

La dimensión ética y estética de la figura del *trickster* en la literatura

The ethic and the aesthetic dimension of the trickster figure in literature

Silvia Alicia Manzanilla Sosa
Universidad Veracruzana

Resumen

La figura del *trickster* está presente en las mitologías, el folclore y la literatura de todo el mundo, desde el más remoto pasado hasta la actualidad. El *trickster* encarna la libertad del espíritu humano. Se trata de una figura poderosa y ambivalente: tiene la capacidad de perturbar la norma e introducir tanto el caos como el mal; aunque también puede revelar la verdad y denunciar la desigualdad social. En este trabajo se analiza la dimensión ética-estética del *trickster* en el campo de la literatura, especialmente en la literatura de América Latina, y se ensaya una clasificación provisional tripartita de esta figura.

Palabras clave: *trickster*, engañador, risa, *kalokagathós*, literatura latinoamericana.

Abstract

The trickster figure is present in the mythologies, the folklore, and the literature of all over the world, from the most distant past

to the modern day. The trickster embodies the freedom of the human spirit. It is a powerful and ambivalent figure: it has the ability to disturb the norm and introduce chaos as well as evil; but it can also reveal the truth and denounce social inequality. This paper analyzes the ethic-aesthetic dimension of the trickster in the field of literature, especially in Latin American literature, and it rehearses a tripartite provisional classification of this figure.

Keywords: Trickster, Deceiver, Laughter, *Kalokagathós*, Latin American literature.

El *trickster* debe su nombre a su propensión a los trucos, las mañas y los ardides, que van de la broma risueña y juguetona al embuste más perverso y fatídico. Pero no es un hacedor de trucos, sino un alterador del orden: un reformista, un destructor, o ambos a la vez. Es una figura de honda significación histórica que aparece en las mitologías, el folclor y las literaturas del mundo. Puede ser una divinidad, un espíritu, un humano, un animal, un árbol o una planta, un componente de la naturaleza (un río, una piedra, un cuerpo celeste), e incluso una quimera, producto de la mezcla de los anteriores. El gran signo de esta figura es la libertad, que se manifiesta como autonomía, ingenio, volubilidad, descaro, franqueza, rebeldía e impudicia. Al ejercer su libertad, el *trickster* nos recuerda que los órdenes culturales son siempre artificiales, fabricados. Con razón, Karl Kerényi lo llama “the spirit of disorder, the enemy of boundaries” (Radin, 1956: 185).

En la literatura numerosos *tricksters* han cumplido una amplia gama de funciones estéticas. Por ejemplo: la deidad monstruo-perro Xólotl, el dios Tezcatlipoca negro, los gemelos divinos Hunahpú e Ixbalanqué, Yuraparí/Kuwuai, Pedro Urdemalas –Urdimalas en el folclor español–, el Güegüense, el Periquillo Sarniento,

fray Servando Teresa de Mier,¹ Laucha, Tío Conejo y Hermano Anancy –de origen africano–, Chico Miserias, Macunaíma, el perro Rompecadenas,² Rafael Leónidas Trujillo y otros dictadores,³ Lucas Lucatero y Anacleto Morones, por mencionar un puñado. Aunque todos son *tricksters*, su simbolismo difiere al menos por dos razones: por haberse adaptado a circunstancias históricas y necesidades artísticas distintas, y porque la mayoría no son *tricksters* puros, sino mezcla con otra figura (el alma bella –su opuesto–, el tonto, el abyecto, el hombre inútil, la bella dama sin piedad, etc.).

En términos de jerarquía cultural, el *trickster* es una figura de la esfera de lo bajo, íntimamente vinculada a la risa.⁴ Este vínculo no debe entenderse a la ligera ni en automático. La risa de esta figura no se construye a partir de lo gracioso o lo divertido de sus trucos, mañas y ardidés, sino que expresa algo complejo, profundo y muy valioso para el arte: una dimensión estética. Por *estética*, me refiero al conjunto de representaciones sintéticas de la dimensión axiológica del mundo, es decir, del modo como el ser humano se

¹ Personaje de la *Relación de lo que sucedió en Europa al Doctor D. Servando Teresa de Mier, después que fue trasladado allá por resultas de lo actuado contra él en México, desde julio de 1795 hasta octubre de 1805*, escrita por Mier, y de la novela *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas.

² Rompecadenas es el personaje de *Memorias de un perro escritas por su propia pata*, de Juan Rafael Allende. A lo largo de la novela el perro va cambiando de nombre, conforme va cambiando de amo.

³ Como protagonista de *La fiesta del Chivo*, de Mario Vargas Llosa.

⁴ En estas páginas concibo la risa como una *estética*, es decir, como un dominio especial de la imaginación humana. En este sentido, me distancio de los tres principales conjuntos de teorías que ha habido sobre la risa, abreviadas de la siguiente manera por Fernando Romo Feito: “reímos porque nos sentimos superiores (Platón y Aristóteles), porque nos choca una incongruencia (Kant, Kierkegaard, Schopenhauer, Bergson), o porque necesitamos relajación (Freud)” (2012: 20). Mi acercamiento es afín a la teoría bajtiana de la risa, y en particular como la han trabajado Martha Elena Munguía Zatarain (2012a y 2012b) y Luis Beltrán Almería (2002).

ha pensado a sí mismo en cada etapa que ha atravesado, desde su origen hasta nuestros días, así como de la vasta experiencia acumulada durante ese viaje por los siglos.

Desde tal perspectiva, el *trickster* simboliza una forma estética del espíritu alegre y libre de la humanidad. Ahora, si bien *alegría* y *libertad* son valores que hoy juzgamos positivos, poseen un lado oscuro: *alegría* es también ligereza e irresponsabilidad; por su lado, *libertad* es falta de subordinación y de sujeción. El *trickster* abarca el lado luminoso y el oscuro. Carl Jung asegura que “he is in many respects stupider than the animals, and gets into one ridiculous scrape after another. Although he is not really evil, he does the most atrocious things from sheer unconsciousness and un relatedness” (*Apud.* Radin, 1956: 203). Su ligereza e insubordinación pueden representar un peligro para sí mismo o para los otros, y una amenaza para las sociedades, cimentadas sobre fronteras geopolíticas, socioeconómicas y culturales bien trazadas. Esta figura es capaz de cometer atrocidades: torturar, violar, matar, arrasar ciudades y destruir mundos. En esas circunstancias, su nexo con la risa pasará inadvertido al haberse debilitado o reducido hasta parecer inexistente. La novela ha aprovechado el simbolismo del *trickster* perverso para denunciar la degradación social y, de algún modo, hacer un llamado a la solidaridad humana.

