

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIRIQUÍ
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE ESPAÑOL

Compilación de literatura oral: análisis de estructuras narrativas tradicionales en
los distritos de Alanje, Boquerón y Renacimiento

Por:

Nayeska Miranda

4 – 818 – 2009

Waylin Villarreal

4 – 817 – 1738

Trabajo de graduación
presentado como requisito
para optar por el
título de licenciadas en
Español, con énfasis en
comunicación oral y escrita

Profesor asesor:

Dr. Bladimir Víquez

David, Chiriquí

República de Panamá

2025

“El escuchar y el contar son necesidades primarias del ser humano. La necesidad de contar también resulta del deseo de hacerlo, del deseo de divertirse a sí mismo y divertir a los demás”

—Víctor Montoya

DEDICATORIA

A Dios, por ser mi guía y fortaleza.

A mi madre, Leydibel de Miranda, y a mi padre, Jorge Miranda, por su amor y apoyo.

A mi hermana Xochil Miranda y a mi sobrina Lujanis González, mi ser de luz.

A mi familia y a Waylin Villarreal, por acompañarme en este camino.

— *Nayeska*

A Dios, por ser mi guía y fortaleza.

A mis padres, Wayne Villarreal y Liliana Mejía, por su respaldo constante.

A mi hermana, Wayneth Villarreal, por su apoyo incondicional.

A Nayeska Miranda, compañera de tesis, por su disposición, compromiso y constancia durante el desarrollo de este trabajo.

— *Waylin*

AGRADECIMIENTO

De Nyeska Miranda y Waylin Villarreal...

A Dios.

A nuestras familias.

Al Dr. Bladimir Víquez, por su guía y compromiso.

A los docentes de la Escuela de Español.

A todas las personas que compartieron sus narraciones y colaboraron en esta investigación.

RESUMEN

Esta investigación tiene como propósito analizar la estructura de relatos orales tradicionales recopilados en los distritos de Boquerón, Renacimiento y Alanje, ubicados en la provincia de Chiriquí, Panamá. A partir de un corpus de 44 narraciones obtenidas mediante entrevistas espontáneas y conversaciones con habitantes de diversas edades, se aplicaron los modelos de análisis propuestos por Vladimir Propp, Joseph Campbell, Claude Lévi-Strauss, Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes y Tzvetan Todorov.

La investigación adopta un enfoque cualitativo, descriptivo y comparativo, centrado en identificar estructuras recurrentes, funciones narrativas y relaciones simbólicas entre el contenido de los relatos y su contexto cultural.

Los resultados revelan una marcada riqueza temática, estructural y simbólica en las narraciones, que oscilan entre lo fantástico, lo espiritual y lo cotidiano. En Boquerón predominan los relatos de apariciones y figuras fantasmales; en Renacimiento se destacan los vínculos con la naturaleza, los duendes y las advertencias campesinas; mientras que en Alanje sobresale la influencia de la religiosidad popular y el uso del lenguaje sagrado como defensa ante lo desconocido.

Asimismo, se evidencia que los relatos no solo funcionan como entretenimiento o advertencia, sino como mecanismos de preservación cultural, identidad colectiva y transmisión intergeneracional de saberes.

Este estudio aporta una lectura estructural profunda del folclore oral chiricano y demuestra que la oralidad sigue siendo una herramienta viva para comprender los valores, miedos y creencias de las comunidades rurales panameñas.

Palabras clave: literatura oral, estructura narrativa, cultura popular, análisis estructural, simbolismo.

ABSTRACT

This research analyzes the structure of traditional oral narratives collected in the districts of Boquerón, Renacimiento, and Alanje, located in the province of Chiriquí, Panama. Based on a corpus of 44 narratives gathered through spontaneous interviews and conversations with residents of various ages, the study applies the analytical models of Vladimir Propp, Joseph Campbell, Claude Lévi-Strauss, Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes, and Tzvetan Todorov.

The research adopts a qualitative, descriptive, and comparative approach, focusing on identifying recurring structures, narrative functions, and symbolic relationships between the stories' content and their cultural context.

The findings reveal a marked thematic, structural, and symbolic richness in the narratives, which range from the fantastical and spiritual to the everyday. In Boquerón, tales of apparitions and ghostly figures predominate; in Renacimiento, stories highlight connections with nature, goblins, and rural warnings; while in Alanje, the influence of popular religiosity and the use of sacred language as protection against the unknown stand out.

Furthermore, the study shows that these narratives function not only as entertainment or cautionary tales but also as mechanisms for cultural preservation, collective identity, and the intergenerational transmission of knowledge.

This research provides a deep structural analysis of Chiriquí's oral folklore and demonstrates the vitality of orality as a tool for understanding the values, fears, and beliefs of Panama's rural communities.

Keywords: oral literature, narrative structure, popular culture, structural analysis, symbolism

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	3
AGRADECIMIENTO.....	4
RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	14
CAPÍTULO I	17
1. PROYECTO DE INVESTIGACIÓN.....	18
1.1. Planteamiento del problema.....	18
1.2. Importancia	19
1.3. Delimitación del tema de investigación.....	20
1.4. Objetivos	21
CAPÍTULO II	22
2. MARCO TEÓRICO	23
2.1. Introducción a la literatura y literatura oral	23
2.1.1. Definición y características	23
2.1.2. Importancia cultural y educativa	36
2.2. Folclor literario.....	39
2.2.1. Definición	39
2.2.2. Literatura popular.....	40
2.2.3. Literatura folclórica	41

2.2.4.	Literatura tradicional	44
2.2.5.	Literatura oral.....	45
2.2.6.	Mito.....	47
2.3.	Teorías acerca de la literatura oral.....	50
2.3.1.	Teoría de la Oralidad de Walter Ong.	50
2.3.2.	Teoría del Folclore de William Bascom.	62
2.4.	Estructura del cuento según autores.....	71
2.4.1.	<i>Morfología del cuento</i> (1928) de Vladimir Propp	71
2.4.2.	<i>El héroe de las mil caras</i> (1949) de Joseph Campbell.....	82
2.4.3.	<i>Antropología estructural</i> (1958) de Claude Lévi-Strauss	89
2.4.4.	<i>Semántica estructural</i> (1966) de Algirdas Julien Greimas	96
2.4.5.	<i>Introducción al análisis estructural de los relatos</i> (1966) de Roland Barthes.....	102
2.4.6.	<i>Gramática del Decamerón</i> (1969) de Tzvetan Todorov.....	108
2.5.	La Literatura oral en Panamá.....	113
2.5.1.	Estudios previos sobre la literatura oral en Panamá y Chiriquí.	113
2.5.2.	Influencia de las culturas originarias en los relatos.....	118
2.6.	La Transmisión de la literatura oral	123
2.6.1.	Factores que afectan su preservación.....	123
2.6.2.	El papel de los narradores en la comunidad.....	126

CAPÍTULO III	129
3. MARCO METODOLÓGICO	130
3.1. Metodología de recolección de cuentos	130
3.1.1. Entrevistas	130
3.1.2. Conversaciones	131
3.1.3. Observación participante	132
3.2. Descripción del corpus recopilado	133
3.2.1. Cuentos de animales y cuentos fantásticos	133
3.2.2. Corpus recopilado	134
3.2.2.1. Boquerón	134
3.2.2.1.1. <i>La esposa bruja</i>	134
3.2.2.1.2. <i>La joven del potrero</i>	136
3.2.2.1.3. <i>La mujer en el parque</i>	137
3.2.2.1.4. <i>Cuento de Fidel Araúz</i>	138
3.2.2.1.5. <i>Silencio, por miedo</i>	140
3.2.2.1.6. <i>Donde no debía haber nada</i>	140
3.2.2.1.7. <i>Predicador, Alcinio Gonzales</i>	141
3.2.2.1.8. <i>Freddy el Burgo</i>	142
3.2.2.1.9. <i>El vuelo en la oscuridad</i>	145
3.2.2.1.10. <i>El Farol</i>	146

3.2.2.1.11. <i>Anécdota de Semana Santa</i>	147
3.2.2.1.12. <i>La mujer lavando y el niño perdido</i>	148
3.2.2.1.13. <i>El libro imposible de destruir</i>	149
3.2.2.1.14. <i>La proyección astral y el caso de Irene Quintero</i>	149
3.2.2.1.15. <i>El cadejo de Boquerón</i>	150
3.2.2.1.16. <i>El cadejo de Bocalatún</i>	152
3.2.2.1.17. <i>La mujer en el puente de Los tres brincos</i>	153
3.2.2.2. Renacimiento	154
3.2.2.2.1. <i>Los duendes de Caisán</i>	154
3.2.2.2.2. <i>El matapájaro</i>	155
3.2.2.2.3. <i>La Hita</i>	156
3.2.2.2.4. <i>La flor encantada</i>	156
3.2.2.2.5. <i>La adivinanza del viajero</i>	158
3.2.2.2.6. <i>El guardián de la noche</i>	162
3.2.2.2.7. <i>El llanto que no vimos</i>	164
3.2.2.2.8. <i>Agustincito, el ratoncito chillón</i>	165
3.2.2.2.9. <i>El turututú</i>	167
3.2.2.2.10. <i>La vela maldita</i>	170
3.2.2.2.11. <i>Los duendecillos</i>	172
3.2.2.2.12. <i>El salvaje</i>	174

3.2.2.2.13. <i>La mujer que flotaba sobre los montazales</i>	176
3.2.2.2.14. <i>La Silampa</i>	178
3.2.2.3. Alanje	180
3.2.2.3.1. <i>El cuento de la vaca</i>	180
3.2.2.3.2. <i>Historia de Secundino González</i>	180
3.2.2.3.3. <i>No fue el frío</i>	181
3.2.2.3.4. <i>El conjuro de las trece palabras</i>	183
3.2.2.3.5. <i>La bruja del camino entre Divalá y Alanje</i>	184
3.2.2.3.6. <i>La Tulivieja</i>	186
3.2.2.3.7. <i>Cuento del señor Manuel</i>	187
3.2.2.3.8. <i>Abusión</i>	188
3.2.2.3.9. <i>El niño y los duendes</i>	189
3.2.2.3.10. <i>El Cadejo</i>	190
3.2.2.3.11. <i>El farol</i>	190
3.2.2.3.12. <i>Perdidos en el monte por los duendes de Querévalo</i>	191
3.2.2.3.13. <i>El jinete sin cabeza</i>	193
3.2.2.4. Fuentes y criterios de selección de los relatos	195
CAPÍTULO IV	196
4. ANÁLISIS DEL CORPUS NARRATIVO RECOLECTADO	197
4.1. Análisis estructural de los cuentos	197

4.1.1. Boquerón	197
4.1.2. Renacimiento	216
4.1.3. Alanje	232
RESULTADOS	247
CONCLUSIONES	251
RECOMENDACIONES	253
BIBLIOGRAFÍA	254
ANEXOS	260

INTRODUCCIÓN

La literatura oral tradicional es un pilar fundamental en la configuración del imaginario colectivo de muchas comunidades, especialmente en aquellas donde la cultura se transmite predominantemente por vía oral.

En Panamá, y particularmente en la región occidental, aún perviven relatos, leyendas y cuentos que han pasado de generación en generación, conservando en su estructura elementos simbólicos y culturales que permiten comprender la manera en que los habitantes interpretan su entorno, su historia y sus creencias. Estos relatos no solo forman parte del acervo cultural intangible, sino que son testimonio vivo de una forma de concebir el mundo en la que lo cotidiano y lo sobrenatural coexisten en armonía.

Durante mucho tiempo, el estudio de la narrativa popular en Panamá ha estado relegado a un segundo plano frente a otras expresiones literarias más institucionalizadas o escritas. Sin embargo, estas manifestaciones orales merecen un análisis riguroso que permita identificar sus estructuras internas y los significados culturales que encierran. En efecto, su valor no reside únicamente en lo anecdótico o folklórico, sino en su capacidad para organizar la experiencia colectiva, transmitir normas sociales, conservar saberes ancestrales y reafirmar identidades comunitarias.

En el caso específico de los distritos de Boquerón, Renacimiento y Alanje, ubicados en la provincia de Chiriquí, la literatura oral cobra una relevancia aún mayor, pues se manifiesta con fuerza en el relato de hechos sobrenaturales,

leyendas de brujas, apariciones, duendes, animales con propiedades extraordinarias y fuerzas invisibles que regulan la conducta humana. Estas narraciones, además de sus componentes narrativos, están íntimamente ligadas al paisaje, a la vida rural, a la memoria familiar y a las prácticas culturales heredadas.

Pese a su riqueza, existe escasa sistematización de este corpus oral, y aún menos estudios que analicen sus estructuras internas desde enfoques científicos como la morfología del cuento, la semiótica narrativa o la gramática del relato. De allí que este trabajo tenga como objetivo principal realizar un análisis estructural de narraciones orales folclóricas recogidas en los tres distritos mencionados, utilizando como base los modelos propuestos por autores como Vladimir Propp, Joseph Campbell, Claude Lévi-Strauss, Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes y Tzvetan Todorov.

A través de la recolección directa de los relatos, muchos de los cuales fueron narrados en un contexto informal, familiar y espontáneo, se construyó un corpus representativo de 44 narraciones que abarcan cuentos de animales, historias de miedo, leyendas populares y experiencias sobrenaturales. La metodología empleada fue de tipo cualitativo y descriptivo, con un enfoque estructural, a fin de determinar las constantes narrativas, los esquemas funcionales y las unidades semánticas recurrentes en cada relato.

Este estudio no pretende únicamente analizar las estructuras narrativas por sí mismas, sino establecer la relación entre dichas estructuras y el contexto cultural en que se originan y se transmiten. Así, se busca comprender de qué manera las formas narrativas responden a las experiencias de vida, a los valores sociales, a los

miedos colectivos y a los sistemas de creencias propios de cada comunidad. La interacción entre forma y contenido, entre estructura y entorno, es uno de los aspectos centrales que guiarán el análisis.

Al identificar los rasgos compartidos y las diferencias entre las narraciones de los tres distritos, se podrán establecer patrones regionales, tensiones simbólicas, funciones sociales del relato oral y modos particulares de representar lo inexplicable. Este trabajo, por tanto, se inscribe en el campo de los estudios literarios, la antropología cultural y la lingüística, desde una perspectiva interdisciplinaria que reconoce la importancia de la oralidad como vehículo de construcción simbólica.

El valor de esta investigación reside en su capacidad para preservar una parte del patrimonio oral de Chiriquí, al tiempo que propone una lectura analítica rigurosa de sus relatos más representativos. Se espera que este aporte sirva no solo para enriquecer el conocimiento académico sobre la narrativa tradicional panameña, sino también para sensibilizar a las nuevas generaciones sobre la importancia de conservar y valorar la palabra hablada como instrumento de identidad, memoria y resistencia cultural.

CAPÍTULO I

1. PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento del problema

El estudio de la literatura oral tradicional en Chiriquí ha sido limitado, especialmente en lo que respecta a la recopilación y análisis estructural de narraciones folclóricas de las zonas rurales. A pesar de la riqueza cultural de las tradiciones orales en Chiriquí, las nuevas generaciones tienen cada vez menos contacto con los relatos tradicionales, lo que ha contribuido a su progresiva desaparición.

Factores como la expansión de los medios de comunicación, el uso de la tecnología y la pérdida de narradores tradicionales, han generado una desconexión con las raíces culturales de las comunidades. En los distritos de Renacimiento, Alanje y Boquerón, la falta de estudios impide comprender cómo se preservan y adaptan las narraciones orales y cómo reflejan los valores locales.

1.2. Importancia

La importancia de esta investigación radica en su valiosa contribución a la preservación del patrimonio cultural inmaterial de Panamá, específicamente en los distritos de Renacimiento, Alanje y Boquerón, donde la tradición oral ha sido históricamente una vía fundamental para la transmisión de conocimientos, valores y creencias. En un contexto de creciente globalización y pérdida de prácticas culturales tradicionales, este estudio busca rescatar cuentos fantásticos y tradicionales que conforman parte del imaginario colectivo de estas comunidades rurales.

Al analizar sus estructuras narrativas y los elementos socioculturales que encierran, se podrá comprender con mayor profundidad la identidad local y los mecanismos de conservación cultural. Además, la sistematización de estos relatos no solo favorece la labor académica, sino que también abre oportunidades para su integración en procesos educativos y proyectos de revitalización cultural, posicionándose como una herramienta esencial para el fortalecimiento de la memoria colectiva y el reconocimiento del valor del folclore panameño.

1.3. Delimitación del tema de investigación

El estudio de la literatura oral en los distritos de Renacimiento, Alanje y Boquerón, se centrará en la recopilación y análisis estructural de narraciones tradicionales y fantásticas, explorando cómo se han conservado y transformado a lo largo del tiempo. Se tomará en cuenta la estructura narrativa de estos relatos, sus variantes y la influencia del contexto sociocultural en su transmisión oral.

Delimitación:

1. Geográfica: este estudio se llevará a cabo en los distritos de Renacimiento, Alanje y Boquerón ubicados en la provincia de Chiriquí.
2. Temporal: la investigación abordará relatos recogidos desde agosto de 2024 a julio de 2025.
3. Conceptual: el enfoque se centrará en el análisis de los cuentos tradicionales y fantásticos narrados de manera oral.

1.4. Objetivos

Objetivo general

Aplicar un análisis estructural a los cuentos tradicionales narrados oralmente en los distritos de Renacimiento, Alanje y Boquerón, con el fin de comprender su papel en la preservación cultural y la identidad de las comunidades

Objetivos específicos

- Recopilar los cuentos tradicionales y fantásticos pertenecientes a la narrativa oral existente en los distritos de Renacimiento, Alanje y Boquerón.
- Identificar los elementos estructurales comunes en los cuentos tradicionales y fantásticos narrados oralmente en estos distritos.
- Examinar cómo las características culturales y sociales de las comunidades rurales de Renacimiento, Alanje y Boquerón se reflejan en los cuentos orales.
- Comparar las similitudes y diferencias estructurales de los cuentos en los tres distritos estudiados.
- Explorar el papel de la literatura oral en la educación y el fortalecimiento de la identidad cultural local
- Contribuir al conocimiento y preservación de la literatura oral folclórica panameña mediante el análisis y documentación de estos cuentos tradicionales.

CAPÍTULO II

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Introducción a la literatura y literatura oral

2.1.1. Definición y características

La literatura se refiere al arte de la expresión oral y escrita, que se ha mantenido a lo largo de las épocas para expresar emociones e ideas. Constituye una herramienta para perpetuar la cultura, historia e identidad. La literatura, como tal, puede tener diversos enfoques, que van desde la estética, el arte, la teoría literaria, la oralidad, la escritura, su función cultural y social.

Desde una perspectiva histórica, fue en el siglo XVII, cuando la literatura se denominaba “poesía” o “elocuencia” y se centraba en cualquier invención literaria, sin limitarse al texto. A inicios del siglo XVIII, cuando el término “literatura” empezó a utilizarse para designar las actividades que empleaban la escritura como medio de expresión. Más adelante, Lessing¹ lo aplicó a un conjunto de obras literarias, y hacia finales del siglo XVIII, su significado se restringió a textos de valor estético.

En Inglaterra, durante el siglo XVIII, la literatura era la creación artística cultivada por las clases instruidas, incluyendo escritos filosóficos, ensayísticos y poéticos. La novela, vista con desconfianza, tenía poca aceptación en los círculos cultos, mientras que formas populares como las baladas, los romances y muchas

¹ Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) fue un filósofo, dramaturgo y crítico literario alemán, considerado una de las figuras clave de la Ilustración en Alemania. Contribuyó de manera decisiva a la conformación del concepto moderno de literatura, al defender su autonomía estética frente a otras formas de arte

obras teatrales eran excluidas del canon, lo que evidencia una concepción ideológica y elitista de lo que se consideraba “literario”.

Esta perspectiva limitada respondía a criterios sociales y culturales, más que estrictamente estéticos; además, reflejaba los valores de una clase dominante que asocia la literatura con la racionalidad, el gusto y la instrucción. Según el crítico literario Terry Eagleton², esta noción de literatura comenzó a transformarse a medida que surgía una sensibilidad distinta frente al avance del pensamiento utilitario promovido por la Revolución Industrial. En ese contexto, el término ‘poesía’ adquirió una connotación creativa y espiritual, en contraste con la lógica funcional y productiva de la época.

Esta idea se ve claramente en el ensayo *Defensa de la poesía*, publicado en 1840, del poeta romántico Percy Bysshe Shelley, quien reivindica la poesía como una forma superior de conocimiento y una fuerza transformadora de la sociedad. Shelley considera a los poetas como “los legisladores no reconocidos del mundo”, destacando su capacidad para imaginar nuevas realidades y cuestionar el orden establecido.

