el consenso social de la identidad nacional fue la mencionada literatura indigenista, creada en parte por escritores que habían tenido contacto personal y familiar con estos grupos. Tal fue el caso de Ermilo Abreu Gómez que, recordando su infancia yucateca y su

<sup>2</sup> Instituto Nacional de Antropología e Historia, [www.inh.gob.mx](http://www.inh.gob.mx) [junio 15, 2017].

<sup>3</sup> Instituto Nacional Indigenista, [www.comminit.com/la/content/instituto-nacional-indigenista](http://www.comminit.com/la/content/instituto-nacional-indigenista) [junio 15, 2017].

<sup>4</sup> Guy Rosat Dupeyron, *Indios imaginarios e indios reales*, México, Tava, 1992, p. VIII.

contacto con sirvientes mayas, escribe *Canek*<sup>5</sup> en 1940; o el de Rosario Castellanos que escribe *Balún Canán*<sup>6</sup> en 1957, novela relacionada con su infancia en Chiapas.

Como el objetivo era difundir la nueva identidad, fue inevitable perder la distinción entre crónica histórica y literatura de ficción, lo cual llevó a ver al texto literario como si fuera texto histórico. Esto sucedió claramente con *Canek* de Abreu Gómez, pues la obra fue incluida en los programas oficiales de la SEP y durante décadas ha sido leída ingenuamente en todo el país.

En la actualidad, los estudios hermenéuticos han dado herramientas para el análisis de textos literarios, sobre todo cuando se quiere encontrar en ellos una cierta verdad o referencia directa al mundo en que se vive. Paul Ricoeur en su *Teoría de la interpretación*<sup>7</sup> afirma que cuando leemos, no podemos dejar de proyectar nuestro horizonte de lectura en el texto, por lo que cuando leemos, nos leemos. Lo mismo sucede cuando el autor escribe sobre los acontecimientos: no refiere el acontecimiento en sí, sino su percepción de éste; así como la cosmovisión de su momento histórico, es decir, cuando escribe, se escribe, se proyecta.

Si hacemos una lectura hermenéutica de *Canek* bajo estos presupuestos, podemos percibir que el personaje principal, más que ser representativo del antiguo indio maya, posee las características de un personaje griego sometido a su destino, o del mesías que es sacrificado y mitificado por la reivindicación de su pueblo, lo cual representa la visión que el autor tenía de lo que debía ser un héroe. En este relato, la voz dominante que escuchamos es la del narrador, y cuando le da la palabra al indígena, la voz de éste no se distingue de la voz del narrador:

Jacinto Canek se levantó antes de que amaneciera. Por la noche había llovido tanto que el patio de su choza se anegó. Junto al brocal del pozo encontró a un indio. Canek le habló así:

—Ha llovido mucho, hijo, y lloverá otra vez porque ésta es la lluvia de Giaia. Giaia no fue nombre de esta tierra, sino de Oriente; pero todo lo del Oriente pertenece en espíritu a Yucatán. Lloverá otra vez.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Ermilo Abreu Gómez, *Canek*, México, Colofón, 1997.

<sup>6</sup> Rosario Castellanos, *Balún Canán*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

<sup>7</sup> Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, México, Siglo XXI Universidad Iberoamericana, 1995.

<sup>8</sup> Abreu, *op. cit.*, p. 27.

Este análisis de la forma del discurso del narrador y del personaje nos permite observar que lo que se transmite a través de la obra es la invención de la voz del indígena unificada como si fuera la realidad existente en México.

Pero también podemos encontrar algunos escritores cuyo acercamiento a los grupos indígenas no fue informal, sino verdaderamente profesional. Tal es el caso de Francisco Rojas González (1904-1941), quién estudió etnografía en el Museo Nacional, y etnología y sociología en la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde fue investigador del Instituto de Investigaciones Sociales desde 1935, en las áreas de etnología y sociología. Más tarde ocupó el cargo de director de Estadística de la máxima casa de estudios y fue miembro de la Sociedad de Geografía y Estadística, de la Sociedad Mexicana de Sociología, y de la Sociedad Mexicana de Antropología y Folklórica de México.