Según Mac Linscott Ricketts, esta figura simboliza la imagen del hombre en su lucha por llegar a ser quien debe ser: el amo del mundo (1966: 338-399). Para Jung y Kerényi, representa el espíritu de la humanidad en su tránsito del estadio animalesco–primitivo e inconsciente– a otro de mayor civilización y autoconciencia (*Apud.* Radin, 1956). Por supuesto, ese tránsito no se ha dado fácil ni rápido. El *trickster* encarna ambos estadios: es un puente tendido entre la irracionalidad de la bestia y la racionalidad humana. Por ello, a menudo lo comparan con los niños: es egoísta, terco e insensato, lo dominan sus funciones básicas –sus motores son la

supervivencia y el placer–, y no está lo bastante socializado para acatar imperativos morales. De él cabe esperar el mayor altruismo y la peor vileza. No repudia ninguno porque son parte de la vida, y el *trickster* abraza sin prejuicios la vida en su totalidad, sin restricciones. De acuerdo con Kerényi, esta figura transgrede con frecuencia los límites, generando desorden y caos:

Disorder belongs to the totality of life, and the spirit of this disorder is the trickster. His function in an archaic society, or rather the function of his mythology, of the tales told about him, is to add disorder to order and so make a whole, to render possible, within the fixed bounds of what is permitted, an experience of what is not permitted (*Apud.* Radin, 1956: 185).

A menudo, su afán de experimentar lo prohibido le vale un castigo, aunque también abre el espectro de lo posible. Esto nos lleva a la faceta positiva del *trickster*, cuyo simbolismo ha enriquecido significativamente nuestro bagaje cultural y artístico.

Un gran mérito suyo es haber integrado al arte verbal –en especial a la narrativa– una dimensión ética particular: la risa que abarca desde la jovialidad capaz de relativizar el peso de las diferencias socioeconómicas y culturales (etnia, sexo, clase, etc.), hasta la conciencia crítica –que puede tornarse cínica y mordaz al desenmascarar la corrupción social– e incluso la perversidad y la autohumillación. Exponiendo su propia degradación moral, el *trickster* expone la perfidia del mundo o de la sociedad en la que vive. De acuerdo con Beltrán, esta figura “puede revelar la verdad cuando ésta tiene un matiz perverso, destabilizador” (2011: 36). Una vía para revelarla es satirizar las costumbres: reírse de la respuesta social ante la desigualdad humana. Esta risa permite incorporar al arte visiones no oficiales de mundo, así como la actualidad y la vida cotidiana, con sus respectivas críticas. La

versatilidad del *trickster* se corresponde con la multiplicidad de sentidos éticos y estéticos que posibilita.

Concibo al *trickster* como figura –y no como arquetipo, héroe (antihéroe) o personaje tipo– para acentuar la significación histórica de su simbolismo. En “Figura”, un ensayo publicado originalmente en 1938, Erich Auerbach sostiene que el significado original de esa palabra es “imagen plástica” (1998: 43), aunque expresa algo vivo, en movimiento, incompleto, ligero y jocoso (44). Auerbach rastrea el origen del vocablo en la Antigüedad, e identifica a Terencio y Pacuvio como las fuentes conocidas más remotas:

Tal vez se trate de una circunstancia meramente casual, pero el hecho de que aparezca como *nova figura* en las dos citas más antiguas constituye un caso significativo de que el carácter peculiar y persistente de la palabra ha sido precisamente, a través de toda su historia, la expresión de “lo que se manifiesta de nuevo” y de “lo que se transforma” (44).

Esta concepción de figura me parece compatible con el concepto de *estética* que formulé al inicio del artículo. Como sabemos, la literatura y las artes trabajan con símbolos y se organizan en función de ellos. Las “imágenes plásticas” que la humanidad crea de sí misma durante su recorrido por los siglos son símbolos: cosas, humanos, ámbitos, mundos. Conforme enfrenta nuevos retos vitales, crea nuevos símbolos. Éstos, que tienen su origen en la cultura oral –la esfera de lo bajo–, se adaptan a su entorno y expresan lo que se manifiesta de nuevo y lo que se transforma en él, para decirlo junto con Auerbach.

En este artículo exploro, desde el punto de vista de la estética literaria, el simbolismo del *trickster* para dar cuenta de su aporte al arte verbal. Conviene anunciar que no haré un rastreo exhaustivo ni cronológico; voy a recuperar sólo algunos momentos significativos

del espectro histórico de esta versátil figura, sobre todo en la tradición cultural y literaria de los países latinoamericanos.

El *trickster* en la literatura

Aunque el *trickster* emergió en la era de la oralidad, ha sabido abrirse camino en la era histórica, aclimatándose a las nuevas circunstancias vitales y floreciendo en la escritura. Aparece en las mitologías, el folclor y las literaturas de todo el mundo, desde el pasado más distante hasta hoy. Haciendo honor a su nombre, esta figura tiende a engañar al otro, a burlarse de él y a mentirle. Los móviles de su risa son diversos. En este apartado ofreceré una panorámica histórica de tal diversidad.

Uno de los engañadores paradigmáticos de Occidente es la serpiente bíblica que incitó a Eva a ingerir el fruto del árbol prohibido por Yahvé (Génesis 3, 1-24). A raíz de su desobediencia, Adán y Eva conocieron el bien y el mal –“abrieron los ojos”–, pero fueron expulsados del Edén y arrojados a la Tierra, en donde ellos y sus descendientes habrían de ganar con sudor su alimento; la serpiente fue condenada a arrastrarse sobre su pecho y a comer polvo por el resto de sus días. La transgresión, el castigo –la exclusión, el sacrificio– y la resurrección forman parte del simbolismo de esta figura. Pueden ser muertes y resurrecciones físicas o metafóricas. Por ejemplo, Xólotl es asesinado por Ehécatl –dios mesoamericano del viento– en la fogata divina en Teotihuacán para alumbrar el Quinto Sol; Hunahpú e Ixbalanqué son asesinados por los señores del inframundo maya; Macunaíma es asesinado por Venceslao Pietro Pietra, máximo enemigo del protagonista; Servando Teresa de Mier es asesinado metafóricamente por el Consejo de Indias cuando éste reconoce la injusticia obrada contra Mier pero no resarce los daños y lo obliga a cumplir la sentencia de exilio.

Hunahpú, Ixbalanqué y Macunaíma vuelven a la vida; Mier resucita metafóricamente.