La literatura, en su sentido más amplio, se manifiesta como una forma de creación verbal que permite construir significados, conservar memorias y compartir

² Terry Eagleton es un crítico literario, teórico cultural y escritor británico, conocido por sus aportes al marxismo literario y a la teoría crítica contemporánea. Su obra, *Teoría literaria: una introducción* (1983), cuestiona las nociones tradicionales de “literatura” y destaca cómo están influenciadas por factores históricos, sociales e ideológicos.

experiencias humanas a través de los tiempos. Si bien su origen más visible suele estar ligado a lo escrito, en realidad, su forma primigenia es oral.

Esta literatura oral se basa en la voz, la memoria y el acto comunicativo en vivo, lo que le da un carácter dinámico y comunitario. A diferencia del texto escrito, cuya permanencia depende del papel o la pantalla, la literatura oral vive y se transforma en el acto mismo de narrar.

La oralidad, como forma expresiva anterior a la escritura, ha sido la base sobre la que muchas culturas estructuraron sus sistemas de pensamiento, sus creencias y su historia. Las fórmulas repetitivas, los estribillos, las secuencias rítmicas y los esquemas narrativos fijos que caracterizan a la literatura oral permiten que esta sea memorizada y transmitida con eficacia de generación en generación.

Sin embargo, al estudiar estas manifestaciones desde una perspectiva escrita, se han generado conceptos que no siempre comprenden su naturaleza profunda. Walter Ong, lo expone en *Oralidad y escritura, Tecnologías de la palabra*:

Por ello —aunque ya con una frecuencia ligeramente reducida—, en el pasado la crítica engendró conceptos tan monstruosos como el de ‘literatura oral’. Este término sencillamente absurdo sigue circulando hoy en día aún entre los eruditos, cada vez más agudamente conscientes de la manera vergonzosa como revela nuestra incapacidad para representar ante nuestro propio espíritu una herencia de material organizado en forma verbal salvo como cierta variante de la escritura (Walter J. Ong, 1987, p. 10)

Esta crítica pone en evidencia cómo durante siglos se ha juzgado la producción oral como algo inferior o rudimentario frente a la palabra escrita. No obstante, la oralidad representa una forma de arte tan compleja como la literatura escrita. Su riqueza está en la interacción, en la espontaneidad y en la relación directa entre quien narra y quien escucha.

Asimismo, según el educador Walter Ong, la literatura se vale de cualquier medio para transmitirse, tal y como lo expone en su libro *Oralidad y escritura* (1982): “Los seres humanos se comunican de innumerables maneras, valiéndose de todos sus sentidos: el tacto, el gusto, el olfato y particularmente la vista, además del oído”.

Es una afirmación que resalta una experiencia multisensorial, donde los sentidos juegan un papel crucial, permitiendo que los mensajes se fijen en la memoria colectiva. Walter J. Ong, también señala que la oralidad ha sido el principal medio de comunicación en la historia humana, mucho antes de la invención de la escritura. Exponiendo en su libro *Oralidad y escritura* (1982):

En efecto, el lenguaje es tan abrumadoramente oral que, de entre los muchos miles de lenguas —posiblemente decenas de miles— habladas en el curso de la historia del hombre, sólo alrededor de 106 nunca han sido plasmadas por escrito en un grado suficiente para haber producido literatura, y la mayoría de ellas no han llegado en absoluto a la escritura (Walter J. Ong, 1987, p. 6).

El término “literatura” ha adquirido múltiples significados a lo largo del tiempo. Según la Real Academia Española, se trata de una manifestación artística basada en el uso del lenguaje, tanto oral como escrito. Sin embargo, más allá de esta

definición general, teóricos como Roman Jakobson y Tzvetan Todorov han contribuido a una comprensión más precisa de lo que define a un texto como literario.

Roman Jakobson, figura central del formalismo ruso, sostuvo que el verdadero objeto de estudio de la teoría literaria no es la literatura en sí, sino la literariedad, es decir, aquello que distingue a un texto literario de otros tipos de discursos. Esta idea marcó un giro importante hacia el análisis de los recursos formales del lenguaje, como la repetición, el ritmo o la desviación respecto al lenguaje común.

En el libro *Introducción a la teoría literaria* (1997) del crítico español Jesús G. Maestro, aborda el concepto de literariedad, citando la perspectiva del Formalismo ruso, una de las corrientes fundamentales en el desarrollo de la teoría literaria del siglo XX, en las siguientes palabras:

Los formalistas tratan de constituir la literatura en el objeto de conocimiento específico de una determinada disciplina científica, una poética formal, que, desde principios metodológicos propios, dé cuenta de las cualidades estéticas esenciales de la obra literaria. Desde este punto de vista, consideran que la literariedad (literaturnost') constituye el objeto principal de estudio de la ciencia literaria, al ser lo que confiere de forma específica a una obra su calidad literaria, lo que constituye el conjunto de los rasgos distintivos del objeto literario (Jesús G. Maestro, 1997, Sección 3.1, p. 1).

Tzvetan Todorov, influido por Jakobson, retomó este concepto en el marco del estructuralismo, destacando que lo literario no puede definirse únicamente por su contenido temático o por interpretaciones subjetivas.

En su obra *Los formalistas rusos* (1965), Todorov sistematiza estas ideas y propone que el análisis literario debe centrarse en las estructuras internas del texto y en las convenciones que lo hacen reconocible como literatura. Así, la literariedad se convierte en el foco del estudio literario, entendido como un conjunto de rasgos que activan una lectura estética y diferenciada del lenguaje común.

El concepto en sí ha pasado por diversas etapas, evolucionando desde su significado original ligado a la escritura hasta su concepción moderna como una forma de arte estético. Autores como Hans Robert Jauss³, desde la estética de la recepción, han destacado la importancia del lector en la construcción del significado de una obra, argumentando que la literatura cobra vida en la interacción entre el texto y su público.

Por su parte, Roland Barthes, en *La muerte del autor* de 1967, plantea que el significado de una obra no está determinado por la intención del escritor, sino por las múltiples interpretaciones que pueda generar. A su vez, Claude Mauriac⁴ introdujo el término "aliteratura" para referirse a textos que, aunque no considerados

³ Hans Robert Jauss (1921–1997) fue un teórico literario alemán, conocido por desarrollar la estética de la recepción, que subraya el papel del lector en la interpretación y comprensión de los textos literarios. Su concepto clave, el "horizonte de expectativas", describe cómo los lectores interpretan una obra según sus conocimientos y contextos históricos.

⁴ Claude Mauriac (1914–1996) fue un escritor, crítico literario y periodista francés, hijo del novelista François Mauriac, conocido por sus diarios, ensayos y por su exploración de la escritura del tiempo y la conciencia en la narrativa.

tradicionalmente literarios, pueden tener valor dentro de la producción cultural. Esto en contraposición al sentido despectivo que Verlaine daba a la “literatura”.

A lo largo del tiempo, la literatura oral ha sido una herramienta clave para la educación y la transmisión de valores morales y éticos, también para la preservación de la historia y las tradiciones de las comunidades. En muchos casos, estas formas narrativas orales han sido recopiladas y transcritas, integrándose al canon literario escrito, pero en otros casos, aún persisten en su forma original, especialmente en comunidades rurales y pueblos indígenas.

En la entrevista *La importancia de la literatura de tradición oral* en 2008, la doctora Pascuala Morote Magán⁵, expone:

La literatura oral se consideró, durante muchos siglos, como propia de gente poco cultivada e incluso no se la consideraba auténtica literatura, pues la definición que circulaba en manuales y diccionarios se basaba en considerar literatura “a la consecución de la belleza por medio de la palabra escrita”(Morote Magán, 2010, p. 178).

De acuerdo con su criterio, la literatura oral fue subestimada debido a la creencia de que la verdadera literatura solo podía existir mediante la palabra escrita, ya que se la definía como la búsqueda de la belleza mediante textos fijados en

⁵ Pascuala Morote Magán es una destacada antropóloga y filóloga española, especializada en literatura de tradición oral y cultura popular. Ha contribuido significativamente al estudio y difusión de la literatura popular, especialmente en el ámbito infantil y juvenil.

papel. Al estar vinculada a comunidades sin acceso a la escritura, se consideraba propia de gente poco cultivada y carente de valor artístico o intelectual.

Sin embargo, con el tiempo, estudiosos ampliaron la definición de literatura, reconociendo que la oralidad conserva mitos, cuentos y tradiciones fundamentales para la identidad cultural de los pueblos, dándole el lugar que merece en la historia literaria.

Siguiendo esa opinión, Rafael Lapesa, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y expresidente de la Real Academia Española, expuso: “Y aun cuando no se haya escrito, sino transmitido de boca en boca y de generación en generación”.

Desde esta perspectiva se defiende que la literatura no depende exclusivamente de la escritura, también puede existir a través de la oralidad. Además, destacó que las historias, mitos, leyendas y poemas transmitidos verbalmente entre generación forman parte del patrimonio literario, incluso si nunca fueron registrados por escrito. Su postura ayuda a ampliar la definición de literatura, otorgando reconocimiento y valor a la tradición oral como una forma legítima de expresión cultural y artística.

La literatura de tradición oral abarca una gran variedad de géneros. Este tipo de literatura incluye cuentos, leyendas, mitos, fábulas, proverbios, canciones y poesías, y juega un papel significativo en la formación de la identidad cultural de los pueblos. La literatura oral es rica en recursos estilísticos y retóricos, como lo son: repetición, el paralelismo, las imágenes vivas y el uso de un lenguaje figurado.

Además, se caracteriza por su espontaneidad y capacidad de adaptación a diferentes contextos socioculturales.

Para Pascuala Morote Magán, estos pueden clasificarse en función de su forma de expresión en dos grandes categorías: los géneros poéticos, que se caracterizan por el uso del verso, incluyen: coplas amorosas, cantos de trabajo, oraciones, villancicos, nanas, juegos, retahílas, trabalenguas y adivinanzas. Y los géneros narrativos, que emplean la prosa para relatar historias, tales como: mitos, leyendas, cuentos y fábulas.

También, autores como Vladimir Propp en su libro *Morfología del cuento* (1928), establece una clasificación basada en su estructura narrativa, es decir: cuentos maravillosos que incluyen elementos mágicos y personajes sobrenaturales; cuentos de animales, protagonizados por animales con cualidades humanas y cuentos cotidianos o de costumbres que reflejan la vida diaria y las relaciones humanas.

Asimismo, Paul Zumthor⁶ en *Introducción a la poesía oral* (1991), divide la literatura oral en función de su relación con la escritura, así pues: oralidad primaria, textos que nunca han sido escritos y se transmiten exclusivamente de boca en boca y oralidad secundaria: manifestaciones orales influenciadas por la escritura, como los romances y baladas recopilados por escritores.

⁶ Paul Zumthor (1915–1995) fue un filólogo y medievalista suizo, destacado por sus estudios sobre poesía oral y literatura medieval, y por conceptos como *mouvance* y *vocalidad*. Sus obras *La letra y la voz* y *La medida del mundo* son fundamentales en los estudios literarios contemporáneos.

Adicionalmente, Paul Zumthor, introduce el término “performance”, que destaca la importancia del acto de enunciación y la presencia del narrador en la transmisión de la obra, donde se modifica y se renueva constantemente.

También, Maxime Chevalier y Julio Camarena⁷, aplicaron el catálogo tipológico de Stith Thompson a los cuentos populares en España,⁸ clasificándolos en, cuentos de hadas o fantásticos que incluyen magia y personajes sobrenaturales; cuentos jocosos con historias humorísticas; cuentos de animales; cuentos religiosos y cuentos de ogros, gigantes, donde el protagonista se enfrenta a seres monstruosos.

Igualmente, Antonio Machado y Álvarez (1846–1893), conocido por su seudónimo Demófilo, fue un escritor, antropólogo y folclorista español, pionero en los estudios científicos del folklore en España y padre de los poetas Antonio y Manuel Machado.

Clasificó la literatura oral en tres categorías: la lírica popular, que incluye coplas, romances, villancicos y canciones tradicionales; la narrativa oral, compuesta por mitos, leyendas y cuentos tradicionales; y, por último, la paremiología, que se refiere a refranes, dichos y proverbios.

⁷ Maxime Chevalier (1909–1994), filólogo y folclorista francés, y Julio Camarena Laucirica (1948–2004), folclorista español, colaboraron en la elaboración del Catálogo tipológico del cuento folklórico español, adaptando el sistema de Stith Thompson al contexto hispánico. Su obra conjunta es fundamental en el estudio de la narrativa oral.

⁸ Stith Thompson (1885-1976) fue un folclorista y erudito estadounidense, célebre por su Motif-Index of Folk-Literature, una obra clave en la clasificación temática de cuentos populares y narrativas tradicionales.

A su vez, Ramón Menéndez Pidal destacó la importancia de la literatura oral hispánica y estableció dos grandes categorías en, romances tradicionales, que conllevan relatos épicos en verso que narran hechos históricos o legendarios y cantares y poesía popular que son manifestaciones líricas transmitidas oralmente.

La categorización de los géneros en la literatura oral es fundamental para entender más a fondo su estructura, función y desarrollo en las culturas. Debido a que la tradición oral incluye una amplia variedad de expresiones, que van desde narraciones épicas hasta canciones para niños, su clasificación facilita un análisis más sistemático y la comparación con otras modalidades literarias.

Cada género tiene un objetivo diferente: los mitos elucidaron el comienzo del mundo; las leyendas entrelazan realidad y ficción; los relatos transmiten principios y lecciones, mientras que los cantos o proverbios evidencian la identidad y el conocimiento popular. Los investigadores han creado diversas clasificaciones basadas en su estructura narrativa, temática, vínculo con la escritura o función social, lo cual contribuye a conservar y apreciar el legado oral de las comunidades.

La literatura oral y popular hispánica ha tenido diversos investigadores que han dejado por escrito sus impresiones y análisis en las culturas. Una de las figuras más importantes y pionera es Margit Frenk. A lo largo de su carrera, Frenk defendió que la poesía folklórica debía considerarse como: literatura en un sentido amplio. Señalando en *Entre folklore y literatura* (1972) que: “toda poesía folklórica es también literatura en un sentido amplio: es, valga la paradoja, literatura oral”.

Esta literatura oral, a diferencia de la escrita, posee su carácter colectivo, errabundo y cambiante, con recursos de gran sencillez. Frenk destaca elementos centrales de la lírica popular, como la temática amorosa y el protagonismo de la voz femenina, además del rico universo simbólico que la diferencia de la poesía culta.

Margit Frenk redefinió la noción de oralidad como una forma de transmisión literaria, no simplemente como un conservadurismo convencional. En *Entre folklore y literatura* muestra que los cantares del Siglo de Oro representan una autenticidad folklórica y son producto de un contexto popular.

Además, en su libro *Entre la voz y el silencio* de 1997, 2ª ed. 2005, abarca en la difusión oral de la cultura escrita, donde define su tema central como “la difusión de la escritura a través de la voz humana hasta época muy reciente”. Es decir, cómo las masas iletradas accedían a la literatura culta por vía oral.

Esta hipótesis parte de que el público no alfabetizado del Siglo de Oro oía recitar obras literarias en plazas y teatros, memorizándolas y transmitiéndolas. Ilustrando que numerosos textos del Renacimiento fueron redactados para la recitación oral y conservan evidencias de dicho origen performativo.

Su enfoque metodológico es comparativo e interdisciplinario, combinando filología histórica con teoría literaria y estudios folclóricos, tomando en cuenta la semiótica del rito oral y la dimensión antropológica de la memoria colectiva.

Frenk, también, realizó contribuciones decisivas al folclore literario de Hispanoamérica. Publicando junto a un equipo *Cancionero folklórico de México* (5

vols., 1975–1985), donde recogió cantos populares de diferentes regiones mexicanas. Dicha recopilación etnomusicológica y filológica sigue siendo hasta hoy, como lo expresa en el artículo de 2023 titulado *Margit Frenk* escrito por Rafel Mondragón Velázquez: “Cancionero folklórico de México sigue siendo utilizada con cariño por los músicos e improvisadores de pueblos de todo el país” (p. 218).

Además, su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, *Charla de pájaros* (1994), vinculó la poesía popular folklórica mexicana con un legado multicultural, rindiendo homenaje a la obra del poeta mexicano Salvador Novo y destacando la diversidad lingüística y de género en la tradición popular. En *Cancionero sevillano de Nueva York* (1996) y otros estudios, analizó la difusión del romancero en América.

En su metodología, combinó el análisis literario con la antropología cultural. En este contexto, valoraba las variaciones y las variantes de los textos orales. Al editar cancioneros antiguos, como el de Gaspar Fernández (1612), identificó cuidadosamente las versiones manuscritas y las correspondencias léxicas, demostrando así la comprensión de los músicos novohispanos de la poesía culta española del periodo Barroco.

Su lectura crítica de estas fuentes musicales reconstruyó “una poética de la fiesta”, privilegiando el diálogo intercultural y señalando el rol activo del lector oyente popular. En suma, su obra descansa en un cruce de saberes: filología hispánica, etnomusicología, semiología y folclor.

El trabajo de Frenk ha dejado una huella profunda en la literatura comparada, la filología y la antropología literaria. Siendo una de las fundadoras de los estudios latinoamericanos de literatura popular en la segunda mitad del siglo XX. Su insistencia en que el pueblo llano es agente literario realzó la importancia del folclore como objeto de estudio científico.

Gracias a sus aportes, se amplió el canon literario para incluir la poesía popular y se replanteó la historia cultural del Siglo de Oro. Como destacan los críticos, Frenk propuso que los textos orales tienen valor literario propio, “no como creaciones meramente imaginativas, sino como estructuras de pensamiento” arraigadas en la cultura popular (Martha Itzel Pineda Vázquez, 2006, p. 46).

De este modo, podemos concluir que tanto la literatura escrita como la oral son expresiones legítimas del lenguaje humano, aunque cada una con mecanismos distintos. Reconocer esto implica desmontar viejos prejuicios y valorar las múltiples maneras en que las sociedades han contado, soñado y transmitido su mundo.

2.1.2. Importancia cultural y educativa

La literatura oral tiene una profunda relevancia cultural, ya que actúa como el alma colectiva de los pueblos. A través de ella se transmiten los saberes, los sentimientos y las visiones del mundo que conforman la identidad de una comunidad. Es un espacio donde se conservan los relatos de origen, los valores ancestrales, las memorias compartidas, y donde el lenguaje funciona como vehículo de resistencia frente al olvido o la imposición cultural.

Esta riqueza simbólica convierte a la literatura oral en una herramienta poderosa de arraigo cultural y de pertenencia. Como bien expresa Víctor Montoya⁹: “La tradición oral latinoamericana, desde su pasado milenario, tuvo innumerables Iriartes, Esopos y Samaniegos que, aun sin saber leer ni escribir, transmitieron las fábulas de generación en generación...”.

La literatura oral puede desaparecer con el tiempo y limitarse a una determinada región debido a varios factores. Entre ellos se encuentran: la falta de documentación escrita, la desaparición de hablantes nativos y los cambios socioculturales pueden contribuir a su extinción. Además, la globalización y la influencia de los medios de comunicación han reducido la transmisión oral entre generaciones, reemplazándola por formas de entretenimiento y educación más modernas.

Sin embargo, algunos investigadores y folcloristas han trabajado en la recopilación y preservación de estas manifestaciones, asegurando que, aunque su práctica original pueda desaparecer, su legado cultural perdura en registros escritos y estudios académicos.

En el ámbito educativo, incorporar la literatura oral en la enseñanza permite reconocer que el conocimiento no se limita a lo escrito ni a lo académico. Al trabajar con relatos contados por generaciones, se despierta en los estudiantes una

⁹ Víctor Montoya, escritor y folclorista boliviano, destacó por sus estudios sobre la tradición oral latinoamericana. Esopo, fabulista griego, es célebre por sus fábulas morales. Tomás de Iriarte y Félix María de Samaniego, escritores del siglo XVIII, cultivaron la fábula como recurso didáctico y de crítica social.

sensibilidad hacia lo propio, lo comunitario y lo diverso. Se potencia la creatividad, la escucha activa, la memoria y el respeto por otras formas de pensamiento.

Además, se favorece una pedagogía más inclusiva, donde el aula se convierte en un espacio de diálogo entre saberes tradicionales y conocimientos formales. En este sentido, la oralidad no solo enriquece la formación cultural, sino que también humaniza el proceso educativo al conectarlo con la vida real y con los relatos de quienes lo viven.