Los estudios y la carrera profesional de Rojas González le permitieron conocer la realidad poli-étnica y poli-lingüística de los pueblos originarios. Al adentrarse en su obra es posible apreciar no sólo el conocimiento profundo, sino también un gran aprecio hacia éstos, visible en la descripción de sus costumbres, en la profundidad psicológica de los personajes y en la descripción de los diversos paisajes, que proyectan la basta diversidad étnica.

El presente ensayo tiene como propósito demostrar que la obra narrativa de Francisco Rojas González logra romper con una forma de narración tradicional más cercana a la crónica monolingüe, y con ello representa una innovación enriquecedora de la narrativa mexicana.

El análisis de la narrativa de Rojas González saca a la luz la variedad de círculos de interpretación o círculos hermenéuticos que es necesario considerar. En primera instancia, el lector que en la actualidad se acerca al texto, lo hace desde una perspectiva que dista más de cincuenta años de la publicación de sus dos obras indigenistas: La novela *Lola Casanova*<sup>9</sup> (1947) y la colección de cuentos *El Diosero*<sup>10</sup> (1952). A su vez, la visión educada y profesional de Rojas González es otro círculo de interpretación que se debe considerar cuando el escritor interpreta la cosmovisión de cada pueblo indígena representado en su texto de ficción. Y por último se encuentran círculos hermenéuticos en el contacto de las distintas cosmovisiones indígenas en su relación con la visión occidental, representadas en los relatos. Si se considera lo señalado por Ricoeur, los sujetos intérpretes en cada círculo proyectan su horizonte de percepción, por lo que más que leer, se leen, más que conocer, se conocen.

<sup>9</sup> Francisco Rojas González, *Lola Casanova*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

<sup>10</sup> Francisco Rojas González, *El Diosero*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Todos estos círculos de interpretación dialogan entre sí reflejándose y proyectándose unos sobre otros, como una casa de espejos. El autor no niega esta recursividad de interpretaciones, por el contrario, la reconoce y la coloca en el centro de su estrategia narrativa, al dejar a un lado el narrador omnisciente tradicional. De esta manera se pone de manifiesto la estética de Rojas González, que percibe que el conocimiento del mundo no es objetivo ni unívoco, sino que cada persona percibe y conoce desde el horizonte de su cultura.

Como ya se comentó, en un texto tradicional, la voz dominante es la de un narrador omnisciente, tercera persona, panorámico, que produce un tipo de narración monológica, y en la que los personajes se presentan subordinados al narrador. Este tipo de narración enfatiza la concepción unificadora del indígena pues no permite que sea éste el que exprese su cosmovisión a través de su propia voz y lenguaje. El reto que se presenta es lograr la voz propia del personaje para que, a través de ésta, manifieste su ser, tratando de disminuir lo más posible la presencia del autor. Aunque es necesario reconocer que esto es un artificio, pues es claro que siempre se encuentra el autor detrás de su obra.

¿Cómo enfrenta el reto Rojas González? El autor escribe *Lola Casanova*, su primera novela indigenista, en 1947, utilizando todavía el narrador tradicional descrito, pero este narrador ya ofrece los primeros intentos por otorgar voz propia a sus personajes pues los indios seris protagonistas de la historia no hablan el español fluido y claro de *Canek*, sino un español poblado de errores gramaticales y fonéticos:

Dolores, un poco tranquilizada por el apacible acento del indio, escuchaba las palabras moduladas de exótica manera en aquella garganta hecha a los sonidos y a la ilación aglutinante de la lengua kunkaak.

—Eres tan bonita, mujer blanca, que la flor del pitahayo se miraría descolorida frente a ti, y en tus ojos hay más brillo que en las hondas aguas de Tepopa...<sup>11</sup>

Tampoco comete el error Rojas González de caer en el maniqueísmo y la fácil reivindicación del seri. La novela es el enfrentamiento de múltiples cosmovisiones, no solamente la de los civilizados y los bárbaros. En el grupo representado por los blancos se pueden encontrar diversidad de personajes de todas las índoles morales: dominantes y dominados, malvados y bondadosos, poderosos y oprimidos, ricos y pobres. Y por el lado de la tribu seri, el narrador no se contiene al describir sus costumbres, sus rituales sanguinarios y el valor

<sup>11</sup> Francisco Rojas González, *Lola Casanova*, México, *op. cit.*, p. 151.

de la tradición; además enfatiza la traición entre ellos, la venganza y la guerra contra las tribus enemigas.