El *trickster* dual: el dinamismo vital

Otro rasgo del *trickster* es la dualidad. La interacción entre las dos facetas o personas de esta figura asegura el dinamismo entre polos opuestos que, en cierto modo, se equilibran: creación-destrucción, Bien-Mal, orden-caos, vida-muerte, supramundo-inframundo, día-noche, oscuridad-luz. Sin esta tensión la vida humana sería imposible. Un ejemplo lo tenemos en la pareja formada por Quetzalcóatl (Serpiente emplumada) y su doble Xólotl (Dios monstruo-perro), deidades mesoamericanas y benefactores culturales de la humanidad, como se aprecia en “Leyenda del Quinto Sol”. Ambos descienden a la región de los muertos para robar los huesos de los humanos destruidos en los primeros cuatro “soles” o eras, a fin de restaurar a la humanidad en la Tierra. Después, Quetzalcóatl obliga a la hormiga a revelarle en dónde oculta el maíz, y tras encontrarlo pone en la boca del hombre; éste enseguida desarrolla músculo y grasa. La “Leyenda del Quinto sol” es una metáfora del movimiento de los astros que posibilitan el crecimiento del maíz, base de la alimentación de los pueblos amerindios. En la leyenda también se reconoce la figura dual formada por Quetzalcóatl y Tezcatlipoca (Señor del espejo humeante), hermanos y enemigos que se alternan como los soles. Considerando los atributos de esta última deidad señalados por Guilhem Olivier (2004), podemos identificar a Tezcatlipoca como *trickster*.

El héroe cultural: el benefactor de la humanidad

En numerosas mitologías antiguas el *trickster* es representado como un benefactor de la humanidad al que su filantropía le cuesta muy caro. El ejemplo por antonomasia es Prometeo, quien recibió un castigo terrible por embaucar a Zeus en dos ocasiones, interviniendo en favor de los humanos: cada día un águila le devora el hígado. Según Hesíodo, cuando dioses y mortales se separaron en Meconia, el Titán ofreció dos lotes desiguales de piezas de buey a la vista de Zeus, para que éste eligiera uno para los dioses y el otro quedara para los mortales. En un lado Prometeo colocó los huesos mondos disimulados “con falaz astucia” bajo una apetecible capa de grasa, y en el otro, la piel y el vientre relleno de “la carne y las ricas vísceras” (1978a: 94). Su objetivo era reservar para los hombres lo mejor del buey. Zeus, “sabedor de inmortales designios, conoció y no ignoró el engaño; pero estaba proyectando en su corazón desgracias para los hombres mortales e iba a darles cumplimiento” (1978a: 94). Su furia aumentó cuando Prometeo robó el fuego del Olimpo para devolvérselo a la humanidad –Zeus se lo había quitado–.

A muchos *tricksters*, considerados héroes civilizadores, se les atribuyen las invenciones importantes del hombre: el fuego, la agricultura, el calendario, la lira (las artes) y ciertas redes de comunicación, sean metafóricas (el lenguaje) o fruto de la tecnología (las carreteras y el internet); incluso se les atribuye directa o indirectamente la creación del género humano o, al menos, de su hábitat (una isla, un pueblo o el mundo entero). El fuego y los demás regalos recibidos por el hombre de manos de esta figura jugaron un rol capital en el tránsito de la humanidad de un estadio animalesco primitivo a otro más civilizado.⁵ En nuestro

⁵ De acuerdo con Yuval Noah Harari, el cultivo de especies como el trigo, la papa, el maíz o el arroz, proporcionaba más comida por unidad de territorio que

continente, algunos *tricksters* ladrones del fuego son: el Coyoteen tribus nativas de Norteamérica (Eliade, 1999), *Huehucóyotl* en el México antiguo (Olivier, 1999), la zarigüeya en diversos grupos indígenas de Meso, Centro y Sudamérica (López Austin, 2006) y *Wayayqaláchig* entre los pilagás de Argentina (Idoyaga, 1989).

El *trickster* y el Mal

Retomemos ahora el mito de Prometeo, pues de las consecuencias de sus engaños a Zeus se puede extraer una interpretación relativa a la importancia de los valores culturales en la construcción de la autoimagen humana. Al ser burlado, el padre de los dioses fraguó un castigo terrible para el linaje humano:

Yo a cambio del fuego les daré un mal con el que todos se alegren de corazón acariciando con cariño su propia desgracia.

Así dijo y rompió en carcajadas el padre de hombres y dioses; ordenó al muy ilustre Hefesto mezclar cuanto antes tierra con agua, infundirle voz y vida humana y hacer una linda y encantadora figura de doncella semejante en rostro a las diosas inmortales. Luego encargó a Atenea que le enseñara sus labores, a tejer la tela de finos encajes. A la dorada Afrodita le mandó rodear su cabeza de gracia, irresistible sensualidad y halagos cautivadores; y a Hermes, el mensajero Argifonte, le encargó dotarle de una mente cínica y un carácter voluble (Hesíodo, 1978b: 125-126).

la simple recolección, con lo cual posibilitó el crecimiento exponencial del ser humano (2014: 95-116). Asimismo, Prometeo entregó a los hombres el fuego y según Harari, el fuego abrió la primera brecha importante entre los humanos y el resto de los animales, pues hay evidencia de que existió una relación directa entre la capacidad de ser humano de cocer sus alimentos, el acortamiento de su tracto intestinal y el crecimiento de su cerebro (2014: 24). Con el conocimiento del fuego, sugiere Harari, se estaba gestando la llamada “revolución cognitiva”.

Pandora es una *trickster*. Aunque sumito ha sido leído durante años como un relato misógino, es mucho más que eso. Beltrán (2002: 65) propone una lectura alternativa: sería la expresión literaria de la descomposición de la *kalokagathía*, un ideal estético del mundo griego antiguo, mezcla de bondad, sabiduría y belleza, era la unidad de belleza moral (valores, forma interna) y belleza sensible (forma externa). Desde esta óptica, el mito de Pandora es un testimonio del surgimiento de una nueva figura, ubicada en un escenario igual de novedoso: el mundo en donde la forma interna y la forma externa no se corresponden; un mundo en donde es posible la belleza sensible despojada de belleza moral. Tal fue el verdadero castigo de Zeus a la humanidad.

Otra función artística del *trickster* es la incorporación de la maldad humana a la literatura. Conviene recordar que el signo de ésta es la libertad, y la libertad pura es incompatible con el bien: para vivir en sociedad, todos los individuos han de renunciar a ciertas parcelas de libertad. Como contraparte del *kalokagathós*, representante de lo bello-bueno-sabio, el *trickster* representa la libertad que no respeta normas sociales ni valores morales. Beltrán denomina “hombre abyecto” al *trickster* perverso, que amalgama las figuras del *trickster*, el tonto y el loco. “Esta amalgama se produce cuando se debilita el vínculo con la risa, y cuanto mayor es ese debilitamiento aparece más fuerte la degradación de la figura” (2011: 42). Su degradación expone la de las sociedades y pone sobre la mesa de debate un hecho incontrovertible: todos los órdenes culturales son artificiales y, por lo mismo, podrían estar organizados de muchas otras maneras.