2.2. Folclor literario

2.2.1. Definición

La literatura oral, también llamada literatura de tradición oral o literatura popular, es una forma de expresión cultural y artística transmitida de generación en generación a través de la palabra hablada. Según la Real Academia Española (RAE), los vocablos: popular, tradición y tradicional tienen similitudes en su significado y se pueden usar sin distinción. Es decir, el término popular es relativo al pueblo o perteneciente a él; el término tradicional, perteneciente o relativo a la tradición; y el de tradición, a la comunicación o transmisión de doctrinas.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que el término “oral” puede confundirse con “popular”, “tradicional” o “folclórico”. Sin bien pueden dirigirse al mismo concepto, son pequeñas las diferencias en ellas. José Manuel Pedrosa¹⁰, en su libro *Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional*, lo expone como:

Sus fronteras pueden confundirse, a veces, con las de la *literatura popular*, otro término sumamente ambiguo, que engloba el conjunto de las obras literarias producidas por el pueblo, transmitidas por el pueblo o destinadas a su consumo por el pueblo... El término de literatura oral puede solaparse también con el de literatura folclórica, que resulta ser un anglicismo bastante menos utilizado, sinónimo más o menos absoluto, de la popular. Además, la literatura oral suele englobar a la *literatura tradicional*, que identifica todo el conjunto de obras literarias cuya

¹⁰ José Manuel Pedrosa es un crítico y teórico literario español especializado en literatura comparada, narratología y teoría literaria contemporánea. Se enfoca en la relación entre literatura y otras formas de arte, así como en los contextos históricos y sociales de los textos literarios.

transmisión, por lo general oral, es aceptada de tal forma por una comunidad que, al ser memorizada y transmitida de boca en boca entre sus gentes, comienza a adquirir variantes distintivas en cada ejecución y a atomizarse en versiones siempre diferentes de su prototipo (José Manuel Pedrosa, 2004, p. 5).

Como se ha desarrollado anteriormente, existe una complejidad e interrelación en los conceptos. Para *popular*, es que son producidas, transmitidas y consumidas por el pueblo; en cuanto al término *folclórico*, utiliza la frase “sinónimo más o menos absoluto” refiriéndose a la relación de equivalencias entre palabras o conceptos que, aunque pueden ser similares, no son idénticos en cada contexto; para *tradicional*, caracterizada por la oralidad, la memorización y sus variantes según cada ejecución.

La particularidad del folclor literario es su carácter anónimo y su transmisión generacional. Estas obras se mantienen vivas en la memoria popular, siendo reinterpretadas, adaptadas al contexto y las necesidades del momento, sin perder su esencia.

2.2.2. Literatura popular

El término literatura popular puede ser complejo y multifacético, refiriéndose a aquellas expresiones literarias que son aceptadas y consumidas por un público amplio. Este término está intrínsecamente ligado al pueblo, ya que se forma y evoluciona desde las bases de la sociedad.

En muchos casos, estas obras no tienen un autor específico y se crean de forma colectiva, sirviendo como vehículo para la transmisión de valores, creencias

y costumbres. La literatura popular puede abarcar una gran variedad de géneros, tales como canciones, relatos orales y fábulas, que se pasan de boca en boca.

Este tipo de literatura, a pesar de su anonimato, juega un papel fundamental en la preservación cultural, ya que establece un canal de comunicación entre diferentes generaciones, facilita la integración de la historia y los saberes tradicionales dentro de la vida cotidiana de una comunidad.

Para Ramón Menéndez Pidal¹¹, la literatura popular es el conjunto de obras bien aceptadas por el pueblo, pero que se repiten sin modificaciones. Es decir, el pueblo las escucha o reproduce sin cambiarlas, manteniéndose fieles a su versión original, lo que puede generar conflicto con el tipo tradicional.

Asimismo, para José Manuel Pedrosa, la literatura popular comprende un concepto amplio y ambiguo, ya que abarca tanto obras orales como escritas que el pueblo produce, transmite o consume. Destaca que no existe un criterio formal o estilístico claro para definirla, porque depende más de su aceptación dentro de la comunidad.

2.2.3. Literatura folclórica

La literatura folclórica está directamente relacionada con el folclor y surge de las tradiciones populares de una comunidad. Su característica principal es que se conserva, en su mayoría, en forma oral. Los relatos folclóricos incluyen mitos,

¹¹ Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), filólogo e historiador de la literatura española, fue pionero en el estudio de la tradición oral y la épica medieval. Entre sus obras destacan *La España del Cid* y *El Cid y la tradición épica*.

leyendas, cuentos y canciones que dan cuenta de las costumbres, valores de los pueblos, en muchos casos con un origen ancestral. Estos relatos son una manera de conectar con el pasado para fortalecer la identidad cultural del pueblo.

En el caso de la literatura folclórica latinoamericana, por ejemplo, se pueden observar elementos comunes que surgen de la interacción de las culturas indígenas, africanas y europeas, mostrando la rica diversidad cultural del continente.

La literatura folclórica también tiene la capacidad de reflejar la lucha de clases, las injusticias sociales y las resistencias de los pueblos ante la opresión. Posee similitudes en sus características como el origen colectivo, dado así que a menudo no se conoce el autor de estas obras, ya que han sido creadas y recreadas a lo largo del tiempo. También, se encuentra su variabilidad, función social e identidad cultural.

Para José Manuel Pedrosa en su libro *Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional*, 2004, expone:

Con este término se identificaría la literatura que vive como parte del folclore de una comunidad, es decir, en el ámbito de lo popular. Pero se trata de un concepto escasamente utilizado en el mundo hispánico.

Es un término muy ambiguo, que no se identifica con ninguna categorización por géneros, formas o estilos, sino sólo por un supuesto ámbito social (el del folk o pueblo) de definición y acotación imprecisas y problemáticas (José Manuel Pedrosa, 2004, p. 11).

Se podría considerar como un término complejo y a menudo debatido. Es decir, por su relación intrínseca con el folclor de la comunidad, lo que significa que sus obras literarias forman parte integral de las tradiciones, costumbres y expresiones del pueblo.

A su vez, esta literatura se desarrolla y transmite principalmente en el ámbito popular, entre el pueblo y la gente común. No necesariamente entre las élites intelectuales. Tal como lo expone José Manuel Pedrosa, el término *folclórico* no es tan frecuente como *literatura popular*, *literatura oral* o *literatura tradicional*, que son expresiones más consolidadas en los estudios literarios y culturales.

Desde una perspectiva antropológica, Luis Díaz G. Viana¹², en *Reflexiones antropológicas sobre el arte de la palabra: folklore, literatura y oralidad* (2007), sostiene que el folclore, más que un conjunto simple de tradiciones antiguas, es un sistema de códigos creativos en constante evolución. Es decir, siguen presente en la sociedad actual a través de nuevas formas como las leyendas urbanas y los contenidos de Internet.

A su vez, critica la exclusión del folclore en el ámbito académico, considerando que sería una herramienta esencial para comprender cómo se crea y transmite la cultura en diferentes contextos.

Asimismo, reconoce el impacto de la globalización en la cultura popular, señalando cómo las redes sociales y la tecnología han dado lugar a nuevas formas

¹² Luis Díaz González de Viana (1951), antropólogo, filólogo y escritor español, es pionero en el estudio de la cultura popular y las identidades en España, con una destacada trayectoria en el CSIC.

de folclore. Esto reafirma la idea de que la oralidad y la creatividad colectiva siguen siendo pilares fundamentales en la sociedad contemporánea.

2.2.4. Literatura tradicional

La literatura tradicional es el conjunto de relatos, poesías, canciones y demás manifestaciones que han sido transmitidas de manera oral a lo largo de las generaciones. Estos relatos representan las creencias, miedos, deseos y la cosmovisión de una comunidad. Aunque algunas obras tradicionales han sido finalmente recopiladas y escritas, su origen sigue siendo eminentemente oral.

En este tipo de literatura, se aprecian elementos que son representativos de una cultura específica, como las figuras arquetípicas de héroes, villanos, animales mitológicos y sabias ancianas. La literatura tradicional tiene una función didáctica, ya que, mediante los relatos y sus moralejas, busca enseñar principios éticos y sociales, además de mantener vivas las costumbres ancestrales.

Según José Manuel Pedroza, en *Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional*, este término es “la parcela de la literatura oral o de la literatura popular que mayor aceptación y arraigo alcanza dentro de una comunidad, en el seno del pueblo. La literatura tradicional es, casi siempre, creación y repertorio genuino del pueblo”.

Esto significa que las obras producidas son especialmente valoradas y reconocidas por el pueblo, donde se han transmitido y conservado. Dando como resultado la expresión de identidad y valores de una comunidad. También, el autor expone:

Pero también puede darse el caso de que, en su origen, una obra literaria de signo culto, letrado, escrito, fuese recibida, asumida, recreada, variada en cada ejecución por el pueblo, dentro de un proceso en que puede llegar a perderse la conciencia y el conocimiento de su autoría. Es entonces cuando decimos que esa obra se ha tradicionalizado, porque ha pasado de la órbita de la literatura libresca, con nombres y apellidos, al río anónimo de la literatura del pueblo.

Pese a que el concepto de literatura tradicional ha sido puesto en entredicho, como etiqueta incompleta, parcial e inadecuada por algunos especialistas, sigue teniendo un uso muy intenso en los estudios de literatura oral, particularmente en el ámbito hispánico (José Manuel Pedrosa, 2004, p. 12).

Esencialmente, esta explicación nos indica que no toda la literatura tradicional surge directamente del pueblo. En ocasiones, una obra literaria con autoría y asociada a la “alta cultura” puede ser acogida y modificada por la comunidad, de tal manera que se pierde la noción de su origen culto y se integra en la tradición oral y popular

La literatura tradicional no solo nace directamente del pueblo, también habiendo sido creada en un ámbito culto, puede ser adoptada y transformada por el pueblo hasta convertirse en parte de su tradición y su cultura.

2.2.5. Literatura oral

La literatura oral es aquella que se transmite mediante la palabra hablada, y constituye una de las formas más antiguas de narración en la humanidad. Los relatos orales se entregan de generación en generación, a menudo modificándose

para adaptarse a los cambios sociales y culturales de cada época. Esta transmisión de conocimiento tiene un valor especial, ya que no solo preserva la memoria colectiva, sino que también fomenta la interacción social y la creación de identidad grupal.

Los géneros orales son diversos, abarcando desde mitos hasta cuentos populares, pasando por canciones y dichos. Además, en muchos casos, las narraciones se acompañan de gestos, melodías o danzas, transformándose en una experiencia integral y profundamente vinculada con la cultura local.

Según José Manuel Pedrosa en su libro *Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional*, expone:

Cualquier tipo de discurso o de mensaje oral que esté organizado de forma más o menos estética, y que no cumpla únicamente una función comunicativa, puede ser considerado literatura oral. No sólo una canción o un cuento transmitido de generación en generación, sino también cualquier discurso individual organizado de forma cuidadosa: por ejemplo, una evocación de los recuerdos personales, de historias familiares, etc., puede ser literatura oral (José Manuel Pedrosa, 2004, p. 2).

Del mismo modo, para la antropóloga colombiana Eugenia Villa¹³, quien en su libro *La literatura oral: Mito y Leyenda* expone:

¹³ Eugenia Villa Posse es una destacada antropóloga colombiana reconocida por sus estudios sobre la literatura oral y las tradiciones culturales de Colombia. Ha compilado y analizado mitos y leyendas de diversas regiones del país, contribuyendo a la preservación y difusión del patrimonio cultural colombiano.

Se puede afirmar que la literatura oral constituye la suma de los conocimientos, valores y tradiciones que pasan de una generación a otra, verbalmente, utilizando diferentes estilos narrativos. La literatura oral se conserva en la memoria de los pueblos, es de creación colectiva, por lo tanto, anónima; carece de autor, como no es el caso de la literatura escrita; es del pueblo y como tal hace parte de su vida diaria y de su cultura (Eugenia Villa, 1993, p. 38).

De este modo, la literatura oral es una manifestación cultural que va más allá de simples relatos o canciones transmitidos de generación en generación. Ya que se trata de un medio de preservación del conocimiento, y las tradiciones de un pueblo, para conservarlo en la memoria colectiva. Es del pueblo y formará parte de su vida cotidiana.

2.2.6. Mito

El mito es un relato tradicional que busca explicar el origen de fenómenos naturales, culturales o humanos, a menudo con la intervención de seres sobrenaturales o divinos. A través de los mitos, las comunidades intentan dar sentido a los misterios de la vida, la naturaleza y el cosmos. Estas narraciones, profundamente arraigadas en la historia de los pueblos, ayudan a construir su identidad y a establecer normas y valores compartidos.

Los mitos desempeñan un papel esencial en las culturas, ya que permiten comprender el mundo a través de símbolos y representaciones. En muchas ocasiones, los mitos también sirven como base para otros géneros literarios, y su

poder de fascinación y enseñanza los mantiene vigentes en la actualidad, adaptándose a las nuevas generaciones sin perder su esencia original.

En este contexto, los términos antepuestos pueden tomarse para referirse a literatura oral. Antes que la escritura fuera inventada, todas las culturas utilizaban la oralidad como principal medio de comunicación y preservación del conocimiento, esto para que perduraran hechos históricos o tal vez, eventos no registrados de la historia.

Andrés Henestrosa (1981)¹⁴, recopilador y estudioso de la tradición zapoteca, resalta que los mitos conservan su vitalidad en las comunidades originarias de México no solo como explicación del mundo, sino como guía moral y social. Su transmisión oral permite una constante adaptación a las circunstancias, sin perder sus núcleos estructurales ni su función formativa.

Por su parte, Leopoldo Zea¹⁵ (1976) advierte que los mitos en América Latina no deben leerse únicamente como expresiones religiosas primitivas, ya que son formas de pensamiento originarias que articulan una visión crítica de la historia y del poder. Desde esta perspectiva, se considera que el mito puede interpretarse como resistencia cultural frente a la colonización y a la imposición de paradigmas occidentales.

¹⁴ Andrés Henestrosa (1906–2008) fue un escritor y lingüista mexicano de origen zapoteco. Se dedicó a recopilar relatos tradicionales indígenas y a preservar la memoria oral de su pueblo, defendiendo el valor ético, educativo y adaptativo de los mitos en la tradición zapoteca.

¹⁵ Leopoldo Zea (1912–2004) fue un filósofo mexicano que impulsó una filosofía latinoamericana autónoma. Interpretó el mito como una forma de pensamiento originario capaz de ofrecer una crítica al pensamiento occidental y a la historia oficial impuesta tras la colonización.

En América Latina, los mitos originarios siempre han coexistido, dialogado y en ocasiones resistido frente a las narraciones religiosas coloniales y modernas. Esa transformación ha permitido su permanencia hasta el presente, donde aún se recrean en contextos educativos, artísticos y literarios.

En palabras de Néstor García Canclini¹⁶ (1990), el mito en América Latina es un espacio de hibridez, donde lo tradicional y lo moderno, lo oral y lo escrito, lo indígena y lo mestizo, se entrelazan en la producción simbólica de identidades culturales.

En el ámbito de la literatura oral, el mito ocupa un lugar central como forma de transmisión intergeneracional de conocimientos. Antes de la invención de la escritura, todas las culturas empleaban la oralidad como único medio para preservar sus saberes.

Por tanto, no podemos expresar que el mito es una forma arcaica de literatura ni una explicación prescientífica del mundo; es más una manifestación compleja y viva de la memoria, considerándolo un pensamiento simbólico y la identidad colectiva de los pueblos. Su presencia en la literatura oral hispanoamericana constituye una fuente invaluable para comprender las matrices narrativas y los imaginarios que han dado forma a nuestras culturas.

¹⁶ Néstor García Canclini (n. 1939) es un antropólogo argentino-mexicano, referente en estudios culturales latinoamericanos. Su noción de “culturas híbridas” plantea que los mitos y símbolos tradicionales perviven en formas modernas, mediadas por la oralidad, los medios y la globalización.

2.3. Teorías acerca de la literatura oral

2.3.1. Teoría de la Oralidad de Walter Ong.

La Teoría de la Oralidad de Walter J. Ong, desarrollada en su obra *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra* de 1982, es fundamental para comprender cómo la transición de la oralidad a la escritura ha influido en la conciencia humana y en las estructuras culturales. Ong plantea que muchas de las categorías de pensamiento que consideramos universales provienen en realidad del uso de la escritura. Asimismo, explora las diferencias entre la oralidad primaria y la escritura, analizando cómo ambas moldean la conciencia humana.

En su inicio, Ong establece que el lenguaje es esencialmente oral. Según él, la escritura es una tecnología reciente y secundaria que transforma profundamente la conciencia humana. Menciona que la sociedad humana, en su trayecto histórico, se formó en la oralidad antes que en la escritura. Durante decenas de miles de años, el lenguaje articulado fue el principal vehículo para comunicar, pensar y recordar. La lectura y la escritura, tal como las entendemos hoy, surgieron mucho después y estuvieron restringidas inicialmente a unos pocos grupos sociales.

Walter Ong hace énfasis en que estamos tan profundamente inmersos en una cultura escrita que nos cuesta imaginar una mente que no piense con letras. Pensamos que la oralidad es solo una versión menos desarrollada de lo escrito, y al hacerlo, creamos una distorsión conceptual y cultural. Para Ong:

Aunque las palabras están fundadas en el habla oral, la escritura las encierra tiránicamente para siempre en un campo visual. Una persona que sepa leer y a la

que se le pida pensar en la expresión “no obstante”, por regla general se hará alguna imagen al menos vaga de la palabra escrita, y será enteramente incapaz de pensar alguna vez en la expresión “no obstante” durante, digamos, 60 segundos sin referirse a las letras sino sólo al sonido (Walter J. Ong, 1987, p. 11).

Asimismo, el problema se agrava cuando se utilizan términos como “literatura oral” o “texto oral”, que nacen de categorías propias del mundo letrado y que, al aplicarse a la oralidad, terminan deformando. Ferdinand de Saussure, padre de la lingüística moderna, llamó la atención, al hecho de considerar la escritura como la forma básica del lenguaje. Argumentando que la escritura es un complemento del habla oral, no transformadora de articulación.

Durante mucho tiempo, la lingüística, con figuras como Saussure, Sapir, Hockett y Bloomfield, consideró la escritura solo como una representación del habla, sin atender a sus diferencias. Aunque el Círculo Lingüístico de Praga¹⁷, con J. Vachek y Ernst Pulgram, reconocieron cierta distinción, pero no se profundizó en sus implicaciones.

Fue Milman Parry, con sus estudios sobre la Ilíada y la Odisea, quien reveló que las culturas orales no eran primitivas, sino que poseían sistemas complejos con estructuras, normas estéticas y recursos mnemotécnicos para conservar y transmitir

¹⁷ El Círculo Lingüístico de Praga fue un grupo de lingüistas y teóricos fundado en 1926 que revolucionó el estudio del lenguaje al introducir el estructuralismo funcional. Se enfoca principalmente en analizar la lengua como un sistema estructurado de elementos interrelacionados, donde cada parte cumple una función dentro del todo. Fue clave en el desarrollo de la fonología y en aplicar principios funcionales al estudio del lenguaje.

el conocimiento, abriendo así una nueva valoración de la oralidad como un sistema autónomo.

En cuanto a la relación entre pensamiento y sonido, Walter Ong la ha reconfigurado a partir de lo visual, al señalar que la escritura encierra las palabras en el espacio visual. Una vez que se aprende a leer, ya no es posible recuperar del todo cómo era experimentar las palabras solo desde la oralidad.

Por ello, hablar de “literatura oral” es un contrasentido; como señala la analogía crítica del caballo y el automóvil, intentar describir la oralidad partiendo de la escritura es como describir un caballo como un automóvil sin ruedas. Por muy detallada que sea la descripción, esta será siempre incompleta y deformada.

Durante siglos, el estudio del lenguaje estuvo centrado en el análisis de textos escritos, dejando de lado las formas orales, o mirándolas con desdén. Las formas artísticas orales eran consideradas poco pulidas, poco dignas de estudio serio, y muchas veces se pensaba que el habla no era más que una escritura no fijada aún. Esta visión ha obstaculizado el entendimiento real de las culturas orales y de la oralidad misma como forma plena de conocimiento y expresión.

Aunque hoy se ha avanzado en el estudio de la oralidad, todavía usamos términos que reflejan la importancia de lo escrito. Sin embargo, hay matices: el término “texto”, por ejemplo, proviene del latín *textus* (tejer), y en su raíz se refiere a una estructura entramada, no necesariamente escrita. Por ello, hablar del “texto” de una expresión oral puede ser más acertado que usar “literatura oral”, siempre que no olvidemos que lo oral tiene lógica y vida propia.

Pero aún, cuando se utiliza el término “literatura oral” para referirse a la narrativa verbal, sabiendo que etimológicamente “literatura” significa letra o escritura, ambas acciones se complementan, y es ese punto que Walter Ong reflexiona y, concluye que:

Las culturas orales producen, efectivamente, representaciones verbales pujantes y hermosas de gran valor artístico y humano, las cuales pierden incluso la posibilidad de existir una vez que la escritura ha tomado posesión de la psique. No obstante, sin la escritura la conciencia humana no puede alcanzar su potencial más pleno, no puede producir otras creaciones intensas y hermosas. En este sentido, la oralidad debe y está destinada a producir la escritura (Walter J. Ong, 1987, p. 13).

Walter Ong, también abarca el concepto de oralidad, donde no es solo ausencia de escritura, sino que es un universo propio, con estructuras, modos de pensar, formas de aprender y sistemas de memoria colectivos.

En las culturas orales primarias, aquellas que no conocen la escritura, no se estudia en el sentido académico del término. Se aprende a través de la repetición, el acompañamiento, la participación activa, los proverbios, la memoria compartida y otras prácticas profundamente humanas. El pensamiento existe, pero no se organiza de la misma manera que en una cultura alfabetizada.