Cinco años más tarde, en 1952, Rojas González escribe su segunda obra indigenista, *El Diosero*<sup>12</sup>. Fiel a la multiplicidad étnica, ya no elige el formato de novela para una sola comunidad, sino la colección de cuentos dedicados a distintos grupos indígenas, desde el norte en Sonora hasta el sur en Chiapas, y desde el Pacífico hasta el Golfo. En cada cuento, indica el nombre de la etnia, describe detalladamente el espacio productor de su cultura, así como sus tradiciones específicas y sus rituales, dando como resultado un crisol de realidades. Cada cuento también es el enfrentamiento de dos cosmovisiones contrapuestas: la del grupo indígena en cuestión y la de la civilización representada en algún personaje visitante. Cabe señalar que el autor no cae en la trampa del maniqueísmo, sus personajes indígenas no son inferiores, ni ingenuos, ni bonachones; sencillamente representan su cosmovisión.

Pero lo más enriquecedor de la colección de cuentos de *El Diosero* es la innovación en tres características formales: la eliminación del narrador omnisciente para dar pasos a las distintas voces en el relato, la elaboración de estructuras más complejas y la descripción. Con estos tres elementos, Rojas González da respuesta al reto de encontrar la voz propia de sus protagonistas indígenas.

Rojas González elige el discurso de un *narrador en primera persona* que es la voz del antropólogo que da testimonio de su experiencia con su propia palabra y que no oculta su perspectiva parcial. Ya no se cuenta con un narrador que domina el discurso, que sabe todo de sus personajes; este tipo de narrador reconoce que es ajeno al mundo que describe y que no tiene la capacidad de entenderle por no pertenecer a él. Sin embargo, de manera acertada, da la palabra a los personajes indígenas quienes, con su propia voz —cargada de las incorrecciones lingüísticas que ya se advertían en *Lola Casanova*— dan cuenta de su cosmovisión.

El cuento "Hículi Hualula"<sup>13</sup>, es uno de los más representativos a este respecto. El narrador en primera persona, deficiente, autodiegético (cuenta su propia historia), es la voz de un antropólogo que desconoce el sentido esotérico de pronunciar la palabra prohibida, y que, por no saberlo, sufre las consecuencias que implica profanar la prohibición. Al final del relato, no es posible explicar racionalmente desde la cosmovisión civilizada lo acontecido en el mito.

<sup>12</sup> Francisco Rojas González, *El Diosero*, op. cit. A partir de aquí, todas las referencias a esta colección se citarán con las siglas ED.

<sup>13</sup> ED, p. 32.

Otro relato que implica más de un círculo hermenéutico y muestra claramente la yuxtaposición de interpretaciones es “Nuestra Señora de Nequetejé”<sup>14</sup>. Nuevamente se trata de un narrador en primera persona, deficiente, intradieгético (cuenta la historia de la que es testigo), que relata lo sucedido durante la investigación de una mujer psicoanalista que aplica una serie de pruebas a un grupo indígena. El narrador da cuenta de las distintas interpretaciones de parte de: la psicoanalítica, el grupo indígena y su propia cosmovisión, producidas todas por la misma imagen de *La Mona Lisa* del pintor Leonardo Da Vinci —otra interpretación más de Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo, realizada por el pintor italiano en el siglo XVI—, cada uno expresando en su propia voz su verdad.