Como ya dije, la novela como género ha sabido aprovechar el simbolismo del *trickster* para denunciar la degradación social. Un buen ejemplo es la llamada *novela de dictadura*. En ella se advierte cómo el tirano, quien muchas veces se piensa a sí mismo como un dios, sirve de pretexto para la crítica social. En este tipo de novela,

pese al horror de los acontecimientos narrados, suelen advertirse ecos de la risa. Se dice que General Mariano Melgarejo le escribía cartas a Dios y en ellas lo llamaba “querido primo”, aduciendo que son fórmulas propias entre “jefes de Estado” (Zuloaga, 1979: 120, Galvis y Donadio, 2002: 475). En *La fiesta del Chivo*, de Mario Vargas Llosa, el General Rafael Leónidas Trujillo es representado como un hombre controlador, obsesionado con la pulcritud y el aliño personal, que termina por padecer incontinencia urinaria. La recreación de episodios como los aquí descritos rebajan la imagen enaltecida del dictador, pero también lo humanizan.

La contraparte del *trickster*: el *kalokagathós*

La figura que encarna la *kalokagathía* es el *kalokagathós*, que puede traducirse como *alma bella*. Desde la Antigüedad hasta nuestros días, esta figura suele presidir sobre todo géneros ligados al tiempo biográfico y al espacio público, por lo cual su “imagen plástica” es esencial para entender el estrecho vínculo entre los valores estéticos y la vida pública en el mundo histórico. Son ejemplos de *kalokagathós*, Ahikar, de cuya historia da cuenta en relatos escritos en varios idiomas (arameo, siriano, copto, eslavo, griego, etc.) e incluso se menciona en *Las mil y una noches*, y la casta Susana de la Biblia (Daniel 13: 19-22), difamada por dos hombres libidinosos en venganza por el rechazo de ella.

En cambio, Pandora es la *femme fatale*, que suele compartir páginas con su opuesto, el *kalokagathós*, sea hombre o mujer. Innumerables novelas y cuentos se organizan artísticamente a partir de la relación tirante entre ambas figuras. Por ejemplo, en *La Quijotita y su prima*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, Prudenciana fue educada en el seno de un hogar virtuoso, mientras que Pomposa recibió una educación laxa y aprendió de su madre que las mujeres bellas tienen derecho a burlarse de los hombres, a

quienes tratan como juguetes. La vida premia a Prudenciana con un matrimonio amoroso y castiga a Pomposa con una muerte en el abandono y la miseria. Otro ejemplo es el matrimonio formado por la huérfana Ana y don Andrés Aldama, un viejo estanciero de carácter débil, protagonistas del cuento “Flor de basurero” de Javier de Viana. Ana fue acogida de niña en la estancia de don Andrés y su esposa, una mujer irascible y cruel que fallece a causa de sus rabietas. Ana se convierte en una bella joven que despierta la envidia de las demás mujeres. Don Andrés, desoyendo las advertencias acerca de la maldad potencial de Ana, se casa con ella. Pronto descubre que su nueva esposa es más irascible y cruel que la difunta. El didactismo en ambos casos es evidente: en el primero, advierte sobre los peligros de ser una mujer de moral disoluta y, en el segundo, de casarse con ella.

El *trickster* y el *kalokagathós* son contrapuestos y complementarios, y pueden fusionarse en una figura oximorónica: el *tricksterkalokagathós*. Un ejemplo de ésta en la literatura es el fray Servando Teresa de Mier de la *Relación*, quien se autorretrata como un sabio americano que durante los diez primeros años de su exilio en España se burla de las autoridades civiles y eclesiásticas, así como del pueblo europeo: se fuga de cárceles y hospitales, se disfraza, se oculta, miente, y hace lo necesario para sobrevivir; excepto mendigar o trabajar, pretextando que su condición de noble se lo impedía. Este último aspecto distingue a Mier del pícaro. Otro caso singular de *trickster kalokagathós* es el *trickster* santo. Beltrán (2011) ha identificado como tales a Aliosha Karamázov, de Fiódor Dostoievski, y a señá Benina, la mendiga de *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós.

El *trickster* en los bajos fondos de las urbes

El *trickster* es un trashumante, un puente tendido entre mundos, un mediador. Dado que no está de un lado ni del otro, comunica ambos. Por lo mismo, otro de sus rasgos fundamentales es la exclusión. El pícaro es una modalidad de esta figura. Como señala Enrique Lamadrid: “Por definición, los *tricksters* y los pícaros funcionan como mediadores míticos y sociales de las contradicciones que subyacen a sus culturas” y “son los únicos capaces de echar luz o poner énfasis en esos problemas. Sus técnicas básicas son la inversión simbólica y el humor” (1995). En la literatura hispánica abundan los pícaros a tal grado que poseemos un término para denominar ese corpus: picaresca. El caso emblemático de pícaro latinoamericano es el Periquillo Sarniento, personaje de la novela homónima de José Joaquín Fernández de Lizardi. Este personaje introduce una dimensión estética: la sátira de costumbres. Mediante el tratamiento artístico de la costumbre se da cabida a la crítica de los vicios nuevos de las urbes en crecimiento y a la crítica o la exaltación de la resistencia al cambio. Esta tensión aumenta en el surgimiento de la Modernidad, con sus ideas y promesas de progreso.

Los bajos fondos de las urbes son el espacio por excelencia del pícaro, al que también encontramos en posiciones insólitas y marginales. Conviene recordar aquí a Lucio el Asno o al Diablo Cojuelo, dos *tricksters* a quienes su extraña condición les permite acceder espacios prohibidos para el individuo común. Otro ejemplo de esta posición privilegiada e insólita la encontramos en *Memorias de un perro escritas por su propia pata*, novela de Juan Rafael Allende que en algo recuerda “El coloquio de los perros”, de Miguel de Cervantes. Rompecadenas es un perro sin linaje – rasgo inherente al pícaro– que critica la vida política y social del Chile decimonónico. Desde cachorro inicia sus andanzas: nació

en una casa noble, de la cual fue sustraído por una beata que “una noche me obligó a hacer una porquería que solo puedo tolerar gracias a que tengo estómago de perro” (1893: 8). Rompecadenas se va tras un soldado inválido que lo nombra Chorrillos, pero “[e]ste cambio de nombres es corriente entre los racionales, por lo cual no me avergonzaba, ya que en Chile es tan frecuente que uno que ayer se llamaba radical o liberal, mañana se llame monttvarista o conservador” (1893: 9). El perro emprende una larga travesía colmada de peripecias, altibajos, desengaños y desenfreno. Al final de su vida, cuando se ha reformado y se llama Can-Pino, don Querubín –un allegado suyo–, le sugiere:

Querido amigo, escriba usted sus Memorias para que los hombres sepan que los perros piensan i sienten como ellos, i para que puedan alguna vez avergonzarse al saber que los miembros de la raza canina son más nobles i caballeros que muchos de los que, por andar en dos patas, se creen los reyes de la creación (1893: 74).