Es crucial distinguir entre oralidad primaria, la que existe en culturas sin ningún contacto con la escritura, y oralidad secundaria, una nueva forma de oralidad sostenida por tecnologías como el teléfono, la radio, la televisión o internet, todas dependientes de la escritura para funcionar.

En la actualidad, casi no existen culturas absolutamente orales. Sin embargo, muchas conservan estructuras mentales, formas de comunicación y saberes profundamente orales.

En las culturas orales primarias el pensamiento humano está íntimamente ligado a la palabra hablada. Esta no es simplemente un medio de comunicación, más bien un modo de ser en el mundo. En estos contextos, el lenguaje no se encuentra almacenado en objetos exteriores, como los textos, sino que se encarna en el sonido, el aliento y la acción. Como bien señala Walter Ong:

En una cultura oral primaria, la expresión "consultar en un escrito" es una frase sin sentido: no tendría ningún significado concebible. Sin la escritura, las palabras como tales no tienen una presencia visual, aunque los objetos que representan sean visuales. Las palabras son sonidos. Tal vez se las "llame" a la memoria, se las "evoque". Pero no hay dónde buscar para "verlas" (Walter J. Ong, 1987, p. 26).

El pensamiento en estas culturas es homeostático, lo que significa que se mantiene al día con el presente, descartando lo que ya no es relevante y recordando sólo lo necesario para la supervivencia y cohesión del grupo. De este modo, la memoria funciona como una herramienta viva, no como un archivo estático. La sabiduría, por tanto, se transmite en formas que aseguran su fácil memorización: proverbios, fórmulas, historias, cantos repetitivos y estructuras paralelísticas.

Como lo menciona Ong: "El pensamiento extenso de bases orales, aunque no en verso formal, tiende a ser sumamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la

memoria, incluso fisiológicamente”. El ritmo embellece el lenguaje y facilita recordar (p. 29).

El lenguaje, entonces, se experimenta como acción performativa. Decir algo es, en muchos casos, hacerlo: bendecir, maldecir, prometer, ordenar, cantar, invocar, relatar. La palabra hablada se confunde con el acto mismo. Así como en el pensamiento mágico la pronunciación correcta de un conjuro transforma el mundo, en la vida cotidiana de las culturas orales la palabra construye realidad. No hay distancia entre el signo y el referente, entre el decir y el hacer.

Una de las consecuencias más profundas de la oralidad es su poder para crear lazos compartidos. El habla es relacional. Cuando alguien habla, otro escucha. En este simple hecho se ancla la dimensión social del lenguaje oral: no hay palabra sin interlocutor. A diferencia de la escritura, que puede ser producida y recibida en soledad, la oralidad convoca y construye una audiencia.

Este carácter de la palabra hablada explica por qué en muchas culturas el lenguaje oral desempeña un papel central en la cohesión social, la autoridad y la transmisión de la memoria colectiva. El saber no está guardado en libros, está en las personas: ancianos, bardos, líderes, chamanes. Son ellos quienes lo encarnan, quienes lo actualizan con su voz y su presencia.

La relación entre la oralidad y lo sagrado es profunda y persistente. En la mayoría de las tradiciones religiosas, la palabra hablada es el medio privilegiado para el encuentro con lo divino. Las oraciones, los cantos, las invocaciones y los rituales se realizan con la voz, no con la vista. En este contexto, la palabra hablada

transmite el mensaje sagrado y constituye un acto sagrado en sí mismo. Ong, lo expone como:

La oralidad primaria propicia estructuras de personalidad que en ciertos aspectos son más comunitarias y exteriorizadas, y menos introspectivas de las comunes entre los escolarizados. La comunicación oral une a la gente en grupos. Escribir y leer son actividades solitarias que hacen a la psique concentrarse sobre sí misma (Walter J. Ong, 1987, p. 60).

La palabra no es un signo, sino un acto con poder, las palabras son acontecimientos, hechos. El conocimiento debe ser fácilmente recordable, por lo que se usan fórmulas, repeticiones, números simbólicos y personajes fantásticos que facilitan la memorización:

La memoria oral funciona eficazmente con los grandes personajes cuyas proezas sean gloriosas, memorables y, por lo común, públicas. Así, la estructura intelectual de su naturaleza engendra figuras de dimensiones extraordinarias, es decir, figuras heroicas; y no por razones románticas o reflexivamente didácticas, sino por motivos mucho más elementales: para organizar la experiencia en una especie de forma memorable permanentemente (Walter J. Ong, 1987, p. 60).

En las culturas de oralidad primaria, el pensamiento y la expresión adoptan formas particulares que difieren profundamente de las estructuras propias de sociedades alfabetizadas. Walter Ong hace mención de características del pensamiento y la expresión de condición oral.

La primera, donde las culturas desarrollan un estilo acumulativo, en el que las ideas se suman en secuencias yuxtapuestas en lugar de organizarse jerárquicamente mediante subordinaciones complejas. Y, al mismo tiempo, el discurso es intensamente redundante y repetitivo, ya que, al carecer de un medio como la escritura, la repetición sirve como método mnemotécnico para retener y transmitir el conocimiento.

Este tipo de cultura también fomenta un uso competitivo y confrontacional del lenguaje, donde el habla se convierte en instrumento de desafío verbal, duelo retórico y entretenimiento basado en la confrontación. En contraste con el análisis distanciado de la escritura, la oralidad se caracteriza por ser empática y participativa: el hablante se involucra emocionalmente con su audiencia, estableciendo vínculos afectivos más que analíticos.

La relación con el conocimiento es homeostática, como se había mencionado, se adapta constantemente al presente, eliminando acciones irrelevantes para la vida cotidiana. El pensamiento oral es situacional, apegado a lo concreto y pragmático, alejado de la abstracción conceptual. Para facilitar la memoria, las expresiones se presentan de manera formulada y estructuralmente equilibrada, mediante ritmos, pareados, epítetos y simetrías.

Además, el lenguaje se mantiene estrechamente ligado al mundo humano vital, en conexión con las experiencias inmediatas y los intereses prácticos del grupo. Finalmente, el estilo de vida y el conocimiento oral son de carácter verbo-

motor, pues el lenguaje se manifiesta a través de la voz, el cuerpo, el gesto y la acción, convirtiendo la palabra en una forma de hacer y no únicamente de decir.

En la oralidad, el enunciado se percibe a partir de sonidos. El sonido es la manifestación de la palabra, y el sistema verbal se compone de unidades abstractas, los fonemas. A diferencia de la escritura, donde la palabra puede percibirse globalmente, la palabra oral no es inmóvil ni global. La palabra oral es efímera, ya que ocupa un espacio limitado a su enunciación en el tiempo, como lo expone Ong:

El sonido sólo existe cuando abandona la existencia. No es simplemente perecedero sino, en esencia, evanescente, y se le percibe de esta manera. Cuando pronuncio la palabra "permanencia", para cuando llego a "-nencia", "perma-" ha dejado de existir y forzosamente se ha perdido (Walter J. Ong, 1987, p. 27).

Esta característica temporal crea problemas de comunicación específicos. No se puede volver a percibir la forma exacta de un enunciado, ya que este tiene que ser repetido. Lo oral tiene una limitación temporal de la que carece la escritura

La oralidad secundaria, ya mencionada, acuñada por Ong en 1970, se refiere a la cultura del lenguaje hablado en los medios de comunicación, en contraste con la cultura escrita. Este concepto es particularmente relevante en la era digital, donde las tecnologías de comunicación han creado nuevas formas de oralidad mediada por la tecnología. Según Ong:

Al mismo tiempo, con el teléfono, la radio, la televisión y varias clases de cintas sonoras, la tecnología electrónica nos ha conducido a la era de la "oralidad

secundaria”. Esta nueva oralidad posee asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente, e incluso su empleo de fórmulas (Walter J. Ong, 1987, p. 117).

A diferencia de la oralidad primaria, que surge en culturas sin contacto alguno con la escritura, la oralidad secundaria es deliberada, formalizada y planificada. En ella, la espontaneidad es cuidadosamente construida. A través de esta forma de comunicación, la oralidad secundaria promueve valores similares a los de la oralidad primaria: el sentido de comunidad, la inmediatez, la participación emocional y la conexión directa con la audiencia.

Sin embargo, lo hace a gran escala, dando lugar a fenómenos como la “aldea global” descrita por Marshall McLuhan. Los medios modernos permiten que un mensaje oral alcance millones de personas al instante, recreando una experiencia colectiva que recuerda la oralidad antigua, pero en una dimensión amplificada por la tecnología.

Así, la oralidad secundaria genera una nueva configuración de la conciencia, en la que conviven rasgos orales y letrados. La palabra hablada sigue teniendo poder, pero está entrelazada con estructuras técnicas, guiones escritos, formatos comerciales y estrategias de persuasión.

Esta oralidad transforma también la política, debates televisivos; la educación como clases por radio o video, y la vida cotidiana, en el uso de mensajes de voz,

podcasts, redes sociales con audio, conformando nuevas formas de interacción cultural.

Por otra parte, la oralidad residual, Ong no la define de forma sistemática como la oralidad primaria y secundaria, pero se refiere a ella al analizar cómo subsisten patrones de pensamiento oral en lectores y culturas modernas. Se trata de formas de oralidad que persisten en subculturas o en sujetos alfabetizados que conservan una mentalidad orientada a la ejecución más que a la textualidad. Lo expone como: “Desde la oralidad primaria a través de la oralidad residual hasta el conocimiento avanzado de la escritura... los lectores cuyas normas y expectativas conservan rasgos orales se relacionan con un texto de manera muy distinta” (Walter J. Ong, 1987, p. 147).

La teoría de Walter Ong ha influido profundamente en la educación, la comunicación, la literatura y la cultura al ofrecer un marco para entender la relación entre oralidad y escritura.

En educación, promueve metodologías que valoran la expresión oral y la escucha activa, especialmente en contextos de alfabetización inicial o tardía. En comunicación, su noción de “oralidad secundaria” ha sido clave para analizar medios como la radio, la televisión y las redes sociales, que reintroducen dinámicas orales en la era digital.

En literatura, ha impulsado el estudio de las tradiciones orales y cómo la escritura transformó los géneros literarios. En antropología y estudios culturales, permite explorar cómo conviven oralidad y escritura en diversas sociedades y

medios contemporáneos. Así, Ong proporciona herramientas fundamentales para interpretar los modos en que la oralidad persiste y se reinventa en contextos modernos.

La teoría de la oralidad de Walter Ong representa una contribución significativa para entender cómo las diferentes tecnologías de la palabra, ya sean oral, escrita o digital, moldean nuestras formas de pensar y comunicarnos.

En un mundo donde las tecnologías de comunicación continúan evolucionando rápidamente, los conceptos de oralidad primaria, secundaria y residual nos ayudan a comprender mejor cómo estas transformaciones afectan nuestras formas de comunicación, nuestros procesos de pensamiento y nuestra organización social.

La distinción que establece Ong entre diferentes tipos de oralidad sigue siendo una herramienta conceptual valiosa para analizar tanto las culturas tradicionales como los fenómenos comunicativos contemporáneos.

2.3.2. Teoría del Folclore de William Bascom.

William R. Bascom fue un antropólogo y folclorista estadounidense que estudió, sobre todo, las comunidades africanas, especialmente los yorubas¹⁸, y afroamericanas. Su enfoque teórico integró la perspectiva antropológica funcionalista con el estudio de la tradición oral. Definió el folclore como un “arte verbal” es decir, todo lo transmitido oralmente por tradición, ya sean mitos, leyendas, cuentos, refranes y canciones, distinguiéndose de la cultura material, refiriéndose a artesanías, vestimenta, costumbres, que estudian otras disciplinas.

En 1954, Bascom presentó su artículo *Four Functions of Folklore* en la *Journal of American Folklore*, basado en conferencias en reuniones de la American Anthropological Association. Allí buscó “crear un puente” entre la visión antropológica y la humanística del folclore, enfocándose en los problemas comunes que este resuelve.

Su enfoque integrador reflejaba la creciente profesionalización de la folclorística en Estados Unidos: por un lado, se insistía en el estudio del folclore como parte de la cultura (*folklife*); por otro, Bascom se alineó con la visión de que debía entenderse dentro de su contexto social y simbólico.

En el Standard Dictionary of Folklore, Bascom dio la definición de folklore que los antropólogos estadounidenses defienden. “El término folklore ha llegado a

¹⁸ Los yorubas son una etnia con más de cien años que forma parte de un gran número de personas africanas, de países como el suroeste de Nigeria (principalmente), Ghana, Togo, Sierra Leona, Benín y otras áreas de África, alcanzando casi 30 millones de adeptos. Son conocidos por su religión, su lengua y su influencia en diversas culturas a través de la diáspora africana.

significar los mitos, leyendas, cuentos, proverbios, adivinanzas, versos y una variedad de otras formas de expresión artística cuyo medio es la palabra hablada.

De este modo, el folclore puede definirse como arte verbal”. Añadiendo:

El folclore en todas sus formas, así definido se relaciona obviamente con la literatura, que está escrita; pero el folclore nunca debe ser escrito, incluso en una sociedad alfabetizada, y puede existir en sociedades que no tienen escritura. Al igual que la literatura, el folclore es una forma de arte relacionada con la música, la danza y las artes plásticas, pero diferente por el medio de expresión que emplea (Bascom, 1953, p. 181).

Una afirmación interesante al decir que “el folclore nunca debe ser escrito”, incluso en sociedades alfabetizadas. Esta idea posee una base sólida en los estudios de oralidad, como los ya mencionados de Walter Ong o Milman Parry, quienes destacan que la esencia del folclore está en su carácter vivo, mutable y performativo. Lo que da entender que el folclore vive en la transmisión de boca en boca, en el cuerpo del narrador, en la interacción con el público, y en los cambios que se introducen entre generaciones.

Sin embargo, varios folcloristas y pioneros en este campo no estuvieron de acuerdo con esta concepción restrictiva del folclore. Entre ellos destaca Samuel P. Bayard, uno de los más críticos de la definición propuesta por Bascom¹⁹, Bayard rechazaba la idea de que el folclore se limitara únicamente al ámbito verbal, ya que

¹⁹ Samuel Preston Bayard (1908 – 1997) fue un destacado folclorista y musicólogo estadounidense, reconocido por su labor en la recopilación y análisis de música tradicional de los Apalaches, especialmente en el suroeste de Pensilvania y el norte de Virginia Occidental.

esto excluía expresiones fundamentales como la música, precisamente su principal objeto de estudio.

Si bien, Bascom no rechazó la música, como tal, sí sugirió una delimitación específica del folclore que, en su definición más estricta, excluía elementos como la música, la danza, las artes plásticas, las artesanías, la medicina tradicional, las creencias y costumbres. Su intención era centrar el estudio del folclore en lo que él llamó “arte verbal”.

Entonces, el punto de Bayard, en el que reacciona contra esa delimitación, es porque implicaba excluir la música instrumental, especialmente las melodías tradicionales para violín, del campo del folclore. Para Bayard, limitar el folclore solo a lo verbal era ignorar una gran parte de la creatividad y tradición cultural de las comunidades populares. Por eso, propuso una visión más amplia, que el folclore debía abarcar el mundo mental, simbólico y estético de las personas iletradas o de educación no formal, no solo sus expresiones verbales.

Debido a que su definición resultaba muy restringida, Bascom trató de distinguir las producciones orales de las creencias, costumbres y rituales y en 1956 creó el término “arte verbal”. Pero, aun así, Bascom era de la opinión de que el folclore se debe limitar a este arte verbal; esto excluía artes y artesanías, música y danza, medicina, costumbres, creencias y lenguaje.

Este método etnográfico reforzaba su visión del folclore como parte integral del sistema social y simbólico de cada comunidad. Para él, el folclore refleja la cultura y al mismo tiempo ayuda a transmitirla, manteniendo la estabilidad social.

Para William Bascom, el folclore constituye una parte fundamental de la cultura, aunque no en su totalidad. Su perspectiva funcionalista propone que el estudio del folclore debe centrarse no solo en la recopilación y clasificación de materiales, sino también en comprender cómo estos elementos funcionan dentro de sus contextos culturales y sociales específicos. De este modo, Bascom subraya que el funcionalismo²⁰ resulta esencial en los estudios del folclore en relación con su cultura.

William Bascom estableció cuatro funciones sociales básicas en cualquier comunidad tradicional. Cada función está relacionada con la cultura y las necesidades de la sociedad. Estas funciones, detalladas en su trabajo de 1954, van mucho más allá del simple entretenimiento o aspecto lúdico.

En primera instancia, se encuentra el aspecto de diversión o entretenimiento. El folclore provee diversión, alivio y evasión de la rutina diaria. Según Bascom, la diversión es una de las funciones fundamentales del folclore, ya que relatos humorísticos, canciones festivas y juegos populares ofrecen placer y un respiro psicológico al oyente.

Por ejemplo, cuentos chistosos de la tradición oral o las danzas carnavalescas son manifestaciones folklóricas que divierten a la comunidad. Esta función no es superficial ni trivial. Bascom sugiere que, a través del juego y el humor, las personas utilizan el folclore para expresar significados más profundos.

²⁰ El funcionalismo es una corriente en sociología y antropología que explica los fenómenos sociales según las funciones que cumplen en la sociedad, entendida como un organismo en el que cada parte cumple un rol específico.

Otra característica es la de validación cultural. Se centra en legitimar y reforzar la cultura propia. El folclore justifica rituales, instituciones y prácticas tradicionales, reforzando la tradición frente al escepticismo o la insatisfacción. Así, las leyendas fundacionales de un pueblo o los mitos de creación validan la identidad colectiva.

Pongamos, por ejemplo, una leyenda sobre los orígenes de una ciudad o una deidad local que justifique el orden social. Del mismo modo, la narración de hazañas heroicas de antepasados o la repetición de rituales ancestrales a través de cuentos populares fortalecen los valores culturales aceptados.

Luego, se encuentra la función de educación social, es decir, la pedagógica. La enseñanza del folclore transmite valores, normas y conocimientos de generación en generación. Para Bascom, esta función se cumple mediante el aprendizaje de relatos, fábulas, refranes y canciones, a través de los cuales el folclore enseña las actitudes y conductas aceptadas por la sociedad.

Un ejemplo clásico son las fábulas de Esopo, como *La liebre y la tortuga*, o los cuentos infantiles de carácter moral, que advierten sobre la honestidad, la paciencia y otros principios. Asimismo, los refranes populares —como “A caballo regalado no se le mira el colmillo” o “Más vale pájaro en mano...”— condensan sabiduría práctica y refuerzan la educación en valores sociales. De este modo, el folclore transmite normas de conducta y principios fundamentales dentro del grupo.

Como última categoría se encuentra la función de mantenimiento de la conformidad social. El folclore ayuda a mantener la conformidad con las normas

sociales y la cohesión del grupo. Para ello, crea formas simbólicas que aprueban o censuran comportamientos. Bascom explica que el folclore ridiculiza o condena acciones desviadas y premia las que se ajustan a las expectativas sociales. Según Bascom:

El folclore es, pues, un mecanismo importante para mantener la estabilidad de una cultura. Se usa para inculcar las costumbres y las reglas éticas a los jóvenes, y para premiar a los adultos alabándolos cuando actúan conforme a lo establecido o castigándolos con el ridículo o la crítica cuando se desvían, para proporcionarles razones cuando sus instituciones y convenciones se ven amenazadas, y para proveerles un escape compensatorio de las durezas, desigualdades e injusticias de la vida cotidiana.

He aquí la paradoja básica del folclor: mientras desempeña una función vital en la transmisión y mantenimiento de las instituciones de una cultura, obligando al individuo a adaptarse a ellas, proporciona una vía de escape socialmente aprobada a las represiones que estas instituciones le imponen (Bascom, 1957, p. 181).

La forma en cómo crea estas funciones del folclore es sin duda importante, ya que, Bascom las examinaba desde la perspectiva de la escuela antropológica estadounidense. Él estudiaba sobre todo las comunidades de tradición no europea. Si nos enfocamos en la situación de las comunidades occidentales o de otras regiones, se pueden encontrar aún más funciones, que sirven para la unión de una comunidad o la crítica a la sociedad.

Para Bascom, la relación entre folclor y cultura, conlleva un análisis sobre qué funciones desempeñan, siguiendo la idea de Malinowski²¹. Dicha idea, propone que es preciso que el investigador anote mucho más que el texto, es decir, dar a considerar diferentes acciones. Según Bascom,

El hecho folclórico no es solo eso, hay otros hechos que es necesario analizar como el cuándo, el dónde se produce la actuación; quién la produce, y si su material se considera de propiedad privada; la composición del público; los elementos dramáticos no orales, como gestos, pantomima, imitación; la participación del público (risas, comentarios, críticas, jaleos) o si el público está bailando o actuando parte del relato; cómo los miembros del grupo catalogan este material cultural; la actitud de la gente frente a estas categorías (Juan José Prat Ferrer, 2008, p. 43).