La elección del narrador en primera persona da pie a la *innovación en las estructuras*. El texto más representativo de ello es “La venganza de Carlos Mango”<sup>15</sup>. En este cuento, el narrador en primera persona, deficiente, autodieгético, cuenta su experiencia como antropólogo que quiere conocer las manifestaciones culturales de los diversos grupos étnicos que se dan cita en el atrio del Santuario del Señor de Chalma. Describe detalladamente cada tipo de ritual según el grupo, especificando su nombre y procedencia —crisol de cosmovisiones—. Pero el grupo que más le llama la atención es el mazahua, liderado por Carlos Mango. Tenemos así una diégesis (historia) en una temporalidad y una espacialidad específicas (cronotopo). El narrador-personaje, desde su perspectiva como antropólogo, intenta acercarse al danzante, empresa nada fácil dado el hermetismo del indígena. Tras una serie de estratagemas, logra soltarle la lengua gracias a un poco de pulque, y es entonces cuando el personaje interpe-lado comienza el relato de su pueblo y del interés detrás de su peregrinación al Santuario. El personaje indígena se convierte así en un segundo narrador meta-dieгético (narrador presentado por otro narrador), primera persona, deficiente, autodieгético. Se abre entonces un segundo proceso de discurso referido a otra temporalidad y otra espacialidad, en el que es el propio indígena el que, con irregularidades en el lenguaje, expresa su cosmovisión de la justicia, muy distinta a la noción civilizada. Lo que se produce es un relato dentro de otro relato, cada uno con sus propios destinatarios y su propio sentido:

Bueno, ¿pero es verdad todo eso, Tanilo Santos?

—Humm, yo no echaría mentiras tan cerquita del Señor de Chalma... Pero eso no es nada. Lótro año se le metió al endino quesque ser diputado; entonces sí nos tráiba a

<sup>14</sup> ED, p. 72.

<sup>15</sup> ED, p. 61.

los mazahuas muy consentidos. Que Tanito Santos pu'quí, que Tanito Santos pu'ácá...  
Yo bien baboso, le arimé hasta gente ... ¡Millones, pa'qué's más que la verda!<sup>16</sup>

Rojas González pudo haber elegido una forma más directa del discurso, por ejemplo, que la historia del pueblo de Carlos Mango fuera relatada directamente por un narrador omnisciente, panorámico; sin embargo, realizar este desvío de la narración, le permite mostrar la diversidad de cosmovisiones expresada por la propia voz de sus protagonistas. Con ello logra poner en el mismo rango todas las cosmovisiones sin privilegiar ninguna, pues el primer narrador-antropólogo no participa en absoluto en el relato del pueblo de Carlo Mango, sólo lo escucha sin intervenir ni opinar.

La *descripción* del espacio en el relato es otro de los elementos característicos de la narrativa de Rojas González. Desde su novela de la revolución *La negra angustias*<sup>17</sup> de 1949, se puede apreciar un tipo de descripción en la que el espacio, que se contrapone a la vez que se fusiona con la figura humana, es mostrado con detalle de miniaturista. Una de las descripciones más significativas es la que pinta el espacio de la choza de la Negra Angustias: en ella describe de manera prolija a una araña que minuciosamente teje su imperceptible telaraña, al mismo tiempo que narra la contrastante acción de la aguerrida protagonista que da gritos y manoteos a sus seguidores. Al final de tan estentórea escena, el narrador vuelve a la araña, a la que no ha olvidado, para describir cómo ha terminado su delicada telaraña para por fin dormir en ella.

Esta maestría en la descripción, que convierte al espacio en un protagonista, se encuentra también en la novela *Lola Casanova* y en cada uno de los cuentos de la colección *El Diosero*. Por ejemplo, en "La cabra en dos patas"<sup>18</sup> se hace la descripción de la sierra del Valle del Mezquital, agreste, seca, empinada; y de en medio de tanta aridez, como una piedra más de la pared de roca, surge poco a poco una imposible prominencia que se convierte en un techado, que se va haciendo una choza, que se va haciendo un expendio de aguardiente. De la misma manera que el expendio, el otomí va surgiendo de la roca, en una descripción que lo asemeja al paisaje:

Pegado a la roca, aclimatado como los árboles peruleros, viviendo como el maguey, sobre la epidermis de un manto calcáreo, Juárez Shotá hacía su vida a un ritmo vegetal.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> ED, p. 69.

<sup>17</sup> Francisco Rojas González, *La negra angustias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

<sup>18</sup> ED, p. 81.

<sup>19</sup> *Ibid.*

Con esta forma tan detallada de la descripción, y de la unificación de la naturaleza y el personaje, Rojas González muestra que la etnia en cuestión es producto de su circunstancia y de su espacio; y ya que México es toda una diversidad ecológica, múltiples tienen que ser las condiciones indígenas.