Como el Periquillo Sarniento, Can-Pino relata su vida para que los demás aprendan de sus malas experiencias. Torquemada, el hijo de Can-Perro, es el primero en reconocer la utilidad del escrito, pues reitera la idea de don Querubín: “Como mi padre, algún día escribiré yo también mis Memorias, i en ellas verán los hombres con cuánta injusticia se proclaman los reyes de la Creación!” (1893:82). La novela cierra con un “Apéndice” en donde vienen el epitafio y las noticias del entierro.

El ingenioso y la conciencia crítica

El *trickster* también recibe los calificativos de “perspicaz”, “ingenioso” y “astuto”, por su excepcional capacidad de inventiva y su ingenio, imprescindibles para sobrevivir en un mundo que le

resulta ajeno. Suele ser un individuo lúcido y agudo. En las dos versiones de Hesíodo sobre el mito de Prometeo, Zeus lo llama “conocedor de los designios sobre todas las cosas” (1978a: 95 y 1978b: 125). Otro importante *trickster* de la literatura es Odiseo, cuya perspicacia le permite vencer al cíclope Polifemo, burlar a las sirenas y superar las pruebas de la fortuna. El sentido ético introducido por esta faceta de la figura es que el ingenio puede vencer a la fuerza; el bien, al mal; el dominado, al dominador.

La literatura para niños ha recuperado este tópico en incontables ocasiones. Por ejemplo, las fábulas de Jean de La Fontaine protagonizadas por la zorra. Así, en el folclor de Honduras, Costa Rica, Venezuela, Brasil y otros países latinoamericanos tenemos a Tío Conejo, personaje heredado de África Oriental –traído junto con los esclavos durante el periodo virreinal– e íntimamente emparentado con *Br'er Rabbit*, estrella de los relatos de *Uncle Remus* publicados por Joel Chandler Harris. Las aventuras de Tío Conejo han sido llevadas al papel por numerosos escritores.⁶ En una entrevista con Enrique Hernández-D’Jesús, Arturo Uslar Pietri recuerda las consejas que oía durante su infancia:

En aquella época era lo tradicional, los cuentos que contaban las criadas, los que contaba la vieja cocinera, cuentos que contaban peones, cuentos que contaban muchachos de origen campesino. Cuentos de Tío Tigre y Tío Conejo, de Juan Bobo, yo he escrito alguno de esos cuentos con esa memoria un poco inconsciente de cosas que me quedaron. Esos cuentos eran la lucha de Tío Tigre con Tío Conejo, eran inagotables, eran incidentes, la lucha del poderoso y del débil, pero el débil era más inteligente que el

⁶ Por ejemplo: *Cuentos de Tío Tigre y Tío Conejo* (1945), de Antonio Arraíz; *Los cuentos de Jack Mantorra* (1977), de Quince Duncan; *El mundo de tío Conejo, cuentos venezolanos para niños* (1972), de Rafael Rivero Oramas; *Cuentos de mi tía Panchita* (1920), de Carmen Lyra (seudónimo de María Isabel Carvajal Quesada).

poderoso y terminaba siempre burlándolo. Y la figura de Juan Bobo, que era una figura de identificación del débil porque Juan Bobo era víctima también de las vivezas de los demás, y particularmente del personaje que era su enemigo, en la tradición venezolana lo llamaban Pedro Rimales, y es el viejo nombre español de Pedro Urdemales, un personaje tradicional español, también un personaje malvado, del folclore español. En Venezuela se transformó en Pedro Rimales (2001: s.p).⁷

En las fábulas protagonizadas por Tío Conejo la figura del burlador casi siempre adquiere un carácter positivo, sea porque recibe el justo castigo por su mala conducta o porque gracias a su ingenio logra vencer a sus rivales. La gran enseñanza de Tío Conejo es cómo comportarse en sociedad y cómo sacar el mejor provecho de las circunstancias desfavorables de la vida. En cambio, el simbolismo de Rimales es más tornadizo, no sólo porque varía en función de las necesidades estéticas de cada zona geográfica-cultural, sino porque su incorporación a la literatura implicó alteraciones y censura. Por ejemplo, Ramón A. Laval, compilador de relatos de Urdemalas, asegura no todos relatos de este personaje “pueden presentarse en la forma algo cruda en que son referidos”, pues una que otra palabra o expresión podría “herir oídos u olfatos delicados” (1925: 10-11). La zorra, *Br'er Rabbit*, Tío Conejo y Rimales son, por supuesto, *tricksters*.

La faceta positiva del *trickster* simboliza la fuerza revitalizadora que se opone al anquilosamiento de las verdades oficiales y los discursos legitimadores de los órdenes sociales. Con sobrada razón,

⁷ Al ser parte del folclor hispánico, Pedro Rimales recibe infinidad de nombres. Algunos de ellos son: Pedro Ardimalas, en El Salvador; Pedro Animala, en Puerto Rico; Pedro Malasartes, en Brasil; Perurimá, en Paraguay; Pedro Urdimal o Pedro Ordimán, en Venezuela; Pedro Rimales, en Argentina, Bolivia, Colombia, Perú y Venezuela; Pedro de Urdemalas, Pedro de Urdimalas o Pedro Urdemales en México, Chile y Guatemala.

Beltrán recuerda el discurso del dios Momo en el diálogo “La asamblea de los dioses”, de Luciano de Samósata, como ejemplo del programa de los *tricksters*-cínicos:

Y yo te pido, Zeus, que me permitas hablar con franqueza, ya que no podría hacerlo de otra manera, sino que todos saben que yo soy muy independiente de lengua y no podría pasar por alto nada que no esté bien. Yo lo critico todo y digo públicamente lo que me parece, sin miedo a nadie y sin ocultar mi opinión por vergüenza (2011: 201).

La función de Momo, observa Beltrán, es hacer patente lo que los demás no quieren ver (2011: 38). Lamadrid también destaca como rasgo característico del *trickster* su falta de vergüenza o de pena. Al no tener intereses particulares, tampoco tiene algo que perder. Su desapego lo ubica en una situación especial para cuestionar la imagen ideal que las sociedades tienen de sí mismas y la realidad de sus acciones (1995: 17). La risa del *trickster* cínico no siempre es templada como la de Momo, sino que puede volverse amarga, mordaz y hasta corrosiva.

Figuras como el *trickster* afloran cuando los sistemas ideológicos y lingüísticos hegemónicos se desestabilizan, se desmoronan o se reajustan; cuando el poder y su discurso se hacen contestables. Por ello, conviene destacar el vínculo entre esta figura y el lenguaje. La parodia es otra vía –como la sátira– por la cual puede revelarse la perversión de la verdad, sobre todo la oficial. Muchos *tricksters* recurren a la estilización del habla del otro para ridiculizarlo, cuestionarlo y oponerse a él o a los valores que éste representa. Un ejemplo es el discurso del Güegüense, personaje de la danza parateatral homónima del folclor centroamericano, considerada hoy Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. Se trata de un viejo indio comerciante que imita mañosamente las fórmulas de la retórica del Gobierno y de las cortes hispánicas en América.