Además, Bascom, explica los cambios del material folclórico aduciendo que las nuevas variaciones que se introducen están sujetas a la aceptación o al rechazo, la aceptación supone un cambio en la cultura; donde cada nuevo elemento se adapta gradualmente a las necesidades de la sociedad y a sus patrones culturales, que a su vez pueden modificarse algo para adaptarse al nuevo elemento.

También, diferenciaba el mito de la leyenda según la postura del narrador frente al contenido relatado. Los mitos son considerados sagrados, mientras que las leyendas no poseen ese carácter. Los mitos suelen ubicarse en un tiempo muy

²¹ Bronisław Malinowski (1884–1942) fue un destacado antropólogo polaco, considerado uno de los fundadores del funcionalismo en antropología. Sostenía que cada elemento cultural cumple una función práctica para satisfacer necesidades humanas, y que el investigador debe estudiar no solo los textos o costumbres, sino también el contexto social en que ocurren.

antiguo, incluso en un mundo distinto o anterior al actual, conocido como *in illo tempore*, en tanto las leyendas se sitúan en un pasado histórico más cercano. Para los personajes, los mitos pueden estar protagonizados por dioses o animales con cualidades extraordinarias, mientras que las leyendas generalmente giran en torno a figuras humanas.

Las funciones del folclore de Bascom se convirtieron en una referencia clásica en estudios folklóricos. Muchos manuales y cursos introducen estas cuatro funciones como un marco básico para analizar cualquier forma de tradición oral.

No obstante, este enfoque ha recibido críticas y revisiones. Ya que, algunos autores señalaron que el modelo funcional de Bascom es demasiado rígido al enfatizar solo la estabilidad cultural. Patrick B. Mullen, reconocido folclorista estadounidense, opina que el esquema de Bascom: “ignora la forma en que el folclore cuestiona, critica, protesta y a veces socava la estabilidad” (Mullen, 2003).

En otras palabras, el folclore también puede ser vehículo de resistencia o cambio social, una dimensión que Bascom no incluyó en sus cuatro funciones. Esto llevó a los folcloristas posteriores a proponer esquemas alternativos, entre ellos *Las tres funciones del folclore* de Elliott Oring²², centradas en la identidad y la espontaneidad de las historias o, a insistir en enfoques más dinámicos del folclore.

²² Elliott Oring es un folclorista estadounidense cuyas teorías destacan la función del folclore en la construcción de identidad, la expresión individual y la interpretación simbólica, en contraste con enfoques estructurales como el de Bascom.

En síntesis, la teoría de Bascom fue influyente al proporcionar un vocabulario claro para hablar de las funciones sociales del folclore. Si bien se cuestionó su carácter universalista, sigue siendo un punto de partida útil, ya que permitió que investigadores analizaran por qué existen los mitos, cuentos y canciones tradicionales en términos de necesidades culturales.

En las décadas posteriores, numerosos trabajos la citaron y ampliaron. En definitiva, el aporte de Bascom consolidó la perspectiva antropológica funcional del folclore y continúa siendo una referencia en investigaciones contemporáneas sobre folclore y culturas populares.

2.4. Estructura del cuento según autores

2.4.1. *Morfología del cuento (1928) de Vladimir Propp*

Vladimir Propp fue un escritor ruso vinculado al formalismo literario, una tendencia que se inclinaba a la investigación literaria desde sus estructuras internas, en oposición a enfoques psicológicos e históricos, durante el siglo XX. Es así que Propp se propuso investigar los cuentos populares fantásticos rusos mediante un método “formalista” riguroso.

Para ello seleccionó un corpus de relatos maravillosos, según el índice Aarne-Thompson entre los números 300 y 479 ²³, y restringe su análisis a elementos formales y estructurales, prescindiendo de contenidos temáticos o referencias histórico-culturales.

Aun así, rechazó los sistemas de clasificación tradicionales por motivos o temas, como el Índice de Aarne, argumentando que esas listas solo concluyen en tautologías del tipo “los cuentos parecidos se parecen”. En su lugar, Propp definió como unidad mínima de análisis la función narrativa, es decir: “Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”.

²³ Los cuentos clasificados en el rango 300–479 del Índice de Aarne-Thompson, también conocido como Aarne-Thompson-Uther (ATU), se caracterizan por la presencia de magia y elementos sobrenaturales, como enemigos, parientes encantados o tareas imposibles de realizar. Este sistema organiza relatos tradicionales según sus estructuras narrativas recurrentes y permite comparar variantes internacionales de un mismo tipo de cuento. Fue desarrollado por Antti Aarne (1910), ampliado por Stith Thompson (1928) y actualizado por Hans-Jörg Uther (2004).

Dicho de otra forma, la acción de un personaje se entiende y se valora no por sí sola, sino por el papel que cumple dentro de la historia o trama. Analizar cómo esa acción contribuye al avance o transformación de la intriga, es decir, del conflicto, el suspenso o el desarrollo narrativo.

Estas funciones constituyen las partes fundamentales del cuento. Ya que, para Propp, las funciones de los personajes son elementos constantes y recurrentes en los cuentos populares, en tanto los personajes específicos, sus nombres y atributos pueden variar. Lo fundamental es la acción que realizan y su contribución al desarrollo narrativo, además se caracterizan por:

1. Aparecer en un orden cronológico específico dentro de la narración
2. Ser independientes de los personajes que las realizan
3. Representar acciones significativas para el desarrollo de la trama
4. Formar parte de un sistema estructural coherente

Propp concluyó que todos los cuentos maravillosos rusos comparten un tipo único de estructura. Desde su punto de vista, la narración se organiza en una secuencia fija de acciones, es decir, funciones, que, aunque pueden variar en lo superficial, se suceden siempre según un esquema similar.

Si bien, cada cuento no necesita incluir todas las funciones posibles, aquellas que aparecen lo hacen en el orden prescrito. Propp llama “secuencia” a ese desarrollo canónico que parte de una fechoría o inicio y culmina en la resolución final.

Según él, la única función obligatoria es la “carencia”, algo faltante o deseado, pero a partir de allí cada cuento despliega su cadena de funciones intermedias hasta llegar a la “reparación” o desenlace. En resumen, Propp describe la estructura del cuento fantástico como una sintaxis narrativa invariable, donde las acciones definen el relato más allá de los personajes concretos.

Al publicar *Morfología del cuento* en 1928, Propp ofreció un modelo profundamente influido por el formalismo ruso, marcando un hito para la posterior narratología estructural europea. Identificando 31 funciones básicas, donde si bien no todas estas funciones están presentes en cada cuento, la secuencia en que aparecen es generalmente constante. Las funciones iniciales que establecen el escenario presentan a los personajes principales y plantean el problema central que motivará la acción, para Propp:

Los cuentos empiezan habitualmente con la exposición de una situación inicial. Se enumeran los miembros de la familia, entre los que el futuro protagonista (por ejemplo, un soldado) se presenta simplemente mediante la mención de su nombre o la descripción de su estado (Vladimir Propp, 1928, p. 27).

El principio se caracteriza por las siguientes funciones:

1. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa: el alejamiento puede presentarse como la partida de una figura adulta, como padres que van al trabajo, al bosque, a la guerra o de viaje. Una forma más radical es la muerte. Y en otros casos, los jóvenes al emprender viajes. Marcando un inicio.

2. Recae sobre el protagonista una prohibición: tras el alejamiento, suele imponerse al protagonista una prohibición que restringe su conducta, que pueden ser órdenes estrictas o simples advertencias. Ocurriendo en un contexto inicial de felicidad que anticipa la desgracia venidera.
3. Se transgrede la prohibición: constituye el momento en que el protagonista o algún personaje rompe la norma impuesta, dando lugar al conflicto. Como desobedecer una orden o cumplirla que genere consecuencias negativas. Esto da paso a la entrada de un nuevo personaje: el agresor, que perturba la armonía inicial y desencadena la desgracia. Este puede ser un dragón, bruja, diablo o madrastra, que representa una fuerza negativa.
4. El agresor intenta obtener noticias: su objetivo es descubrir el paradero de los protagonistas, objetos valiosos o el secreto de algún poder. También, se da donde la víctima interroga al agresor para conocer su punto débil. Esta función contribuye al avance del conflicto y la amenaza sobre el protagonista.
5. El agresor recibe informaciones sobre su víctima: ya sea mediante un interrogatorio o a través de actos imprudentes que revelan sin querer datos importantes.
6. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes. Adopta formas engañosas como transformarse en animales, personas amables o imitar voces familiares. Buscan vencer la resistencia del protagonista.

7. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar: esta cooperación involuntaria puede manifestarse mediante la aceptación de propuestas engañosas o mediante acciones como quedarse dormido o herirse, que facilitan la acción. Allana el camino para el engaño y la sumisión de la víctima.
8. La fechoría o carencia: Propp identifica dos variantes posibles para esta función, que cumple el mismo papel estructural: disparar la acción principal del cuento. La primera, el villano comete un daño contra uno de los miembros de la familia. Es el acto que rompe el equilibrio inicial. La segunda, es que a alguien le falta algo o desea algo profundamente, lo que impulsa la búsqueda y el desarrollo del cuento.
9. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir: marca el punto en que el héroe toma conciencia de la fechoría o la carencia que ha tenido lugar, y, por tanto, representa el inicio de su acción dentro del relato.
10. El héroe - buscador acepta o decide actuar: se manifiesta como una aceptación consciente o una decisión firme de actuar.
11. El héroe se va de su casa: denominada partida, marca el inicio de la aventura del héroe. Puede ser: héroe-buscador, su salida tiene un propósito claro. O héroe-víctima, que ocurre sin intención de búsqueda, sino por las circunstancias hacia una serie de acontecimientos inesperados.

12. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico: el personaje que plantea esta prueba o desafío es conocido como el donante, y puede actuar de distintas formas: desde imponer una tarea difícil, hacer una petición, hasta atacar o poner en peligro al héroe.
13. El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante: puede ser superar o fallar. Determina si el héroe es digno de recibir el objeto mágico o la ayuda sobrenatural.
14. El objeto mágico pasa a disposición del héroe: El héroe recibe un objeto o ayuda sobrenatural del donante.
15. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda: marca la transición entre dos mundos (el ordinario y el extraordinario, u “otro reino”).
16. Lucha: el héroe y su agresor se enfrentan en un combate.
17. El héroe recibe una marca: esta marca puede manifestarse como una herida o símbolo físico, un objeto entregado como un anillo o pañuelo, o cualquier otro tipo de señal que lo diferencie.
18. El agresor es vencido: esta victoria puede lograrse en el mismo combate, en una competencia, en un juego de cartas, o por medios simbólicos como ganar en una balanza.

19. Reparación: se repara el daño infligido o se consume la carencia. El héroe recupera lo perdido.
20. El héroe regresa: suele realizarse de forma similar al viaje de ida, aunque sin necesidad de una función adicional como en la partida. A veces, el regreso puede adoptar la forma de una huida.
21. El héroe es perseguido: introduce una nueva tensión narrativa en la que el héroe es seguido por el agresor o un nuevo perseguidor. A veces sucede que el villano, herido, persigue al héroe.
22. El héroe es auxiliado: puede ser rescatado de diversas formas, como: llevado por los aires, con objetos mágicos, transformación u ocultamiento.
23. Llegada encubierta: el héroe llega disfrazado o de incógnito a su casa o a otra comarca.
24. Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas: un personaje secundario, ya sean hermanos, general, aguador, etc., usurpa el mérito del héroe.
25. Se propone al héroe una tarea difícil: debe superar una prueba ardua, que puede ser de fuerza, ingenio, paciencia o resistencia. Prueba el valor o la identidad verdadera, especialmente tras la impostura del falso héroe.
26. La tarea es realizada: consolida la valía del héroe y prepara el camino para su reconocimiento.

27.El héroe es reconocido: puede deberse a la prueba, la marca, un objeto o un reencuentro. El reconocimiento del héroe lleva a la resolución del conflicto planteado por el falso héroe.

28.El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado: la verdad sale a la luz y el impostor es expuesto públicamente.

29.El héroe recibe una nueva apariencia: experimenta una transformación física o simbólica que lo eleva o lo presenta bajo una nueva luz. Reafirma la dignidad, nobleza o heroísmo del protagonista, usualmente antes del final feliz.

30.El falso héroe o el agresor es castigado: restablece la justicia y cierra el arco del conflicto.

31.El héroe se casa y asciende al trono: es reconocido como rey o recibe otra forma de recompensa. Es el cierre formal del cuento. Representa la recompensa simbólica al mérito del héroe.

Siete esferas de acción:

Además de las funciones, Propp clasifica a los personajes en siete esferas de acción según su rol en la estructura del cuento. Estas esferas se correlacionan con lo que más tarde Greimas llamaría actantes. Las categorías son:

1. La esfera de acción del agresor o del malvado: la fechoría, el combate y las luchas contra el héroe y la persecución.

2. La esfera de acción del donante o proveedor: la transmisión del objeto mágico, y el paso del objeto al héroe.
3. La esfera del auxiliar incluye: ayuda al héroe en el desplazamiento, reparación del daño, socorro y transfiguración.
4. La esfera de acción de la princesa, del personaje buscado, y de su padre: imponen pruebas, marcan al héroe, lo reconocen y eventualmente lo recompensan, matrimonio. El padre suele ser el que propone las tareas difíciles. Además, es quien castiga o manda castigar al héroe falso.
5. La esfera de acción del mandatario, que solo incluye el envío del héroe.
6. La esfera de acción del héroe: la partida, la reacción ante las exigencias del donante y el matrimonio. Busca y reacciona ante pruebas, puede ser víctima o buscador.
7. La esfera de acción del falso-héroe, que comprende también la partida, la reacción ante las exigencias del donante, siempre negativa, y las pretensiones engañosas.

Vladimir Propp, menciona que cada personaje real de un cuento puede encarnar una o diversas de las esferas; es decir, la princesa puede tomar el rol de ayudante o un personaje secundario que puede cumplir varias funciones. Así pues:

Un personaje = una esfera: Ej. Un caballo que solo transporta es un auxiliar puro.

Un personaje = varias esferas: Ej. El hombrecillo de hierro o Baba Yaga, que pueden ser donante y auxiliar, o incluso agresor y donante involuntario.

Una esfera = varios personajes: Ej. Diferentes personajes comparten las funciones del agresor o auxiliar (Vladimir Propp, 1928).

Esta tipología de personajes como: villano, héroe, donante o ayudante; marca la diferencia entre funciones formales y contenido, donde lo importante no es quién es el personaje, sino qué función cumple en el relato.

Propp denominó “método morfológico” al procedimiento de excluir las funciones invariantes de los cuentos para poder identificar una estructura más profunda de cada relato. Dicho método parte del análisis comparativo, es decir, la observación detallada de cientos de cuentos, donde extrae los elementos constantes y distingue valores estables de variables superficiales.

Según la tesis titulada *Motivos, fórmulas y tópicos en la narrativa de tradición oral de una región entre México y Guatemala: los volcanes Tacaná y Tajumulco* de Luis Miguel Rodas, la crítica, explica que el método morfológico: “extrae las funciones estructurales del relato para comprender una serie de invariantes que conforman el armazón del texto” (Luis Miguel Rodas Suárez, 2022, p. 165).

Propp en su análisis fija reglas para definir cada función, donde nunca nombra al personaje agente, sino que describe la acción en un sustantivo, ya sea, prohibición, interrogación o huida, y luego la analiza en su situación narrativa. Es así que el cuento se concibe como una secuencia de unidades de función.

Siguiendo este método, Propp formula cuatro tesis básicas: las constantes del cuento son las funciones y no los personajes, el número de funciones es limitado, la secuencia de funciones es invariable, es decir el orden en que aparecen

es siempre el mismo, y todos los cuentos maravillosos comparten la misma estructura. Propp convierte el estudio de los cuentos en una ciencia estructural, equiparable al análisis lingüístico.

Desde su difusión internacional, *Morfología del cuento* generó debates en la nueva narratología estructuralista. Claude Lévi-Strauss, en su artículo de 1960, *La estructura y la forma*, cuestiona la dependencia cronológica de Propp y la abstracción de sus funciones. Sin embargo, reconoció la obra de Propp como pionera.

Por otra parte, Roland Barthes incorporó en su análisis de relatos algunas ideas proppianas. Subrayando que los cuentos populares prescinden de los detalles, a diferencia del relato culto, lo cual coincide con la estructura de Propp.

Asimismo, Algirdas Julien Greimas, influenciado por Propp reformuló el esquema en su *Semántica estructural*. Si bien, reconoció el modelo de Propp, reagrupó sus funciones de a dos y redujo el listado a unos 20 roles reestructurados. En general, los estructuralistas posteriores han valorado el inicio que dio Propp al análisis formal de la narración, tomando su estructura del cuento como punto de partida para construir modelos y aplicarlos a mitos, fábulas y relatos de otras tradiciones.

2.4.2. *El héroe de las mil caras* (1949) de Joseph Campbell

Joseph Campbell, nacido en 1904, fue un mitólogo comparativo y profesor estadounidense. La idealización de *El héroe de las mil caras* surgió de un curso introductorio de mitología *How to Read a Myth* que Campbell impartía en el Sarah Lawrence College. El libro fue publicado en 1949, y a raíz de ello estableció su reputación más allá del ámbito académico.

Campbell mostró interés en la psicología junguiana²⁴ y en patrones narrativos universales; e incluso tomó prestado el término “monomito” de *Finnegans Wake*²⁵ de James Joyce, donde el autor lo utilizaba para describir la estructura narrativa cíclica y mitológica que atraviesa la historia humana.

El propósito de Campbell era mostrar que los mitos de todas las culturas comparten arquetipos comunes que reflejan las inquietudes humanas, integrando en su análisis conceptos freudianos, como el inconsciente o el complejo de Edipo, estereotipos junguianos y la noción de ritos de paso de Van Gennep. En una perspectiva humanista, Campbell buscó así explicar a través del mito las inquietudes del individuo y su relación con la sociedad.

²⁴ La teoría junguiana, desarrollada por el psiquiatra suizo Carl G. Jung, sugiere que además del inconsciente personal, existe un inconsciente colectivo usual a toda la humanidad, poblado de arquetipos universales. Esta perspectiva ha influido profundamente en la psicología, la mitología comparada, el arte y la literatura.

²⁵ *Finnegans Wake* (1939) es la última novela de James Joyce, una obra escrita en un lenguaje onírico y experimental que explora los ciclos de la historia y la psique humana mediante símbolos universales, mitos y estructuras arquetípicas influenciadas por teorías como las del inconsciente colectivo de Jung.

Campbell, en su prólogo, propone que las narraciones heroicas comparten una estructura fundamental. Es así que introduce el término del *monomito*, donde en *El mito y el sueño*, fundamenta como inicio:

En todo el mundo habitado, en todos los tiempos y en todas las circunstancias, han florecido los mitos del hombre; han sido la inspiración viva de todo lo que haya podido surgir de las actividades del cuerpo y de la mente humanos. No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta, por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten sobre las manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos, científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito (Joseph Campbell, 1949, p. 9).

A modo de introducción filosófica y metodológica en la obra, se expone la idea central de la investigación, según la cual los mitos de todas las culturas comparten una estructura narrativa esencial, es decir, un esquema simbólico denominado *monomito* o *viaje del héroe*.

A pesar de sus diferencias superficiales, los mitos de culturas tan distintas como la griega, polinesia, africana, china o cristiana presentan motivos estructurales comunes, lo que permite sostener la existencia de un modelo universal que trasciende los límites geográficos e históricos.

Asimismo, influenciado por Sigmund Freud y Carl Jung, interpreta los mitos como equivalentes culturales de los sueños. Mostrando así una relación entre mito,

sueño y la psique, mencionando: “El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado; tanto el mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general que la dinámica de la psique” (Joseph Campbell, 1949, p. 18).

Con esa tesis central, Campbell describe la aventura del héroe en tres etapas. En la primera etapa se encuentra la partida o separación, en la cual el héroe recibe la llamada a la aventura en su mundo ordinario, y con la ayuda de un mentor, cruza un umbral hacia lo desconocido.

En esta primera fase se presentan momentos claves, como el rechazo del llamado, la ayuda sobrenatural, el cruce del primer umbral y el vientre de la ballena. Subrayando que la aventura comienza muchas veces con una crisis, un impulso externo o interno que empuja al héroe a cambiar. Donde el rechazo inicial refleja el miedo al cambio, el vientre de la ballena simboliza la muerte simbólica del yo antiguo y el paso al renacimiento espiritual.

La segunda etapa es la iniciación, incluye las pruebas que debe superar el héroe para transformarse. Esta etapa contiene: el camino de las pruebas y una vez superado, el encuentro con la diosa. Dicha fase representa una purificación y un crecimiento interior.

Se menciona, la reconciliación con el padre, que simboliza la expiación con la figura de autoridad o el principio divino, mientras que la apoteosis es la expansión de la conciencia y la trascendencia del ego. Al final, la obtención del elixir que puede ser conocimiento, poder o un don espiritual. Campbell interpreta estos símbolos como expresiones del proceso psicológico de individuación.