Como se puede apreciar, es con los elementos del aspecto formal del relato con los que Rojas González puede dar respuesta al reto de mostrar la diversidad indígena, desde la propia vivencia y voz de los personajes. Con esta innovación en la forma, es posible apreciar los aspectos de contenido con otra perspectiva. Ya no son los temas mostrados desde una narración externa que privilegia una visión occidental “civilizada”, sino expresados como yuxtaposición de racionalidades igualmente reconocidas.

Si se define la cultura como la forma en la que una comunidad percibe y responde a su medio con el fin de preservarse, en el caso de todos los cuentos de *El Diosero* lo que se presenta es la variedad de formas distintas de percibir el mundo y responder a él. En esta obra, tanto el horizonte de interpretación del lector del siglo XXI se encuentra presente en su intento por comprender el sentido de la narración, como el horizonte de interpretación de todos los distintos protagonistas.

Las dimensiones de la cultura presentadas en el contenido de los cuentos muestran esta yuxtaposición de racionalidades, que es posible clasificar en los siguientes temas:

## **Las configuraciones de la familia**

En varios de los cuentos se puede apreciar la concepción monógama de la familia, el valor supremo que se da a su unión y las tradiciones para darle continuidad. Por ejemplo, el cuento “La tona”<sup>20</sup> describe la tradición que se sigue para dar nombre al hijo que acaba de nacer, enfatizando la importancia que posee para tal elección. En este relato la familia está conformada por el padre, la madre y los hijos. En el cuento “La cabra en dos patas”<sup>21</sup>, se tiene la misma estructura familiar y es el padre el responsable de hacer respetar a las mujeres de su grupo. En “Los novios” se describe detalladamente el ritual para conceder la mano de la amada. Resaltan las diferencias con la cultura occidental en la apreciación de los requisitos que la familia del novio tiene que cumplir para demostrar la valía del novio. Estos cuentos tienen en común un

<sup>20</sup> ED, p. 7.

<sup>21</sup> ED, p. 81

cierto orden patriarcal; no obstante, en el cuento "Las vacas de Quiviquinta"<sup>22</sup>, la relación entre el hombre y la mujer es distinta. En éste, la mujer es la que muestra mayor iniciativa para sacar a flote la economía familiar, incluso si es necesario sacrificar la unión de la misma; pues, aunque tenga que dejar a su hija recién nacida, es capaz ofrecerse como nodriza y abandonar a la familia y a la comunidad.

Pero la forma monógama de la familia no es la única en la diversidad de pueblos indígenas. En el cuento "El Diosero"<sup>23</sup> se observa la convivencia del patriarca y tres mujeres que coadyuvan, cada una en su rol, a preservar la tradición de la creación de los dioses. Y se encuentra también la relación monoparental en el cuento "La parábola del joven tuerto"<sup>24</sup>, conformada por la madre y su hijo atendiendo a las vicisitudes de la vida. Monogamia, poligamia, familia monoparental, formas diversas y coexistentes de conformar los lazos más íntimos en las diferentes etnias representadas.

## Las formas del conocimiento

Se definió la cultura como la forma en la que una comunidad percibe y responde a su medio con el fin de preservarse, lo cual implica formas específicas de conocer el mundo. En "El ceniztle y la vereda"<sup>25</sup>, el narrador en primera persona es un antropólogo que describe con lujo de detalle la investigación "científica" que realizó junto con un grupo de colaboradores europeos sobre las prácticas de comercio de los chinantecos... "Había que basar en datos irrefutables de tipo estadístico una teoría nacida sobre la mesa de trabajo de un reputado sabio europeo."<sup>26</sup> La ironía del narrador es perceptible: imponer la racionalidad científicista europea a la realidad de los chinantecos. La contraposición de cosmovisiones opuestas es un obstáculo para la investigación, pero entonces un suceso insólito para los indígenas trastoca la situación: un avión surca los aires y los nativos creen ver un ave gigantesca a pesar de las explicaciones del antropólogo: "—No nos creas tan dialtiro... A poco crees que somos babosos."<sup>27</sup> Contesta el viejo líder indígena. Paralelamente se presenta la situación de una familia enferma de paludismo, el patriarca les dice que se consideran a sí mismos como "malos" y que confían en que el grupo de

<sup>22</sup> ED, p. 25.

<sup>23</sup> ED, p. 92.