Su móvil es el medro: busca obtener privilegios, subir en la escala social y continuar sus negocios ilícitos. El Güegüense combina la figura del *trickster* con la del tonto. El viejo indio se burla de las autoridades españolas, y con artimañas logra casar a una de sus hijas con el hijo del Gobernador.

El alegre engañador y el burlador burlado

El *trickster* puede engañar a toda clase de criaturas: deidades, demonios, humanos, animales, elementos naturales, quimeras y hasta a Satanás, a Dios y a la Muerte. Páginas atrás dije que su simbolismo engloba el castigo y el sacrificio, no obstante, puede haber burladores con final feliz y embaucadores que se salgan con la suya, como es el caso del herrero “Chico Miserias”, del folclor mexicano contemporáneo. En 1947, Stanley L. Robe obtuvo de Pedro Lomelí, en Jalisco, la siguiente historia: cansado de tanto trabajar, el herrero invoca al diablo para pedirle que cambie su suerte, y éste le ofrece mucho dinero a cambio de su alma, que deberá entregar en un plazo de quince años. Chico Miserias acepta el trato. Pasados esos años, el diablo visita al herrero para cobrar su recompensa, pero Chico Miserias lo engaña: hace que el diablo se quede pegado a un banquito, y el herrero lo libera a cambio de quince años más. Transcurridos éstos, el diablo visita de nuevo al herrero y lleva consigo acompañantes. Chico Miserias hace que suban a un árbol del que no pueden bajar solos, y entonces los ayuda a descender pero cuando tocan tierra los cintarea. El más pequeño de los diablos le ruega a Chico Miserias que no lo golpee, y a cambio le concede otros quince años de plazo. Pasado este tiempo, regresan los diablos y el herrero los vuelve a engañar: los reta a meterse en una canana, y apenas lo hacen los golpea hasta que ellos prometen dejarlo libre para siempre. El relato de Lomelí

finaliza con Chico Miserias burlando a San Pedro y entrando al Cielo (Robe, 1970: 172-175).

Ahora, cuando las trampas, los embustes y las mentiras de un *trickster* se vuelven contra él, estamos ante el *burlador burlado*. El ejemplo por antonomasia suele ser don Juan Tenorio, protagonista de *El burlador de Sevilla y El convidado de piedra* de Tirso de Molina. La burla del burlador admite diversos tratamientos y sentidos estéticos. Daré dos ejemplos disímiles del espectro de esta variante del *trickster*. El primero es un brevísimo cuento de Borges, titulado “Los dos reyes y los dos laberintos”, supuestamente hallado por el “rector Allaby”, “hombre de curiosa lectura” (1993: 125), quien lo “divulgó desde el púlpito” (157) según consta a nota a pie de página. En el cuento se narra que un rey de Babilonia construyó “un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían” (157). Habiendo recibido la visita de un rey de Arabia, el de Babilonia lo hizo entrar en el laberinto “para hacer burla de la simplicidad de su huésped” (157). El invitado salió sólo por el socorro divino. En venganza, el rey de Arabia arrasó con los reinos de Babilonia y tomó prisionero al rey, soltándolo después en medio del desierto, diciendo:

¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso (157).

El rey de Babilonia fallece de hambre y sed en el desierto. Aquí vemos cómo el primer burlador es burlado con creces por su adversario. El cuento admite una lectura religiosa: ninguna obra humana es capaz de competir con la obra natural de Dios. Sin embargo, el juego de Borges al fingir que el relato no es de su

autoría introduce otras posibilidades de interpretación. Una nota a pie de página advierte que el rector, “de curiosa lectura”, predica el relato desde el púlpito.

Otro ejemplo es el cuento “Anacleto Morones”, de Juan Rulfo. Lucas Lucatero es visitado por un grupo de mujeres “de la Congregación” que le piden su apoyo para lograr la canonización del desaparecido “Niño Anacleto”, famoso por sus milagros, según las congregantes. Lucatero, exyerno de Morones, asegura que éste era “el vivo demonio” (1992: 216), el “vivo diablo” (217). El diálogo entre ellas y Lucatero revela que el “Niño” distaba mucho ser santo: era un charlatán, un engatusador, un seductor de mujeres, un prófugo de la ley. La imagen idealizada de Morones se viene abajo, exponiendo la doble moral de las congregantes. Al final del cuento descubrimos el paradero de Morones: Lucatero lo mató y lo enterró en el patio de su casa cuando su exsuegro, recién fugado de la cárcel, fue a exigirle la devolución de sus propiedades. El texto se funda en el tópico del burlador burlado. Lucatero es también un *trickster*: un *trickster* que burla a otro.

Las metamorfosis del *trickster*

Otro rasgo fundamental del *trickster* es su propensión a traspasar toda clase de fronteras y normas: físicas, sociales, morales, divinas. En este sentido, es un desestabilizador. No distingue entre bondad y maldad, vida y muerte, verdad y mentira, heroísmo y estupidez; entre lo sagrado y lo profano, lo grácil y lo soez, lo unitario y lo múltiple, lo elevado y lo bajo; ni entre los reinos mineral, vegetal, animal, humano y divino o sobrenatural. Por ende, admite paradojas y contradicciones. Además, esta figura versátil tiene el poder de cambiar de forma: es un transformista —un *shape-shifter*— o un híbrido con rasgos de seres heterogéneos. Un caso curioso es el de Macunaíma, protagonista “sin carácter” de la novela

homónima de Mário de Andrade. Según João Cezar de Castro Rocha, “precisamente porque es sin ningún carácter Macunaíma no se encuentra limitado por ningún modelo, y por ello puede dar la vuelta de infinitos modos a los estorbos que por ventura tenga que enfrentar” (2011: XXVIII). El personaje se transforma radicalmente a lo largo de la novela de Andrade: nace “azul de tan negro” y feo (2011: 3); de niño, en el sotobosque se convierte por momentos en “un príncipe lindo”, para después volver a ser niño (5), ya joven, tras bañarse en el agua “encantada” de una cueva, queda “blanco, rubio y con ojos zarquitos” (38); un gigante lo asesina, lo desmenuza y lo hace “chicharroncitos sobre la polenta” (47); se disfraza de francesa (50-59), etc. Mas los cambios físicos no son todo, como explica Jerónimo Pizarro:

Como se podrá recordar, a lo largo del texto el héroe casi muere pero revive, es celebrado y vapuleado, es conquistador y también conquistado, es rey tanto como esclavo, es explotador y luego explotado, es el que desea a las francesas y después el que se transforma en francesa, es, en fin, el vencedor y el vencido, el engatusador y el engatusado (2008: 197).