La tercera etapa es el regreso. El regreso suele ser difícil, ya que el héroe, transformado, siente que no encaja en el mundo que dejó atrás. Suele pasar que se niega a regresar o que necesita ayuda externa. Convertirse en maestro de dos mundos implica equilibrar lo espiritual y lo material, consiguiendo al final la libertad para vivir. Esta simboliza la superación del miedo a la muerte y la aceptación del presente. De este modo, la fase final cierra el ciclo y lo convierte en modelo de autorrealización.

Campbell ejemplifica cada fase comparando mitos de distintas culturas, por ejemplo, mitos egipcios, griegos, hindúes, budistas o hebreos. Cita relatos como los de Osiris o Prometeo en Occidente y figuras religiosas como Buda, Moisés, Mahoma o Jesús en Oriente, para desglosar su estructura arquetípica. Una vez descrito el viaje individual del héroe, Campbell analiza cómo los mismos principios arquetípicos estructuran los mitos de creación, destrucción y regeneración del cosmos entero.

Aborda la creación del mundo como una extensión del principio del héroe. Donde el universo es mostrado como una emanación del Uno primordial²⁶, una unidad trascendente que se descompone en multiplicidad. A través de mitos hindúes, egipcios, mesopotámicos y cristianos, Campbell explica cómo el cosmos surge a partir del vacío o de una divinidad original que se descompone en elementos: cielo y tierra, luz y oscuridad, masculino y femenino.

²⁶ El Uno primordial es el principio absoluto y originario de unidad del que surge toda la realidad antes de dividirse en multiplicidad. En diversas tradiciones se identifica con el Brahman del hinduismo, el Nun egipcio o el Uno neoplatónico de Plotino, y en el marco de Campbell alude a la totalidad arquetípica previa a la fragmentación en la diversidad de formas y mitos.

También, explora los relatos de nacimientos milagrosos de héroes o salvadores que no provienen de la unión sexual convencional, sino de concepciones espirituales, vírgenes o simbólicas, por ejemplo, Jesús, Buda o Krishna. Estas historias expresan el principio de que el ser elevado surge del espíritu o del vacío, y no del mundo corruptible de lo material.

Sobre la madre cósmica y su papel creador, Campbell, describe: “Ella es el marco que rodea al mundo: espacio, tiempo y causalidad; el cascarón del huevo cósmico. Más abstractamente todavía, ella es el atractivo que mueve a la sustancia del *Absoluto Autoengendrado*, al acto de creación” (Joseph Campbell, 1949, p. 211).

Además, presenta las múltiples formas en que el héroe puede aparecer, ya sea en forma de guerrero como: Aquiles, Teseo, San Jorge, Sigfrido, Arjuna; como amante representa a Orfeo y París; como emperador, Moisés, el Rey Arturo, Rāma o el emperador Augusto; como redentor, Jesús, Prometeo, Buda o Quetzalcóatl, y como sabio o santo menciona a Lao-Tsé, Francisco de Asís, Milarepa o el Buda en su última etapa.

Estos roles muestran las distintas fases de la acción sagrada en el mundo: destruir el mal, restaurar el orden, revelar la verdad, salvar al pueblo o enseñar el camino. También se exploran los arquetipos del héroe niño, el héroe solitario y el héroe que muere para renacer. Cada uno representa una etapa del proceso de transformación humana, tanto a nivel individual como civilizatorio.

Como última etapa, Joseph Campbell cierra el ciclo cosmogónico abordando la dimensión final del viaje heroico: la muerte, la disolución y el retorno a la unidad

primordial. Así como el héroe ha emergido del mundo ordinario, ha atravesado pruebas y alcanzado una transformación, ahora debe completar su trayectoria mediante la desaparición o reintegración espiritual.

Esta disolución puede adoptar la forma de una muerte física, como Prometeo o Cristo, una trascendencia mística como el ingreso de Buda en el nirvana, o incluso la desaparición simbólica, donde el yo individual se desvanece para fundirse con el todo. El héroe no fracasa al morir, él termina su viaje integrándose a la eternidad que trasciende el tiempo, el espacio y la dualidad.

Campbell amplía la metáfora a los mitos de destrucción cósmica, los conocidos relatos de diluvios, fuegos purificadores o apocalipsis universales, expresando que todo lo creado regresa a su origen. No es que hablemos de un final absoluto, es más una etapa necesaria en el ciclo de creación, transformación y retorno. Las disoluciones representan la culminación del proceso de convertirse en un individuo completo y único. Y nos recuerda que el destino último del héroe es la unidad más allá de la forma.

Como una reflexión final profunda sobre el significado de los mitos en la vida humana, Campbell destaca el carácter inagotable y multiforme del mito. Asegura que el héroe, como el mito mismo, cambia de forma constantemente, adaptándose a los tiempos, las culturas y las necesidades espirituales de cada sociedad. Asegurando: “No hay un sistema final para la interpretación de los mitos y nunca habrá tal cosa” (Joseph Campbell, 1949, p. 276).

También, reflexiona sobre la función vital del mito en la cultura humana. Para él, el mito no solo sirve para entretener o transmitir valores, sino para orientar al individuo en su existencia. Al igual que los rituales y el arte sagrado, los mitos sirven como mapas simbólicos para atravesar las crisis fundamentales de la vida: el nacimiento, la muerte, el amor, la pérdida, la transformación.

Como última instancia, Campbell plantea la pregunta clave: ¿qué significa ser un héroe en el mundo moderno? En lugar de figuras épicas o sobrenaturales, el héroe contemporáneo es quien responde a su llamada interior, atraviesa sus propias pruebas, y emerge transformado, capaz de servir a los demás desde su autenticidad. No es que el objetivo sea salvar el mundo externo, es entrar a su inconsciente, enfrentar sus miedos, y regresar con una verdad que dé sentido a su existencia.

El héroe de las mil caras, más que un estudio comparativo de mitologías, es una guía simbólica para comprender la experiencia humana como un proceso de transformación. Joseph Campbell muestra que el viaje del héroe persiste y que no se centra solo en los mitos. Permanece con nuevas formas, como en la vida de cada individuo. En una era marcada por el vacío de sentido, el monomito sigue vigente para llamar a convertirse en héroe de su propia existencia.

2.4.3. *Antropología estructural* (1958) de Claude Lévi-Strauss

Claude Lévi-Strauss fue un antropólogo y etnólogo francés. Considerado uno de los pensadores más influyentes del siglo XX y uno de los padres del estructuralismo dentro de las ciencias sociales. Su enfoque revolucionó la antropología al aplicar ideas de la lingüística estructural para comprender las culturas humanas, especialmente los mitos, los sistemas de parentesco y las estructuras sociales.

La obra *Antropología Estructural*, publicada en 1958, es una compilación de ensayos de Claude Lévi-Strauss en los que desarrolla su método estructuralista aplicado a las ciencias sociales. Expone y pone en práctica este enfoque en el análisis de problemas clásicos del estudio de las culturas humanas, desde el parentesco y la prohibición del incesto hasta los ritos mágicos y religiosos.

Además, establece las bases de la antropología estructural al proponer que, al igual que en la lingüística, el objetivo es descubrir las estructuras profundas que las organizan. Estas estructuras serían reglas inconscientes que guían el pensamiento y la organización. Esta perspectiva es desarrollada por el investigador Alejandro Bilbao, quien señala que:

Desarrollado en principio por la lingüística estructural de Jakobson, el método estructuralista en antropología devela la lógica interna de funcionamiento de los sistemas sociales, analizando las condiciones que estos poseen para reproducirse y transformarse. Las condiciones de operación de esta lógica pueden ser concebidas, según Lévi-Strauss, como herramientas heurísticas susceptibles de

reformular los procedimientos que históricamente han acompañado la organización conceptual de las ciencias humanas y sociales, aspirando a su síntesis efectiva (Alejandro Bilbao, 2019, p. 2).

El autor aspiraba a un verdadero análisis científico de los fenómenos humanos sin perder su riqueza cultural. Para él, la etnografía, al integrarse con la historia, la lingüística, la sociología y la psicología, podían crear a una ciencia humana más completa y rigurosa.

La investigación de Lévi-Strauss inicia con la relación que existe entre la historia y la etnografía. Donde plantea la tensión entre historia y sociología, resaltando que, si bien, la historia ha seguido un desarrollo metódico, la sociología, especialmente la etnología, ha enfrentado conflictos metodológicos.

La etnología, según el autor, no estudia solamente pueblos sin escritura, sino que se centra en aquello que no ha sido registrado, como las tradiciones orales, costumbres e instituciones vivas. Es así que se revela como una disciplina interesada en la estructura más que en la narración cronológica de los hechos.

Pero aun considerando la controversia entre estas disciplinas, Lévi-Strauss argumenta que la historia y la etnología son complementarias. Mientras la historia se ocupa del acontecer de la sociedad, la etnología busca estructuras recurrentes. Concluyendo en que la historia y la etnología deben colaborar en el estudio de sociedades contemporáneas, citando: “nada puede la una sin la otra” (Claude Lévi-Strauss, 1958, p. 57).

El estudio de Lévi-Strauss se extiende también a las relaciones entre el lenguaje y el parentesco, abarcando la lingüística y la antropología como ciencias que revelan, desde un análisis estructural, los vínculos entre el lenguaje y la sociedad. Más que limitarse a lo comunicativo o lo social, Lévi-Strauss se concentra en la conexión profunda y estructural que une ambas dimensiones.

Expresa que todos los seres humanos comparten una misma estructura mental básica, como una especie de gramática universal del pensamiento, que permite organizar la vida social de maneras similares, aun en culturas muy distintas. Instituciones como el parentesco, el matrimonio o las alianzas, más que hechos naturales o biológicos, son formas simbólicas que los humanos crean usando reglas mentales inconscientes.

Estas reglas, que prohíben el incesto o el intercambio de mujeres entre clanes, existen en la mente, no en la biología. Es por ello que concibe la idea de que un sistema de parentesco no consiste en los lazos objetivos de filiación; ya que, es un sistema arbitrario de representaciones. En resumen, lo que une a todas las sociedades no es lo que hacen, sino cómo piensan, y ese modo de pensar sigue patrones comunes en todo el mundo.

Lévi-Strauss establece la lingüística como la única ciencia social con verdadero método, sirviendo de modelo para otras disciplinas. Considera que la lingüística estructural ha logrado un nivel científico superior, y que sus métodos pueden aplicarse al estudio del parentesco, los mitos y las instituciones sociales.

Además, resalta el uso de oposiciones binarias y estructuras profundas como herramientas de análisis.

Es decir, notó que muchas culturas piensan en términos de pares opuestos, ejemplo: lo bueno / lo malo, la vida / la muerte, lo masculino / lo femenino, etc. A esto le llama oposiciones binarias. Creía que estas oposiciones mostraban una estructura profunda del pensamiento humano. No importaba si una cultura era moderna o ancestral, todas usaban esa lógica.

Asimismo, la relación entre el lenguaje y la sociedad donde explora su función más allá de su estructura formal. El lenguaje articula no solo la comunicación, sino la organización simbólica de la sociedad. El lenguaje es la primera institución social y contiene el principio de todas las demás.

Otro punto es la reflexión sobre el vínculo metodológico entre la lingüística y la antropología. A partir de discusiones con lingüistas, Strauss reconoce que las dos disciplinas comparten estructuras comunes, aunque sus niveles de análisis no siempre coinciden. Rechaza la posición de una desconexión total entre lengua y cultura, ya que cada aspecto del lenguaje corresponde a uno de la cultura.

El enfoque estructuralista de Lévi-Strauss parte de que toda cultura tiene una estructura subyacente popular, que son los contenidos como las prácticas, mitos o costumbres, pero que estos son variables, aunque las formas mentales y reglas básicas que los organizan se repiten en todas las sociedades. Para el investigador Alejandro Bilbao:

Para el método estructural el plano social y mental no son diferenciables, ninguna relación social podría existir sin verse mediada por la intervención de las operaciones del pensamiento, las que adquieren sus bases en las estructuras fundamentales del espíritu humano. Las observaciones relativas al parentesco son de este modo palmarias para el método estructural (Alejandro Bilbao, 2019, p. 5).

Un tema central en *Antropología Estructural* es la interpretación de los mitos. En ello, Lévi-Strauss, advirtió una paradoja estructural y no ve los mitos como simples relatos sin orden. Según el autor:

En un mito todo puede suceder; parecería que la sucesión de los acontecimientos no está subordinada a ninguna regla de lógica o de continuidad. Todo sujeto puede tener cualquier predicado; toda relación concebible es posible. Y, sin embargo, estos mitos, en apariencia arbitrarios, se reproducen con los mismos caracteres y a menudo con los mismos detalles en diversas regiones del mundo (Claude Lévi-Strauss, 1958, p. 188).

Esta semejanza de Lévi-Strauss, al señalar que “de un extremo al otro de la Tierra, los mitos se parecen tanto”, se completa con la afirmación de que los mitos comparten una estructura profunda común, análoga a la del lenguaje. Al igual que los lingüistas descubrieron que el significado de las palabras no depende de los sonidos aislados, sino de las relaciones dentro del sistema lingüístico, Lévi-Strauss propone que el significado de un mito está en la forma en que sus elementos, personajes, símbolos y escenas se organizan por oposiciones binarias.

Es por ello que Lévi-Strauss sostiene: “Aproximar el mito al lenguaje no resuelve nada: el mito integra la lengua; por el habla se le conoce; pertenece al discurso” (Claude Lévi-Strauss, 1958, p. 189).

Además, critica que los mitos sean considerados únicamente un reflejo de la estructura social o una expresión de pulsiones reprimidas. Aquí está rechazando dos formas de interpretación que considera reduccionistas y poco rigurosas. En su lugar, sugiere analizar los mitos como sistemas simbólicos complejos, que solo interpreta el contenido superficial de sus personajes o escenas, cuando poseen una estructura profunda de relaciones y oposiciones que los organiza. Citando:

Los psicoanalistas... así como también ciertos etnólogos, quieren reemplazar las interpretaciones cosmológicas y naturalistas por otras tomadas de la sociología y la psicología. Pero entonces las cosas se vuelven demasiado fáciles. Si un sistema mitológico otorga un lugar importante a cierto personaje, digamos una abuela malévola, se nos dirá que en tal sociedad las abuelas tienen una actitud hostil hacia sus nietos; la mitología será considerada un reflejo de la estructura social y de las relaciones sociales (Claude Lévi-Strauss, 1958, p. 188).

Así, la figura de la abuela no se entiende como un reflejo de la vida familiar, sino como parte de una red simbólica de oposiciones, ya mencionadas, como joven/viejo, naturaleza/cultura, doméstico/salvaje, que estructuran el pensamiento humano. Él propone que analizar la estructura común de cada mito se puede explicar su universalidad y sentido interno.

Además de su enfoque teórico, Lévi-Strauss desarrolló sus ideas a partir de investigaciones etnográficas, especialmente entre pueblos indígenas de América del Sur, como los Nambikwara, Bororo y Tupinambá. A partir del análisis comparativo de sus mitos, sistemas de parentesco y prácticas culturales, buscaba inferir las estructuras subyacentes que organizan el pensamiento humano, llegando a la conclusión de que estas no son observables de forma directa, sino que deben reconstruirse mediante el estudio riguroso de las manifestaciones culturales.

Antropología estructural marcó un hito intelectual. Las ideas de Lévi-Strauss sobre estructuras mentales universales y oposiciones binarias continúan siendo una referencia obligada. Asimismo, ejemplifican las fortalezas del estructuralismo, como su capacidad de comparación y amplitud teórica, pero también sus debilidades, entre ellas el excesivo formalismo y la falta de historicidad, alimentando debates académicos que perduran hasta hoy.

2.4.4. *Semántica estructural* (1966) de Algirdas Julien Greimas

La obra *Semántica estructural* de Greimas propone una base científica para estudiar el significado desde una perspectiva estructural. Parte de la idea de que el mundo humano es inseparable de la significación. Todo acto, objeto o palabra tiene sentido dentro de un sistema, y comprenderlo exige descubrir su estructura interna. Este enfoque sitúa a la lingüística como una ciencia central entre las ciencias humanas.

Greimas señala que la semántica ha sido históricamente una “pariente pobre” de la lingüística, por carecer de métodos precisos y un objeto bien definido. Mientras la fonética y la gramática progresaron, la semántica quedó rezagada, atrapada entre la psicología y la sociología. Además, muchos lingüistas la consideraban poco científica o incluso sin sentido, especialmente los influenciados por el conductismo.

Frente a estas limitaciones, el autor plantea una necesidad urgente: construir una semántica científica que se fundamente en estructuras observables. Para lograrlo, propone un enfoque formal, donde el significado no se estudie como algo subjetivo, sino como el resultado de relaciones entre elementos.

En este enfoque, se destaca la idea de que el sentido surge de oposiciones y combinaciones dentro de un sistema. La tarea del semiólogo consiste, precisamente, en descomponer ese sistema en sus unidades elementales para analizar dichas relaciones.

Greimas introduce el concepto de significante como el elemento percibido (sonido, imagen, gesto), y significado como el contenido que ese elemento expresa. Ambos forman un conjunto significativo, base del análisis semántico. Esta relación es recíproca: no hay significante sin significado, ni significado sin significante. Es una unidad de percepción que Greimas sistematiza para describir el sentido.

A partir de esa base, el libro propone clasificar los significantes según los sentidos humanos: visuales, auditivos, táctiles, etc. Pero aclara que no debe confundirse el tipo sensorial con el contenido del mensaje. Por ejemplo, una pintura no tiene una “significación pictórica”, sino humana. Así, la significación es independiente de la forma que adopte el significante.

Un punto clave es el privilegio de las lenguas naturales. Estas permiten transposiciones, como del lenguaje oral al escrito, y traducciones de otros sistemas a lenguaje verbal. Las lenguas naturales, por su capacidad de representar lo humano en múltiples planos, son el centro del análisis semántico. Por eso, Greimas las toma como el modelo principal para estructurar su teoría.

Para profundizar en esta tarea, Greimas recurre a una lógica de niveles jerárquicos del lenguaje. Distingue entre la lengua-objeto, la que se estudia, y el metalenguaje, el que se usa para describirla. La semántica científica, entonces, debe construir un metalenguaje preciso, coherente y autónomo. Este enfoque permite analizar cualquier conjunto significativo, no solo lingüístico.

La semántica, según Greimas, debe aspirar a una descripción rigurosa del significado, y para ello propone una estructura relacional entre términos. No basta con definir elementos aislados: lo esencial es la relación entre ellos. De esa relación nace el sentido. Por ejemplo, no se puede entender “grande” sin “pequeño”, ni “blanco” sin “negro”. La significación es una oposición en un eje común.

El concepto de eje semántico es clave: representa la dimensión o punto de vista desde el cual dos términos opuestos pueden compararse. Así, “grande” y “pequeño” pertenecen al eje de la medida; “hombre” y “mujer” al del sexo. Esta herramienta permite analizar cómo se articula el significado. Cada eje reúne diferencias y semejanzas que estructuran las relaciones significativas.

Greimas (1966, p. 31) señala, “Los elementos de significación (s_1 , s_2) así destacados son designados por R. Jakobson rasgos distintivos y no son, para él, sino la traducción inglesa de los *éléments différentiels* de Saussure. Por afán de simplicidad terminológica proponemos denominarlos semas”.

Greimas sugiere además el análisis a través de semas, que son las unidades mínimas de significación. Un término como “mujer” contiene temas como “feminidad”, mientras que “hombre” contiene “masculinidad”. Estas propiedades permiten comparar y clasificar los términos. Los temas se convierten en una forma operativa de estudiar el contenido semántico de las palabras dentro de una estructura.

El autor discute también distintos tipos de articulaciones sémicas. Algunas oposiciones son binarias, como “sonoro” vs. “no sonoro”, pero otras permiten un término intermedio, como “mediano” entre “grande” y “pequeño”. Estas estructuras pueden ser complejas y reflejan la diversidad de los matices del lenguaje. El estudio detallado de estos modos de articulación permite entender mejor cómo pensamos y nos comunicamos.

Greimas retoma la distinción de Hjelmslev entre forma y sustancia del contenido. La forma está dada por las articulaciones sémicas (los semas), y la sustancia, por los ejes semánticos que las sostienen. Ambas operan dentro del lenguaje y no deben confundirse con categorías externas. Esta distinción ayuda a entender cómo distintas lenguas categorizan la realidad de modos distintos.

Otro concepto relevante es la isotopía, entendida como la repetición o recurrencia de semas que aseguran la coherencia del discurso. Gracias a ella, un texto puede interpretarse como una unidad de sentido. Por ejemplo, si un relato repite semas vinculados al campo de la “guerra”, se configura una isotopía bélica que orienta su interpretación.

Las rupturas de isotopía, en cambio, producen efectos de humor, ambigüedad o absurdo. Esta noción, ya esbozada en *Semántica estructural*, fue desarrollada de manera más sistemática en obras posteriores como *Du sens (Del sentido)* de 1970.