<sup>24</sup> ED, p. 54.

<sup>25</sup> ED, p. 45.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 48.

científicos les devolverá la salud, por lo que se dejan medir y estudiar. Mientras tanto, ante la insistencia de llevar a cabo la investigación, el líder chinanteca expone su interpretación: los investigadores son gringos que los miden, pesan y sangran para probar su calidad de puercos en engorda, por lo que ellos se defienden y los conminan a abandonar el pueblo si no quieren morir. Como resultado de la respuesta agresiva de los indígenas, desde su horizonte de interpretación los científicos consideran la situación absurda y bárbara. Sin embargo, Rojas González agrega una escena más: en su huida, los investigadores encuentran nuevamente a la familia aquejada de paludismo y descubren que han utilizado las pastillas de quinina que les dieron de paliativo para sus males, como collares que les protegen del mal. El narrador hace una reflexión final: la situación vivida no es absurda ni despreciable, sencillamente es la contraposición de racionalidades.

Semejante contraposición de interpretaciones del mundo se da en los cuentos “Nuestra Señora de Nequetejé”<sup>28</sup> y “Hículi Hualula”<sup>29</sup>, ya analizados. En el primero, la imagen de la Gioconda, que es ya una interpretación artística europea, es utilizada como ícono de obra de arte que se espera sea “apreciada” por la comunidad indígena de Nequetejé –imposición de una estética– para analizar su subconsciente, sin embargo, es percibida como una representación de la virgen –otra transculturización–. En el segundo, “Hículi Hualula”, el narrador antropólogo no admite creer en las propiedades paranormales de la pronunciación de la palabra prohibida *Hículi Hualula*, por lo que, al profanar la creencia huichola de Tezompan, es víctima de una serie de trastornos, inexplicablemente desde la cosmovisión científicista.

Ligadas de manera indisoluble a las concepciones el mundo, se encuentran distintas expresiones de religiosidad, que van desde formas originales y aparentemente herméticas al contacto con la religión católica en “Hículi Hualula” o “El Diosero”, hasta el culto de rituales ceremoniosos católicos como el velorio descrito en “Los diez responsos”<sup>30</sup>, donde las figuras centrales son el sacerdote y la viuda.

## **Las nociones de poder y de justicia**

El tema del poder y de la justicia es central en los relatos de la colección, y aparece simultáneamente con otros temas. El primero puede ser debatido entre las

<sup>28</sup> ED, p. 72.

<sup>29</sup> ED, p. 32.

<sup>30</sup> ED, p. 105.

fuerzas naturales y las humanas, como en el cuento "El Diosero"<sup>31</sup> en el que Kai-Lan libra una aguerrida batalla contra las amenazas del cielo. El hacedor de dioses trabaja durante toda una noche para crear la esfinge ideal que sosiegue la furia tormentosa descargada sobre su desvalida choza y sus fieles esposas.

En el proceso, debe hacer varios intentos ayudado por éstas, quienes tienen prohibido mirar al dios, sólo el patriarca tiene ese poder.

En "La plaza de Xoxocotla"<sup>32</sup> también se observa el tema del poder, pero en un contexto muy distinto al de las fuerzas de la naturaleza. Si Kai-Lan se ha hecho hábil en la creación de dioses, el Tata Luterio lo ha hecho en la manipulación de los políticos que van ahí en busca de votos. Aparentemente los "Licenciados" capitalinos abusan de la ignorancia de los indígenas, dándoles espejitos por sus votos; sin embargo, al final es el indígena el que saca ventaja y obtienen sus ganancias a costa de los políticos.

"Lo tendrán", dijo el candidato muy serrote.

A mí por poco me gana la risa, verdá de Dios, por el motivo tan descarado de burlarse de uno. Pero pa seguir con el argüende, pues le dije yo también muy desimulado y facetó: "Tampoco hay escuela. Vea su mercé cómo están los pobres niños arrojados en aquella sombrita..."<sup>33</sup>

El relato "La venganza de Carlos Mango" plantea una concepción de justicia particular. En este caso Tanilo Santos, el líder comunitario y danzante maza-hua de Atlacomulco, explica al antropólogo que su danza al Señor de Chalma es con el fin de que les conceda la salud del hacendado Don Donatito, pues no quieren que muera para poder matarlo ellos, y así hacer justicia.