En varios pasajes Macunaíma es también un burlador burlado o un perverso. En su faceta negativa, representa el impulso destructor, caótico, encaminado a derrumbar o trastornar su entorno, en ocasiones por motivos egoístas o pedestres (placer, resentimiento, envidia o perversidad).

Sentidoséticos y estéticos del *trickster*

Quisiera cerrar mi texto con unas breves reflexiones sobre el papel que ha jugado el *trickster* en la historia de la imaginación humana. Como hemos visto a lo largo de estas páginas, el espectro artístico y cultural de esta figura es demasiado amplio. Por lo tanto, a mi

juicio, debemos encontrar formas, no tanto de clasificar las muchas variedades de *tricksters*, sino de organizar y aprehender el legado de sus funciones artísticas y estéticas, con miras a entender mejor sus aportes a la literatura.

A riesgo de hacer una propuesta incompleta e insuficiente, como seguro será la mía, ensayo aquí una posible clasificación del *trickster*, tomando en cuenta su función estética. Creo conveniente excluir de esa clasificación la idea de una historicidad fundada en un tiempo único, lineal, abstracto y secuencial, en donde el *trickster* y el resto de las figuras despliegan su simbolismo sin cruces ni contradicciones, sin polémicas ni choques. Teniendo esto a la vista, opté por pensar en estadios del *trickster*, más que en etapas. Dichos estadios serían tres: el tradicional-folclórico, el civilizatorio-jerárquico y el seriocómico, con sus correspondientes funciones estéticas. Desde mi perspectiva, los tres estadios coexisten y se intersectan en varios puntos, construyendo “imágenes plásticas” vivas, inacabadas y en constante transformación. Aunque el estadio tradicional-folclórico antecede al civilizatorio-jerárquico, y éste al seriocómico, me parece fundamental pensar que, mediante un proceso de sedimentación y actualización, cada uno de los estadios se va adaptando a las nuevas circunstancias vitales de la humanidad. Así, no sólo existiría una enorme red de vasos comunicantes entre los tres estadios, sino que al interior de cada uno se daría un juego de resonancias, ajustes, innovaciones y regresiones, que reelaboran en todo momento su sustrato esencial o elemental. A continuación, describo brevemente los tres estadios, que admiten la coexistencia.

Como ya vimos, el *trickster* tomó parte activa en la separación entre el mundo de los dioses y el de los hombres, así como en el paso del tiempo de la oralidad al tiempo histórico, que es también el de las generaciones humanas. Quetzalcóatl y Xólotl se sacrificaron en la hoguera de Teotihuacán para alumbrar el Quinto Sol, nuestra era. Tras su destierro del Paraíso (tiempo mítico), Adán y Eva

concibieron a Caín y Abel, quienes se dedicaron a la agricultura y al pastoreo, respectivamente. Quizá sea válido interpretar el mito de la expulsión del Edén como metáfora del tránsito de la vida de los cazadores-recolectores –Adán y Eva– a la vida de las sociedades agrícolas. Yuval Noah Harari observa que con el transcurrir de los siglos las sociedades agrícolas se hicieron cada vez más grandes y complejas, a la par que se refinaron los constructos imaginarios sustentadores de los distintos órdenes sociales.

Entonces la humanidad elaboró una red de “instintos artificiales” que permitiera la cooperación efectiva de millones de extraños. Esa red recibe hoy el nombre de *cultura*. “Los mitos y las ficciones acostumbraron a la gente, casi desde el momento del nacimiento, a pensar de determinada manera, a comportarse de acuerdo con determinados estándares, desear ciertas cosas y observar determinadas normas” (Harari, 2014: 185). La necesidad de lograr la cohesión social pasó a primer plano. Desde mi perspectiva, al *trickster* que cumple con la función de fomentar la cooperación humana dentro de agrupaciones pequeñas, valiéndose de identidades locales, podríamos clasificarlo tentativamente como tradicional-folclórico. Es una versión típicamente oral de esta figura. De ahí, entre otras cosas, su insistencia en la conservación del entorno (por ejemplo, Curupira, el pequeño guardián de los bosques en la mitología amazónica, quien se dedica a despistar a los maltratadores de la naturaleza). Pertenecen a este grupo Xólotl, Tezcatlipoca, Quetzalcóatl, los Gemelos Divinos, Yuruparí, Tío Conejo y Hermano Anancy, Chico Miserias.

Páginas atrás, vimos también que, para Ricketts, el *trickster* encarna la imagen del hombre en su lucha por llegar a ser el amo del mundo. Sin duda, esa lucha entraña un conflicto ético, porque exige aprender a comportarse como “amo”. En su estudio sobre la evolución del *homo sapiens*, Harari recuerda que el abrupto “salto espectacular” del hombre a la cima de la cadena alimentaria

es bastante reciente –unos 100,000 años– y tuvo consecuencias enormes. Otros animales, como leones y tiburones, ascendieron de modo gradual, permitiendo al ecosistema desarrollar frenos o límites a su potencial destructivo. La humanidad alcanzó la cima tan rápido que el ecosistema no tuvo tiempo de adecuarse, y tampoco los humanos. Y añade Harari: “[a]l haber sido hasta hace muy poco uno de los desvalidos de la sabana, estamos llenos de miedos y ansiedades acerca de nuestra posición, lo que nos hace doblemente crueles y peligrosos. Muchas calamidades históricas, desde guerras mortíferas hasta catástrofes ecológicas, han sido consecuencia de este salto demasiado apresurado” (2014: 185). El ser humano no ha aprendido comportarse a la altura del lugar que ocupa en la Tierra. El estadio civilizatorio o jerárquico del *trickster* cumple con la función de ensayar el amplio abanico las posibilidades de la humanidad –tanto positivas como negativas– en su nuevo rol al frente de la creación. En este estadio caben los *tricksters* representantes o defensores de identidades regionales y de nacionalismos, así como de visiones de mundo que proponen la separación entre seriedad y risa, entre lo alto y lo bajo, entre ricos y pobres, etc. Esta versión del *trickster* se finca sobre el paradigma del individualismo, en la medida en que adopta valores parciales y por lo común jerárquicos. Algunos ejemplos de este segundo estadio son: el Hernán Cortés de la novela contemporánea, en donde es representado como falaz, codicioso y burlador de los americanos; el fraile del quinto capítulo de *El Carnero*, de Juan Rodríguez Freyle, en donde se narra la historia de un clérigo que engañó al diablo, que en realidad es “un astuto burlador de la credulidad indígena” (Munguía, 2002: 59); el Güegüense, el Periquillo Sarniento y Servando Teresa de Mier, entre otros.

Por último, el estadio seriocómico del *trickster* es el de la Modernidad, en donde el mundo de la oralidad –una nueva oralidad– y el de la escritura se mezclan. En este punto mi

concepción es muy afín a la de Beltrán, quien fija el inicio de la Modernidad (su “etapa infantil”) en 1800, con el surgimiento del proyecto del *hombre-dios*:

Ese proyecto supone reemplazar a Dios del eje del Universo y poner en su lugar al ser humano. De ahí que se denomine al nuevo ser humano hombre-dios. Ese cambio significa trastocar todo el sistema ideológico premoderno. La verdad tiene ahora otra medida: la medida humana, muchas veces comprendida en su dimensión individual (2015: 16).