Es así que, para representar las relaciones semánticas más complejas, Greimas elabora el cuadrado semiótico, que es una herramienta lógica que organiza

las oposiciones en cuatro términos: una oposición principal (S1 vs. S2), sus negaciones ($\sim$ S1 y $\sim$ S2)²⁷ y las relaciones que se establecen entre ellas (contrariedad, contradicción, implicación y neutralización).

Por ejemplo, desde la oposición vida/muerte, se pueden derivar combinaciones como “ni vida ni muerte” (estado neutro o simbólico). Esta herramienta permite modelar estructuras de pensamiento y analizar el campo semántico de conceptos culturales, ideológicos o narrativos.

Además, la *Semántica estructural* se proyecta hacia el análisis narrativo mediante el esquema actancial, que es una formalización de las funciones presentes en todo relato. Greimas propone seis actantes básicos: sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente. Greimas lo expone como:

El hecho más sorprendente, en el funcionamiento de las categorías actanciales, nos ha parecido su carácter redundante: cada categoría se manifiesta, en efecto, por lo menos dos veces en el interior de un solo mensaje. Una primera vez, está presente, con uno solo de sus términos, en cada uno de los actantes; y una segunda vez, se encuentra, con sus dos términos a la vez, en la función que vincula los dos actantes (Algirdas Julien Greimas, 1966, p. 202).

Estos actantes no son personajes, sino funciones abstractas que pueden cumplirse por distintos elementos narrativos. Y que se encuentran dentro de la narración. El sujeto busca obtener el objeto, impulsado por el destinador,

²⁷ El símbolo $\sim$ indica la negación de un término dentro del cuadrado semiótico de Greimas. Así, S1 y S2 representan los términos opuestos principales, mientras que $\sim$ S1 y $\sim$ S2 son sus negaciones, permitiendo analizar relaciones de contrariedad, contradicción, implicación y neutralización.

beneficiando al destinatario; en este proceso, encuentra ayudantes que lo apoyan y oponentes que lo obstaculizan. Este modelo permite representar cualquier narrativa como una estructura funcional de relaciones.

Además, se introduce el concepto de categoría sémica, entendida como la estructura básica que agrupa semas dentro de un eje. Esto permite simplificar la complejidad de las oposiciones y establecer unidades comparables entre distintas lenguas o contextos. La semántica estructural así se convierte en una herramienta para descomponer el sentido en sus elementos mínimos y analizables.

Por último, Greimas advierte que esta metodología necesita una formalización simbólica si se quiere alcanzar un verdadero estatus científico. Propone el uso de notación lógica para representar las relaciones semánticas con precisión. Esta apuesta por la claridad y la coherencia busca que la semántica pueda compararse con otras ciencias formales. Así se construye una teoría del significado sistemática, rigurosa y aplicable.

2.4.5. *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1966) de Roland

Barthes

Roland Barthes, crítico literario y semiólogo francés, fue una de las figuras más influyentes del estructuralismo del siglo XX. En su ensayo *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1966), Barthes propone una metodología para estudiar la estructura interna de los relatos más allá del contenido o el estilo. Su objetivo es encontrar una “lengua del relato”, es decir, un sistema de reglas y unidades que permita comprender cómo está organizado el sentido narrativo en todas las culturas y épocas.

Desde el inicio del texto, Barthes subraya la omnipresencia del relato en la humanidad. Donde aparece en múltiples formas en todas las sociedades, sin excepción. Esta universalidad lo convierte en un objeto de análisis legítimo. En lugar de considerar al relato como algo caótico o individual, se sugiere estudiarlo como una estructura compartida que puede ser descrita y clasificada científicamente.

El relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación (Roland Barthes, 1996, p. 9).

Ante la multiplicidad de relatos y géneros, Barthes afirma que el analista debe actuar como lo hizo Saussure con el lenguaje, es decir, construir un sistema

abstracto que permita comprender lo común entre tantos textos. Dado que estudiar todos los relatos sería imposible, se impone una estrategia deductiva: construir primero un modelo general que luego se aplique a casos concretos. Esta teoría se apoya en los avances de la lingüística estructural.

Roland Barthes considera el relato como una estructura universal y vigente, presente en todos los géneros y culturas. Menciona que: “el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida” (Roland Barthes, 1996, p. 9).

Asimismo, compara el relato con una gran frase. Aunque compuesto por muchas oraciones, el relato presenta una organización interna que lo convierte en un todo estructurado. Esta perspectiva permite pensar que, así como una frase tiene sujeto, verbo y complementos, un relato también tiene funciones, sujetos, acciones y modos de organización que se pueden estudiar con una lógica formal.

El relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato... descubrimos, en él, agrandadas y transformadas a su medida, a las principales categorías del verbo: los tiempos, los aspectos, los modos, las personas... además, los «sujetos» mismos opuestos a los predicados verbales... (Roland Barthes, 1996, p. 13).

Uno de los conceptos claves que toma Barthes de la lingüística es el de “niveles de sentido”. Al igual que en una palabra existen niveles fonológicos, gramaticales y semánticos, el relato está compuesto por capas de significado

jerarquizadas. Ninguna unidad tiene sentido por sí sola, solo adquiere valor cuando se inserta en un nivel superior que la integra dentro de una estructura más amplia.

A partir de esa idea, el autor distingue tres niveles principales en el análisis del relato: el de las funciones, el de las acciones y el de la narración. Las funciones son las unidades mínimas significativas; las acciones se refieren a los personajes que realizan esas funciones; y la narración es el discurso que articula las dos anteriores. Estas tres capas permiten comprender cómo se construye el relato de manera lógica.

Las funciones se entienden como los fragmentos del relato que tienen un papel en el desarrollo del sentido, unidades mínimas o funcionales. Siguiendo a autores como Propp y Greimas, Barthes explica que cada detalle en el texto puede funcionar como una señal o anticipación de algo que ocurrirá más adelante.

En este nivel cada elemento cumple una acción de sentido, de modo que “todo, en un relato, es funcional”. No hay “unidad perdida”: incluso los elementos más insignificantes aportan, metonímicamente, su significado al conjunto (Roland Barthes, 1996, p. 17).

Barthes establece una distinción entre dos grandes clases de unidades narrativas: funciones e indicios. Las funciones están relacionadas con acciones que desencadenan o resuelven una alternativa en la historia (como comprar un revólver y luego usarlo). Los indicios, en cambio, apuntan a significados más difusos, como características psicológicas de los personajes o atmósferas. Ambas clases son esenciales para la economía del relato.

Dentro de las funciones, el autor distingue entre las funciones cardinales y las catálisis. Las primeras son los momentos clave del relato, los “nudos” que abren o cierran una alternativa narrativa. Las catálisis, en cambio, son acciones complementarias, que rellenan o extienden la historia sin cambiar su rumbo. Aunque parezcan secundarias, las catálisis también cumplen un papel fático, manteniendo el contacto entre narrador y lector.

En cuanto a los indicios, Barthes los clasifica en indicios propiamente dichos e informantes. Los indicios remiten a conceptos como emociones, ambientes o ideologías, que se develan a lo largo de la historia. Los informantes, en cambio, aportan datos concretos como edad, nombres o localizaciones, sin que estos necesiten una interpretación. A pesar de su aparente neutralidad, también poseen una función dentro del discurso narrativo.

Barthes introduce además el concepto de secuencia, definida como una serie lógica de funciones cardinales conectadas entre sí. Una secuencia puede nombrarse y reconocerse por el lector, y está compuesta por acciones mínimas con consecuencias lógicas. Así como una frase tiene una estructura gramatical, una secuencia narrativa tiene una lógica interna que el lector descifra intuitivamente durante la lectura.

En el nivel intermedio, acciones, se centra en los personajes-actantes y sus grandes acciones o motivaciones. Barthes lo toma de Algirdas J. Greimas y de Claude Bremond²⁸, junto con ideas de Propp y Todorov.

En este nivel las “pequeñas acciones” narradas del nivel anterior se comprenden como parte de esferas de acción típicas, por ejemplo: engañar, ayudar, seducir. Cada personaje es visto como agente de una secuencia dominante, según Bremond. Por ejemplo, si un episodio implica dos personajes, la secuencia puede verse desde dos perspectivas distintas, como “fraude” para uno y “engaño” para otro.

Barthes destaca que no hay relato sin personajes-actantes. Sin ellos las acciones carecen de sentido. Todos los personajes se organizan entonces en los tres grandes ejes semánticos greimassianos, como son el sujeto/objeto, donante/destinatario, ayudante/opositor. En resumen, este nivel conceptualiza al personaje no como una esencia psicológica, sino como un participante definido por su rol en la acción

El tercer nivel que Barthes destaca es el del discurso completo, la narración. En este caso no se trata solo de lo que se cuenta, abarca el cómo se cuenta, quién lo cuenta y para quién. En este plano se analizan el narrador, el punto de vista, la organización temporal y las marcas del acto narrativo dentro del propio texto.

²⁸ Claude Bremond (1929–2021), teórico literario francés, conocido por sus aportes al estructuralismo narrativo y al estudio de las secuencias de acción en los relatos.

La narración implica un emisor interno que es el narrador, y un receptor que en este caso es el lector u oyente dentro del propio texto. Barthes menciona que el analista debe describir el código mediante el cual estos roles se construyen.

El narrador puede contar hechos conocidos por él, pero desconocidos por el lector, generando “signos de lectura” en el texto. En otras palabras, el nivel de narración examina las operaciones narrativas, ya mencionadas, como órdenes temporales, estilo, focalización, etc., que hacen inteligible la historia en su conjunto.

Estos tres niveles, funciones, acciones y narración, están jerárquicamente integrados y permiten comprender un relato como un sistema de significaciones estructurado, no como una simple sucesión de hechos. El ensayo de Roland Barthes fue pionero en aplicar la semiótica estructural al relato literario. Al cambiar del autor al narrador y tratar el texto como un sistema de signos autónomos, abrió camino a la narratología moderna y a los estudios semióticos de la literatura.

El *Análisis estructural del relato* se convirtió en texto de referencia en cursos de teoría literaria y semiótica, marcando la transición del formalismo a un enfoque interlingüístico del relato. Debido a este modelo, las críticas posteriores han podido centrarse en la autonomía del texto narrativo, influyendo en autores tan diversos como Claude Bremond, Tzvetan Todorov o Umberto Eco, sentando las bases para metodologías de análisis narrativo objetivas y rigurosas en semiótica, así como en estudios culturales.

2.4.6. Gramática del Decamerón (1969) de Tzvetan Todorov.

Tzvetan Todorov, crítico literario y teórico del estructuralismo, centra este estudio en el análisis formal del *Decamerón* de Boccaccio²⁹, con el fin de construir una teoría general de la narración. Esta obra no se limita a comentar los relatos, sino que intenta desarrollar una gramática de la narración: un sistema que explique cómo se organizan los elementos del relato. El texto representa, por tanto, un puente entre el análisis literario y la lingüística estructural.

Todorov utiliza el *Decamerón* por sus cuentos intrincadamente simples, con pocos personajes y una trama clara; además, por ser numerosos, lo que permite buscar estructuras comunes y verificar hipótesis, conexiones, replanteos y cortes. Es así como postula que existe una estructura común a todas las lenguas (una gramática universal) y que, por analogía, el relato posee la misma estructura gramatical.

Desde las primeras páginas, Todorov establece que su objeto de estudio no es la acción en sí, sino la forma discursiva del relato que la organiza. Es decir, su interés está en la narración, más que en la historia en sí. Su propósito es encontrar las reglas abstractas que gobiernan el discurso narrativo, de manera semejante a como la gramática describe las estructuras del lenguaje. De ahí que plantee una “narratología” como ciencia del relato, como lo expone en su libro:

²⁹ El Decamerón, escrito por Giovanni Boccaccio entre 1350 y 1353, reúne cien cuentos narrados por jóvenes que huyen de la peste en Florencia. La obra retrata la vida y valores de la sociedad medieval.

En consecuencia, este trabajo, más que de los estudios literarios, depende de una ciencia que no existe aún, la Narratología, la ciencia del relato. Los resultados de esta ciencia tendrán no obstante gran interés para el conocimiento de la literatura, ya que su núcleo fundamental lo constituye frecuentemente el relato (Tzvetan Todorov, 1969, p. 12).

El corpus elegido, el *Decamerón*, presenta condiciones ideales para este enfoque: posee cien historias cortas, con acciones simples y estructuras narrativas repetitivas. Esta abundancia de relatos similares permite aislar patrones narrativos, repeticiones, variaciones y regularidades que pueden revelar una estructura común.

Uno de los aspectos más importantes del método es la abstracción. Todorov aclara que no estudia los cuentos por su valor literario o estilístico, sino como realizaciones concretas de estructuras narrativas abstractas. Cada cuento se entiende como una variante de un modelo profundo, como un “archicuento”. Esta idea sigue la línea de pensamiento estructuralista, en la que el valor de un elemento se define por su posición en un sistema. En su libro, Todorov expone que:

Luis Hjelmslev³⁰ formulaba así su principio básico: «Para una confrontación de todos los estados sincrónicos, existentes o conocidos, puede establecerse un estado pancrónico, un Sistema Abstracto de Categorías que nos proporcionará los materiales para una descripción psicológica y lógica, general y común... Una

³⁰ Louis Hjelmslev (1899–1965) fue lingüista danés, fundador del Círculo de Lingüística de Copenhague y creador de la *glosémica*, una teoría estructural del lenguaje que influyó decisivamente en la semiótica y el estructuralismo europeo.

especie de «archicuento», que puede permitirnos, a su vez, comprender mejor una historia concreta (Tzvetan Todorov, 1969, p. 19).

Asimismo, Todorov distingue tres niveles fundamentales en todo relato: el verbal, el sintáctico y el semántico. El nivel verbal se refiere a las palabras concretas del texto; el sintáctico, a la organización de las acciones; y el semántico, a los significados representados.

Aunque interrelacionados, el estudio se centrará especialmente en el nivel sintáctico, que es donde reside la estructura más estable y abstracta del relato. Para Todorov: “Con él se relacionan, por ejemplo, elementos como la presentación de una acción a través de un relato del autor, un monólogo, un diálogo, en esta o aquella perspectiva” (Tzvetan Todorov, 1969, p. 19).

La unidad básica de análisis será la oración narrativa, entendida no en sentido gramatical, sino como una acción indivisible desde el punto de vista narrativo. Además, el autor indica que su exposición seguirá un orden didáctico y no cronológico. En lugar de analizar cada cuento por separado, irá presentando las categorías y estructuras generales, ejemplificándolas cuando sea necesario.

Su objetivo no es aplicar una teoría preexistente, sino construir un modelo narrativo a partir del análisis del *Decamerón*. El resultado es una propuesta clara y rigurosa para pensar el relato como un objeto de ciencia.

Una de las ideas clave que plantea Todorov es la distinción entre semántica y sintaxis narrativa. Dos acciones idénticas pueden tener funciones diferentes según su contexto en el relato. Así, el acto de “matar” puede representar una “mala acción”

o un “castigo”, dependiendo de cómo esté organizado el discurso. Esta diferencia entre lo que ocurre (semántica) y su papel en la historia (sintaxis) es fundamental para el análisis estructural.

El autor subraya que en muchos cuentos del *Decamerón* una misma acción puede tener distintos sentidos sintácticos. Por ejemplo, el robo puede ser un delito en un cuento, y una broma aceptada en otro. Estas variaciones demuestran que la función de una acción no está dada por su contenido, sino por su posición en la estructura narrativa. El sentido se genera por la red de relaciones, no por los hechos en sí.

A partir de esta base, Todorov propone que el relato tiene su propia gramática interna, en la que hay elementos equivalentes a sujetos, verbos y objetos, pero dentro del plano narrativo. Por eso, utiliza términos como “oración narrativa”, “función” y “secuencia” para nombrar estas unidades. Cada relato puede descomponerse en estas unidades que se combinan siguiendo ciertas reglas formales, como en una lengua.

El análisis también contempla las relaciones entre las oraciones narrativas, que pueden ser de causa-efecto, de sucesión temporal o de paralelismo. Estas relaciones permiten vincular acciones individuales en una trama coherente. Todorov decide enfocarse especialmente en las dos primeras: la lógica causal (una acción provoca otra) y la temporalidad (una acción sigue a otra). El orden espacial se deja de lado por su complejidad.

Las secuencias narrativas son conjuntos de oraciones que pueden funcionar como pequeñas historias dentro del cuento. Una secuencia tiene coherencia interna y puede, incluso, ser independiente. En algunos cuentos hay una sola secuencia, mientras que otros contienen varias que se articulan. Analizar las secuencias permite observar cómo se construye el relato paso a paso, en módulos narrativos funcionales.

El objetivo de Todorov no es solo describir las partes del relato, sino mostrar cómo se relacionan entre sí. Por ello, busca establecer modelos abstractos, como el del archicuento, que reúna las estructuras comunes de múltiples historias. De esta manera, se puede identificar un “esqueleto” narrativo que se repite con variaciones, como una gramática que permite construir infinitas frases a partir de un número limitado de reglas.

Gramática del Decamerón es un esfuerzo por establecer una teoría científica del relato. Todorov plantea que los cuentos pueden estudiarse con la misma precisión con que se analiza una lengua.

Con esta obra, se sientan las bases de la narratología, una disciplina que permite entender cómo se estructura el sentido en los relatos, más allá de su contenido o estilo particular. Esta propuesta fundacional de la narratología influirá en teóricos posteriores como Genette, Barthes y Greimas.

2.5. La Literatura oral en Panamá

2.5.1. Estudios previos sobre la literatura oral en Panamá y Chiriquí.

Los estudios sobre literatura oral en Panamá tienen sus antecedentes en trabajos pioneros que sentaron las bases para entender el patrimonio cultural inmaterial del país. Con el objetivo de perpetuar el conocimiento popular de los pueblos y áreas remotas, manteniendo viva las creencias a través del canto, oraciones, cuentos o poesías.

Entre los primeros investigadores se encuentra Narciso Garay. Donde abordó este campo con su libro *Tradiciones y cantares de Panamá* de 1930, considerada la investigación pionera del tema del folklore en Panamá. Esta obra se enfocó principalmente en aspectos etnográficos de carácter general, estableciendo las primeras bases para el estudio sistemático de las tradiciones orales panameñas.

Asimismo, una de las primeras compilaciones significativas fue *Cuentos panameños* (1932) de Temístocles Ruiz, quien reunió relatos que reflejan el imaginario popular y las tradiciones de la época, constituyendo uno de los primeros esfuerzos por documentar estas narraciones con un enfoque literario.

En 1950, se publica *El cuento en Panamá. Estudio, selección y bibliografía* de Rodrigo Miró Grimaldo. Este trabajo es una contribución fundamental al estudio del cuento panameño, ya que proporciona una visión detallada de su evolución y desarrollo literario. Rodrigo Miró es conocido por su labor como historiador y crítico literario, y su obra ha sido fundamental en la comprensión de la literatura panameña

Posteriormente, Mario Riera Pinilla, en *Cuentos folklóricos de Panamá* de 1956, amplió este trabajo al recopilar cuentos transmitidos entre generaciones, con el objetivo de preservar la riqueza del folclore panameño. Su libro es un reflejo de las creencias, mitos y valores del pueblo, obsequiando un registro valioso de la tradición oral del país.

En su obra recopiló relatos directamente del pueblo, particularmente en las provincias de Veraguas, Herrera, Coclé y Los Santos. A través de una metodología basada en la escucha activa y la transcripción fonética, Riera logró captar la autenticidad del relato oral tal como se transmitía en los espacios comunitarios.

En el mismo año, Berta María Cabezas publicó *Narraciones panameñas: tradiciones, leyendas, cuentos, relatos*; un libro que recopila relatos, enfatizando la importancia de la oralidad en la construcción de la identidad cultural panameña. A través de las narraciones, se pueden identificar elementos característicos del folclore y la cosmovisión de diferentes comunidades del país, a través de las fábulas mostradas

Asimismo, los esposos Manuel F. Zárate y Dora Pérez de Zárate contribuyeron a la investigación folklórica panameña durante los años 60 y 70. Sus trabajos *Tambor y socavón* y *La décima y la copla* describieron de manera general aspectos sobre el folclore y cómo el campesino panameño expresaba sus costumbres y tradiciones. Registraron datos importantes de todas las costumbres y tradiciones del pueblo panameño, resaltando el saber cultural popular que caracterizaba especialmente a las provincias centrales.

En Panamá, uno de los aportes más significativos a la tradición oral proviene de Sergio González Ruiz (1902–1966), destacado folclorista, político y escritor, cuya obra *Veintiséis leyendas panameñas* (1953) recibió el Premio Nacional de Literatura Ricardo Miró en la categoría de cuento.