Y si por el milagro que ahoy le venemos a pedir todos en junta al Señor de Chalma, Don Donatito queda con vida, nosotros los de Atlacomulco seremos los que le suéne-mos, entonces sí, hasta que se le frunza pa siempre... Ora sí que, como dijo el dicho, "a las tres va la vencida..."<sup>34</sup>

En otro ámbito de justicia se encuentra el relato "La triste historia del pas-cola Cenobio". Es éste se describe la vida de Cenobio Tánori, un joven ya-

<sup>31</sup> ED, p. 92.

<sup>32</sup> ED, p. 112.

<sup>33</sup> ED, p. 113.

<sup>34</sup> ED, p. 71.

qui, maestro en el arte de la danza “pascola”, que, por su dedicación y habilidades, ha desarrollado una musculatura y complexión admirada por hombres y deseada por mujeres. Pero la vida del yaqui da un giro inexplicable al matar accidentalmente al borracho Miguel Tojíncola. Ante tal situación, la viuda –una cincuentona gorda, fea y madre de nueve hijos– pide justicia y que se cumpla la

ley del pueblo: restituir el daño a la víctima. Esto es, que el “pascola” Cenobio sustituya en su lecho al esposo asesinado.

No –gritó–, máuser no... Este hombre ha dejado sin padre a todos estos hijos míos. La ley de nuestros abuelos dice también que si el “yoreme” muerto por otro “yoreme” deja familia, el matador debe hacerse cargo de los deudos del muerto y casarse con la viuda... Yo pido al pueblo de Cenobio Tánori, el “pascola”, se case conmigo, que me proteja a mí y a los hijos del difunto... No, máuser, no... Que Cenobio Tánori ocupe en mi “tarima” el lugar que dejó el viejo Miguel Tojíncola... Eso pido y eso deben darme.<sup>35</sup>

Los ejemplos analizados corroboran un ámbito más en el que no es posible hablar de “el” indígena como unidad, sino que cada grupo ha creado y moldeado formas distintas de relación de poder y nociones de justicia.

## **Las distintas formas de concebir la corporeidad**

La percepción y vivencia de la corporeidad es relativa al grupo cultural de pertenencia, así lo atestigua Rojas González. Quizá el cuento más representativo sea “La cabra en dos patas”<sup>36</sup>, en el cual se contraponen dos concepciones opuestas: la occidental representada por el extranjero que quiere aprovechar la condición de una joven otomí, y hacerle el favor, y la representada por el padre que en su dignidad e inteligencia, revira la postura dominante y ofrece el acuerdo irónico de intercambiar las mujeres. En este caso, Rojas González elige un narrador en tercera persona, omnisciente, panorámico, extradiegético (no participa en la diégesis) para dar objetividad a la contraposición de cosmovisiones. La descripción de los cuerpos de los personajes femeninos refleja las visiones que se tienen de ellos: los de la madre y la hija otomíes son caracterizados como continuidad del agreste terreno en el que viven: correosos, fortalecidos, salvajes, pero exuberantes y vigorosos; en contraste con el cuerpo de la mujer del extranjero: pálido, escuálido y sin vida. El extranjero es un viejo

<sup>35</sup> ED, p. 130.

<sup>36</sup> ED, p. 81.

panzón que ve el cuerpo femenino como un objeto para satisfacer sus “caprichos”, y que ofrece comprar a la hija del vendedor de pulque por diez pesos, pero que, ante la indignación del padre, acrecienta la suma y llega hasta el insulto: “Se necesita ser estúpido para no tratar. En la costa regalan a las indias vírgenes, sólo con la esperanza de que tengan un hijo blanco...”<sup>37</sup> El padre no se doblega ante tal desprecio y arrogancia, pues su larga vida en la sierra otomí le ha hecho un comerciante de pulque, entendido y experimentado en la mala fe de los viajeros.

Muy distinta a esta situación, es la que se presenta en el relato “Las vacas de Quiviquinta”<sup>38</sup>, en el que la condición económica obliga a la mujer a ver su cuerpo, específicamente sus pechos, como el último objeto que le queda para conseguir el sustento para su familia. Y también distinta a la narrada en “El Diosero”<sup>39</sup>, en la que la corporeidad de las mujeres es invisibilizada por los intereses del patriarca. Para él, sólo tienen realidad sus tres esposas, la mayor como administradora del hogar, la segunda en edad, como madre de sus hijos, y la más joven, como calentadora de su petate.