En este tercer estadio, la función del *trickster* consistiría en coadyuvar a la aceptación de la responsabilidad humana de gobernar colectivamente el mundo-universo. Por ello, se suavizan o desdibujan numerosas fronteras, pues las agrupaciones nacionales van cediendo terreno a las mundiales, y las identidades geopolíticas, a las globales. El *trickster* pone su mirada crítica al servicio del nuevo proyecto de humanidad, a la vez que exhibe los problemas generados por el individualismo y el conservadurismo de las sociedades tradicionales, aferradas al pasado. Algunos ejemplos de este tercer estadio de la figura son Macunaíma, el Mier personaje de Reinaldo Arenas, Anacleto Morones, Lucas Lucatero y los dictadores.

Concluyo señalando que el simbolismo del *trickster* nos enfrenta a una cuestión ética fundamental, pues, para decirlo junto con Harari: “¿Hay algo más peligroso que unos dioses insatisfechos e irresponsables que no saben lo que quieren?” (2014: 456).

Bibliografía

- Allende, Juan Rafael, 1893, *Memorias de un perro escritas por su propia pata*, Imprenta de B. Vickuña Mackenna, Santiago de Chile.
- Auerbach, Eric, 1998, *Figura*, José María Cuesta Abad (pról.), Yolanda García y Julio Pardos (trad.), Trotta, Madrid.
- Beltrán, Luis, 2011, *Anatomía de la risa*, Ediciones Sin Nombre/ Conacyt / Universidad de Sonora, México.
- _____, 2002, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Montesinos, Madrid.
- _____, 2015, *Simbolismo y Modernidad*, Silvia Alicia Manzanilla Sosa (ed.), SEDECULTA, Yucatán.
- Borges, Jorge Luis, 1993, *Ficciones. El aleph. El informe de Brodie*, Iraset Páez Urdaneta (pról.), Horacio Jorge Becco (crono., y biblio.), Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Castro Rocha, João Cezar de, 2011, “Sem nenhum caráter? La rapsodia de Mário de Andrade”, en *Macunatma. El héroe sin ningún carácter*, de Mário de Andrade, María Teresa Atrián Pineda (trad.), Fondo Editorial Casa de las Américas, Cuba.
- Eliade, Mircea, 1999, *La búsqueda: historia y sentido de las religiones*, Alfonso Colodrón (trad.), Editorial Kairós, Barcelona.
- Galvis, Silvia y Alberto Donadio, 2002, *El jefe supremo: Rojas Pinilla en la violencia y en el poder*, Hombre Nuevo Editores, Colombia.
- Harari, Yuval Noah, 2014, *De animales a dioses. Breve historia de la humanidad*, Joandomènec Ros (trad.), Debate, México.
- Hesíodo, 1978a, *Teogonía*, Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez (Introd. trad. y notas), Gredos, Colección Biblioteca Clásica, Madrid.

- _____, 1978b, *Trabajos y días*, Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez (Introd. trad. y notas), Gredos, Colección Biblioteca Clásica, Madrid.
- Idoyaga Molina, Anatilde, 1989, “Tiempo, espacio y existencia. Análisis de los seres míticos pilagá”, *Revista de filología y lingüística*, núm. 25, vol. 2, pp. 39-50.
- Lamadrid, Enrique R., 1995, “The Rogue’s Progress: Journeys of the Picaro from Oral Tradition to Contemporary Chicano Literature of New Mexico”, *Melus*, núm. 20, vol. 2, pp. 15-34.
- Laval, Ramón A., 1925, *Cuentos de Pedro Urdemales. (Trabajo leído en la Sociedad de Folklore chileno)*, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile.
- López Austin, Alfredo, 2006, *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, UNAM, México.
- Munguía Zatarain, Martha Elena, 2002, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, El Colegio de México, México.
- _____, 2012^a, *La risa en la literatura mexicana: apuntes de poética, Iberoamericana / Bonilla Artigas Editores, México.*
- _____, 2012^b, “De la hostilidad a la exaltación: valoraciones históricas de la risa. Resonancias éticas y estéticas”, en *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios*, Claudia Gidi y Martha Elena Munguía Zatarain (coords.), Universidad Veracruzana, Bonilla Artigas Editores, pp. 43-60.
- Olivier, Guilhem, 1999, “Huehucóyotl, “Coyote Viejo”, el músico transgresor: ¿Dios de los otomíes o avatar de Tezcatlipoca?”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 30, pp. 113-132, disponible en: <http://www.ejournal.unam.mx/ecn/ecnahuatl30/ECN03005.pdf> (consultado: 17/XI/2015).

- _____, 2004, *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*, Tatiana Sule (trad.), FCE, Colección Antropología, México.
- Pizarro, Jerónimo, 2008, “La ‘*Carta pras icamiabas*’: o la falta de carácter de un héroe imperial”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, núm. 46, pp. 179-199, disponible en: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/viewFile/34604/37342> (consultado: 18/XI/2015).
- Radin, Paul, 1956, *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, Stanley Diamond (intro.), Philosophical Library, Nueva York.
- Ricketts, Mac Linscott, 1966, “The North American Indian Trickster”, *History of Religions*, núm. 5, vol. 2, pp. 327-350.
- Robe, Stanley Linn, 1970, *Mexican Tales and Legends from Los Altos*, University of California Press, Folklore Studies 20, Berkeley.
- Romo Feito, Fernando, 2012, “La risa en Mijaíl Bajtín como hermenéutica”, en *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios*, Claudia Gidi y Martha Elena Munguía (Coords.), Bonilla Artigas Editores / Universidad Veracruzana, México, pp. 19-41.
- Rulfo, Juan, 1992, *Pedro Páramo y El llano en llamas*, Planeta, Colección Popular, México.
- Samósata, Luciano de, 1990, *Obras*, vol. 3, Juan Zaragoza Botella (trad. y notas), Gredos, Biblioteca Clásica, Madrid.
- Uslar Pietri, Arturo, 2001, “Arturo Uslar Pietri habla su infancia”, *Kalathos. Revista cultural*, núm. 6, s.p., entrevista realizada en Roma en 1978 por Enrique Hernández D’Jesús, disponible en: <http://www.kalathos.com/jul2001/entrevistas/djesus/djesus.htm> (consultado: 18/XI/2015).

Zuloaga, Conrado, 1979, *Novelas del dictador, dictadores de novela*, Carlos Valencia Ediciones, Bogotá.

Recibido: 26 de enero de 2016

Aceptado: 22 de mayo de 2016