## Las formas de la economía

La diversidad de estrategias culturales para la obtención de recursos, su administración y distribución es manifiesta en la colección. En cada cuento podemos apreciar las diferencias como telón de fondo o como tema relevante. Ya lo mencionamos en el cuento “La cabra en dos patas”, pero cabe agregar que la dignidad y orgullo del padre otomí tiene como respaldo una “visión de los negocios” propia de un emprendedor capitalista. Como antecedente de la situación, el narrador relata el progreso del primer tendajo que instala en el camino para asistir a los viajeros sedientos, hasta la bonanza que tal empresa le produjo. No así la suerte de la mujer indígena de “Las vacas de Quiviquinta”<sup>40</sup> situada en el lado del desposeído en la relación capitalista, que decide vender su “fuerza de trabajo”.

Distinta a la relación capitalista, en el cuento: “El ceniztle y la vereda”<sup>41</sup>, los primeros párrafos los dedica el narrador a dar una estampa de la economía del pueblo de Yólox en donde:

<sup>37</sup> ED, p. 89.

<sup>38</sup> ED, p. 25.

<sup>39</sup> ED, p. 92.

<sup>40</sup> ED, p. 25.

<sup>41</sup> ED, p. 45.

...todos los viernes bajan los indios dispuestos a jugar en el “tianguis” su doble caracterización de compradores y vendedores, en un comercio de trueque animado y pintoresco: sal por granos, piezas de caza o animalillos de río o de charca, por retazos de manta; yerbas medicinales a cambio de “rayas” de suela para huaraches;

hilo de ixtle enrollado en bastas madejas, por candelas de sebo; gallinas por manojos de estambre...<sup>42</sup>

O en “Los novios”<sup>43</sup> en los que la dignidad de los novios se mide por la cantidad de bienes que el padre del aspirante puede otorgar como dote.

El análisis puntual de tantas y tan diversas formas de responder a los temas señalados en los relatos es tan amplio que lo propio es leerlos; más aún cuando el estilo del escritor es prolífico en descripciones, matices, metáforas, valoraciones y demás formas de dar cuenta del mundo que vivió en sus excursiones por el territorio mexicano. Cada uno de los trece cuentos de la colección de *El Diosero* es una totalidad en sí mismo; en ellos podemos apreciar que la conjunción de espacio, tiempo y ser humano se manifiesta en expresiones únicas de la existencia; espejo multicolor del crisol que ha sido México. Adentrarnos en su lectura es la oportunidad de experimentar esa casa de espejos y ser parte de uno de sus círculos hermenéuticos.

Francisco Rojas González logra así romper con una forma de narración tradicional cercana a la crónica monológica, para ofrecer un espacio textual multicultural, multidialógico y multilingüístico<sup>44</sup>, más acorde con el caleidoscopio de grupos indígenas y no indígenas, que han hecho de cada región del país su nicho cultural, y así poder decir cada uno en su lengua: *Yo: Tin: Nè: Va: Ru’r.*

## Fuentes de información

Abreu Gómez, Ermilo, *Canek*, México, Colofón, 1997.

Bajtín, Mihail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.

Castellanos, Rosario, *Balún Canán*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Instituto Nacional de Antropología e Historia, <http://www.inah.gob.mx> [Junio 15, 2017].

Instituto Nacional Indigenista, [www.comminit.com/la/content/instituto-nacional-indigenista](http://www.comminit.com/la/content/instituto-nacional-indigenista) [Junio 15, 2017].

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> ED, p. 7.

<sup>44</sup> *Vid.* Mihail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.

YO: TIN: NÈ: VA': RU'R

Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación*, México, Siglo XXI/Universidad Iberoamericana, 1995.

Rojas González, Francisco, *El Diozero*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

\_\_\_\_\_, *Lola Casanova*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

\_\_\_\_\_, *La negra angustias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Rosat Dupeyron, Guy, *Indios imaginarios e indios reales*, México, Tava, 1993.