Esta colección incluye leyendas recogidas directamente en distintas regiones del país, como *El padre sin cabeza*, así como adaptaciones de tradiciones hispánicas como *La misa de las ánimas* y relatos con raíces indígenas americanas como *La Tepesa*. La obra refleja el sincretismo cultural panameño al presentar relatos de naturaleza animista, etiológica, heroica y religiosa, constituyéndose en un referente clave para el estudio de la literatura oral nacional.

En el ámbito regional, la provincia de Chiriquí ha sido objeto de investigaciones específicas que profundizan en la narrativa oral local. Destaca el trabajo de la doctora Leidys Estela Torres Samudio, profesora e investigadora de la Universidad Autónoma de Chiriquí (UNACHI), quien ha documentado por más de una década el folclor narrativo de esta región.

Su estudio abarca los seis distritos más antiguos del occidente chiricano: Alanje, David, Dolega, Boquerón, Bugaba y Gualaca. En obras como *Cuentos de animales del folclor chiricano* (2015) y en artículos publicados en revistas especializadas, Torres Samudio ha rescatado formas tradicionales de narración jocosa conocidas localmente como “tallas”, relatos cómicos que forman parte activa de la vida comunitaria.

Según sus hallazgos, el "tallero", nombre que se da al narrador popular, es una figura reconocida, respetada y solicitada en su comunidad. La oralidad en Chiriquí no solo se conserva entre los mayores, sino que atraviesa generaciones: incluso los más jóvenes suelen tener relatos que compartir, aunque la maestría del "tallero" sigue siendo ampliamente valorada.

Además, el panorama es enriquecido con investigaciones más recientes que se centran en las culturas indígenas. Un ejemplo es el estudio del Dr. Margel Iván Castillo De León (2023), quien analiza la influencia de la cultura mítica Ngäbe-Buglé³¹ en la literatura indígena del oriente chiricano.

Este autor identifica en los relatos elementos simbólicos que reflejan una cosmovisión ancestral donde la naturaleza, los espíritus y los rituales ocupan un papel central. Su trabajo contribuye a rescatar una tradición literaria con identidad propia, muchas veces ignorada en los estudios literarios canónicos.

Por su parte, Gloria Jordán Mazzo³² aporta una visión profunda desde la perspectiva educativa y cultural. En su tesis doctoral *Recepción y marginalidad del microcuento en Centroamérica: caso Panamá* (2018), explora cómo este género breve, muchas veces relegado, puede funcionar como un espacio interdisciplinario entre la literatura y las ciencias sociales.

³¹ El pueblo Ngäbe-Buglé es un grupo indígena de Panamá, mayoritariamente asentado en la comarca del mismo nombre, con lengua, cultura y tradiciones propias.

³² Gloria Jordán Mazzo ofrece en su tesis doctoral un análisis de veintiún microcuentos de Centroamérica (incluido Panamá), usando la teoría de la recepción para visibilizar este género breve, con tendencias en auge, como parte de la historia cultural literaria regional.

Jordán también reconoce el valor formativo de la literatura oral en contextos rurales e indígenas de Panamá, destacando su poder didáctico y afectivo, especialmente cuando los cuentos son narrados por personas mayores dentro del núcleo familiar. Subraya que estos relatos no solo cumplen una función estética, sino también moral, social y comunitaria, al transmitir valores y conocimientos fundamentales para la identidad colectiva.

Así, aunque dispersos en el tiempo y espacio, los estudios previos coinciden en destacar la riqueza, autenticidad y valor cultural de la literatura oral panameña. Estos trabajos constituyen una base significativa para futuras investigaciones, especialmente en el rescate, análisis y difusión de las narraciones populares que forman parte del patrimonio inmaterial del país.

2.5.2. Influencia de las culturas originarias en los relatos.

Las culturas originarias han dejado una huella profunda en la literatura oral panameña. Particularmente, los relatos Ngäbe-Buglé ofrecen un repertorio narrativo que revela una cosmovisión centrada en la armonía con la naturaleza, la creencia en seres espirituales y la interpretación simbólica de los fenómenos.

Según el Dr. Margel Castillo, estos cuentos indígenas están poblados por animales mágicos, plantas sagradas y objetos de poder que reflejan una estrecha relación entre lo material y lo espiritual. No son relatos decorativos, sino manifestaciones de un conocimiento milenario que guía la vida comunitaria.

Estos relatos se han mantenido a través de la oralidad y suelen ser compartidos en espacios de convivencia familiar o ritual, donde la figura del anciano o chamán actúa como mediador del saber colectivo. Como explica el Dr. Castillo, en muchas comunidades chiricanas, estos cuentos no solo entretienen, sino que refuerzan principios como el respeto a la tierra, la conexión con los ancestros y la identidad cultural.

Cada relato es una lección moral y una forma de preservar la visión del mundo de los pueblos originarios. Por otro lado, la obra de Gloria Jordán indica que estos elementos míticos también se han infiltrado en narraciones mestizas, generando un sincretismo cultural.

El legado indígena se entrelaza con influencias europeas y africanas, dando origen a relatos híbridos que contienen dragones, santos, diablos y animales que

hablan. Esta mezcla muestra la riqueza intercultural que define a la identidad panameña y evidencia cómo la oralidad sirve de puente entre mundos distintos.

Las mitologías y leyendas de los pueblos indígenas panameños nutren fuertemente la literatura oral. Cada etnia aporta personajes y temas propios. Para los Ngäbe-Buglé, su cosmovisión se expresa en mitos locales. Una de sus leyendas más importantes es la de *Jirondai*, héroe y antiguo cacique. Esta se cuenta oralmente como parte de una triada de seres del trueno junto a *Inu Sulin* y *Sulabá*, rey del Trueno.

Según divulgadores locales, Jirondai es un personaje mítico nacido de la diosa del trueno, que alcanzó el liderazgo tribal y peleó contra los españoles durante la época de la conquista. Dicha historia se sigue relatando y honra la cosmología Ngäbe-Buglé. Investigaciones recientes destacan que la literatura indígena Ngäbe-Buglé en Chiriquí es mayoritariamente oral, repleta de objetos de poder y seres míticos, fauna y flora sagrada inmersos en leyendas, cantos y danzas tradicionales.

Los estudios sobre la literatura oral de los pueblos originarios de Panamá han documentado relatos específicos de comunidades como los Bocotás de Chiriquí. En particular, se han registrado seis mitos de origen que explican fenómenos naturales y culturales: el origen de la miel, el color de los pájaros, las Pléyades, la menstruación, el tabaco y el silencio de los vegetales. Estos relatos han sido presentados en su versión original en lengua bocotá, acompañados de una traducción palabra por palabra y de una versión libre en español.

Por otra parte, para los Guna (Gunadule) la palabra hablada y cantada es sagrada. Se valora el concepto de *sunmagged* (tejer la verdad) como acción de hilvanar la memoria colectiva mediante la oralidad. La poesía y los mitos se transmiten cantados; por ejemplo, los cantos de arrullo (*nurie*) se practican en el hogar para transmitir historias a los niños. El poeta Arysteides Turpana Igwaigliginya expone en el prólogo de su libro *Yar Burba, Anamr Burba. Espíritu de la Tierra, Nuestro Espíritu. Cuentos de la tradición oral Kuna*, lo siguiente:

“... la nación de los Kunas dule, al contrario de la mistificación del nuevo colonizado, es singularmente un pueblo fanático de la poesía cantada, de la poesía entendida como “la creación de la palabra” ... hay quienes creen en la idolatría por la poesía se debe a la propincuidad con la naturaleza, con Napguna: la Madre Tierra. En dulenega: la patria de los dule, la poesía se mantiene aún en su estado natural: oral y cantada” (Kungiler, 1996).

Entre los personajes míticos kunas destacan el dios creador Ibeorgun, el embaucador Dummad, o criaturas como Olokkupile (serpiente marina) y la Luna Nuchukana; también existen cantos rituales ligados a la lluvia (*Nega Dugwi*). Todos ellos perfilan una mitología íntimamente ligada al mar Caribe y a la naturaleza.

Para los Emberá-Wounaan, la tradición oral narra historias de creación, de héroes guerreros y de seres sobrenaturales, como el *jaibaná*, brujo ancestral. En la antología *Zrõarã Néburã. Historia de los antiguos. Literatura Oral Emberá*, Floresmiro Dogiramá (1984) clasifica sus relatos en categorías como “Historias del principio” (por ejemplo, *El Agua* o *El Diluvio*), “Historias de trueno” o “Historias de

jaibanás”, así como cuentos de animales, ya sean *La Sierpe*, *Los Osos*, *El Ñeque* y *el Tigre*, entre otros.

Asimismo, se encuentran los Bribri de Talamanca. Aunque la mayor parte de la comunidad Bribri vive en Costa Rica, en Panamá se comparte su rica mitología. Su religión se centra en Sibö (Sibú), el dios creador y héroe cultural. La tradición oral bribri, llamada *sũwõ'*, consiste en historias que se consideran la verdadera historia del pueblo.

Estas narraciones metafóricas se transmiten de generación en generación y pueden adaptarse en cada contada; por ello, existen numerosas versiones de un mismo mito. Los cuentos bribris, como los de creación con Sibö o los mitos de animales tutores, son vistos como hechos reales y forman parte integral de la identidad Awá, Bribri.

Por último, los Naso-Tjër Di presentan un valioso acervo de relatos que transmiten su visión del mundo y su relación con la naturaleza. Su rey actual subraya que “Naso” significa “Yo soy de aquí” y que los ríos son una herencia de la “abuela Tjer Di”, la Madre Río. Este ejemplo evidencia cómo la narración oral naso incluye cosmogonía fluvial, como los mitos de la creación del río, y una fuerte afirmación de identidad local.

Aunque la escasez de fuentes digitales limita las citas, se sabe que, por ejemplo, la poetisa Emberá Kity Peña Conquista destaca haber crecido en una familia de líderes tradicionales vinculados a cantos ceremoniales y prácticas ancestrales. Ella publicó un libro *Canto a los pueblos originarios*, en el que dedica

versos a los siete pueblos indígenas de Panamá. Esto muestra cómo las narrativas espirituales, como las danzas o cantos de ritual son parte de su herencia oral.

La influencia indígena en la literatura oral panameña no solo es evidente, sino estructural. Los relatos originarios no son simples vestigios del pasado, sino expresiones activas de resistencia cultural y espiritualidad. Su estudio permite entender mejor las raíces del pensamiento panameño, así como las formas de expresión narrativa que perduran fuera del ámbito escrito.

2.6. La Transmisión de la literatura oral

2.6.1. Factores que afectan su preservación

La literatura oral, aunque viva, se encuentra en constante amenaza debido a diversos factores que dificultan su preservación. Uno de los principales obstáculos es la pérdida del contexto tradicional en el que estas historias se transmitían.

La migración hacia las ciudades y la disolución del modelo familiar extendido han roto la cadena generacional que permitía la transmisión directa de los relatos de abuelos a nietos. En palabras de la Asociación de Bibliotecas Nacionales de Iberoamérica (ABINIA) debido a dicha situación, expone:

Debido a la globalización y a los cambios en las formas de comunicación, muchas de estas narraciones corren el riesgo de desaparecer. En este contexto, las Bibliotecas Nacionales juegan un papel esencial en la preservación, documentación y difusión de la literatura oral (Asociación ABINIA, 2022).

Este fenómeno se agrava con la desaparición de lenguas originarias, vehículos irremplazables de tradiciones orales. Por ejemplo, los relatos cosmogónicos de la etnia Naso están en peligro junto con su lengua, que actualmente cuenta con menos de mil hablantes.

El distanciamiento de las nuevas generaciones respecto a estas formas narrativas es otra causa central. Gloria Jordán señala que niños y jóvenes crecen inmersos en entornos digitales y escritos, lo que reduce su exposición a la oralidad tradicional. En la práctica, los cuentos autóctonos son cada vez menos conocidos

entre ellos, ya que el sistema educativo formal prioriza la cultura escrita y tecnológica sobre la tradición oral.

En muchas escuelas del país, los cuentos tradicionales no forman parte del currículo formal, ni son considerados herramientas pedagógicas relevantes. Asumiendo una escasa valoración institucional y educativa hacia el folclore narrativo. Esto limita su difusión y conocimiento por parte de las nuevas generaciones. Además, como señala Riera Pinilla, la cercanía a los centros urbanos disminuye la frecuencia de estas narraciones, pues es en las zonas rurales aisladas donde la oralidad aún se conserva con mayor fuerza.

Otro aspecto que incide negativamente es la estigmatización de la cultura popular, que a menudo es vista como inferior o carente de valor académico. Esta percepción lleva a que muchos jóvenes oculten o menosprecien las historias que escucharon en su infancia. La falta de interés por parte de investigadores también ha generado vacíos en la documentación sistemática de los relatos orales, lo que pone en riesgo su continuidad como patrimonio inmaterial.

Frente a estos desafíos, es urgente impulsar estrategias de rescate y promoción. La recopilación y archivo de cuentos orales, la formación de docentes en pedagogías basadas en la oralidad, y el fomento de espacios comunitarios para contar y escuchar historias son acciones clave. Solo así será posible salvaguardar este legado narrativo que define parte esencial de la identidad panameña.

Reconociendo estos riesgos de las culturas orales, el Estado y las comunidades han lanzado iniciativas de salvaguardia. Desde 2011 existe el

Proyecto de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, que financió inventarios y registros de expresiones orales en las etnias indígenas. Bajo este programa se registran cantos, cuentos y dichos en video o audio.

A nivel internacional, la UNESCO ha advertido que las manifestaciones orales de los Gunadule están “en estado de vulnerabilidad” y requieren planes de salvaguardia cultural-educativa”. En resumen, la transmisión de la oralidad panameña está tensionada: factores como la apertura cultural, la tecnología y la urbanización presionan la tradición; mientras, esfuerzos públicos y comunitarios intentan contrarrestar la pérdida del patrimonio oral.

En definitiva, la transmisión de la oralidad panameña se encuentra tensionada entre fuerzas que la amenazan como la globalización, urbanización, desinterés juvenil o estigmatización, y los esfuerzos públicos y civiles que buscan revertir su pérdida. Sin una acción deliberada, sistémica y culturalmente sensible, este patrimonio narrativo únicamente podría sobrevivir en archivos, lejos de la vida comunitaria que alguna vez lo sostuvo.

2.6.2. El papel de los narradores en la comunidad

El narrador oral desempeña un papel fundamental dentro de la comunidad como transmisor de conocimientos, valores, emociones e identidad cultural. En la tradición panameña, el narrador no solo entretiene, sino que educa, orienta y fortalece los vínculos comunitarios.

Según Mario Riera, los buenos narradores eran figuras altamente respetadas, especialmente en contextos rurales, donde se convertían en el centro de atención en velorios, rezos o fiestas familiares. Su talento no residía en una formación académica, sino en la capacidad de cautivar con la palabra.

En los pueblos indígenas, esta figura tiene aún mayor peso simbólico. Como indica el Dr. Margel Castillo, en las comunidades Ngäbe-Buglé, los mayores poseen el don de la palabra, y mediante los relatos perpetúan la historia espiritual de su gente. Ellos conservan las narraciones que explican el origen del mundo, la función de los elementos naturales y las normas de conducta social. El narrador es entonces un puente entre el mundo visible y el invisible, entre lo real y lo mítico, y su palabra tiene un carácter sagrado.

Entre los Guna el saila es considerado “jefe” espiritual y mediador cultural: la comunidad se reúne en su “Casa del Congreso” varias veces por semana para escuchar cómo el saila “canta o narra historias de la tradición oral”, aprendiendo así mitos y consejos ancestrales. Estudios antropológicos resaltan que este vínculo social refuerza la identidad colectiva que preserva el saber tradicional y su voz educa y une a la comunidad.

Gloria Jordán recalca que, muchas veces, el narrador es también un sabio comunitario, cuya voz tiene autoridad moral. Su rol es comparable al del docente tradicional, pues su forma de enseñar, mediante historias, permite que los niños aprendan sin sentirse obligados, desarrollando a la vez su imaginación, memoria y sentido crítico. Esta figura también cumple una función terapéutica, al brindar consuelo, esperanza o advertencia a través de los relatos.

En contextos mestizos y urbanos también hay narradores, cuenteros, reconocidos. En Panamá ha habido esfuerzos institucionales por profesionalizar este oficio, por ejemplo, se anunció la creación de una Red Nacional de Narradores Orales, convocando talleres de formación de nuevos cuenteros.

Asimismo, festivales y ferias, como la Feria del Libro, invitan regularmente a narradores nacionales e internacionales. En uno de esos eventos, niños del Círculo Infantil y Juvenil de Narración Oral “Héctor Collado” compartieron cuentos de orígenes, divulgando así el patrimonio inmaterial panameño entre las nuevas generaciones.

Las funciones sociales de los narradores orales son múltiples y esenciales para la transmisión cultural. Como destaca el escritor y promotor panameño Carlos Fong (2020), la oralidad tiene un papel central en la preservación de la memoria histórica, especialmente aquella que no forma parte de los discursos oficiales. En sus propias palabras:

Lo que la historia oficial no cuenta mora en la memoria y la oralidad... Rescatamos la memoria colectiva y fortalecemos el imaginario de los pueblos. Y esto hace que las

personas tengan un sentido de pertenencia. La narración oral es una conversación dimensionada con el otro; narramos nuestra identidad y la de los demás. La narración genera ternura.

A través de estas reflexiones, Fong subraya que la narración oral, además de entretener, crea comunidades, construye identidad y puede incluso actuar como una herramienta terapéutica, como se evidencia en programas culturales con población vulnerable.

Actualmente, aunque esta figura ha perdido protagonismo en muchos sectores urbanos, aún persiste en comunidades donde la tradición oral se valora como una forma de resistencia cultural. Revalorar al narrador, ofrecerle espacios en los medios, en la escuela y en eventos culturales, es una manera de reconocer su rol esencial en la construcción de la identidad panameña y en la preservación del patrimonio intangible de la nación.

Los narradores van desde ancianos indígenas como guerreros de la cultura oral hasta jóvenes cuenteros urbanos, pasando por líderes comunitarios y maestros de lectura. Su rol se adapta al tiempo. Hoy comparten las tradiciones en festivales y escuelas como por medios digitales. En todos los casos, mantienen vivo el valor social de la palabra como vínculo entre generaciones y en la defensa de la identidad cultural panameña.

CAPÍTULO III

3. MARCO METODOLÓGICO

3.1. Metodología de recolección de cuentos

La metodología de recolección de cuentos para esta investigación tuvo un enfoque cualitativo y flexible, adaptado a las condiciones reales del entorno rural de los distritos de Alanje, Boquerón y Renacimiento, en la provincia de Chiriquí. Se aplicaron técnicas que permitieran establecer confianza con los informantes y captar la espontaneidad de los relatos.

Aunque en algunos casos se realizaron entrevistas más estructuradas, en la mayoría de los encuentros se privilegió un estilo libre, conversacional y sin presión, lo que favoreció una mayor naturalidad en la transmisión oral. Los participantes eran personas de diversas edades, desde jóvenes hasta adultos mayores, lo que permitió obtener una muestra rica en variedad de perspectivas narrativas.

3.1.1. Entrevistas

Las entrevistas aplicadas fueron de tipo semiestructurado y se utilizaron principalmente con informantes que mostraron disposición para compartir sus relatos de forma detallada. Las preguntas se aplicaron de forma selectiva con informantes claves como ancianos o narradores de la comunidad que demostraron mayor disposición y conocimiento profundo del repertorio tradicional. Se utilizó una guía temática flexible con preguntas abiertas orientadas a:

- Incentivar la narración de historias ("¿Había alguna leyenda de miedo por aquí?").

- Explorar el contexto cultural ("¿Quién le contó esa historia? ¿En qué ocasiones se narraba?").

Todas las entrevistas fueron grabadas previo consentimiento informado para garantizar la fidelidad en la captura de los relatos, los matices de la voz, las pausas y las emociones, elementos cruciales de la performance oral. Sin embargo, se mantuvo siempre una actitud de escucha activa y adaptación a los ritmos del narrador, privilegiando el flujo natural del discurso sobre el riguroso cumplimiento de un cuestionario.

3.1.2. Conversaciones

La mayor parte del material narrativo se obtuvo a través de conversaciones informales y preguntas espontáneas, realizadas en espacios naturales como los portales de las casas, cocinas, patios o durante actividades cotidianas. Esta estrategia buscó generar comodidad y confianza en los informantes, permitiéndoles hablar libremente sin sentirse parte de un protocolo rígido.

Este enfoque minimizó la artificialidad y permitió captar la narrativa en su estado más puro y dinámico, con las repeticiones, fórmulas, variantes y elementos performativos como los gestos, cambios de tono u onomatopeyas que caracterizan la auténtica transmisión oral.

La mayoría del corpus se construyó a través de esta interacción orgánica, que resultó esencial para acceder a relatos que quizás no hubieran surgido en una entrevista formal como los cuentos recordados con nostalgia, humor o incluso

emoción. Muchas veces, los relatos eran provocados por comentarios casuales o recuerdos compartidos, lo que le dio al proceso un valor vivencial y auténtico.

3.1.3. Observación participante

La observación participante complementó el proceso de recolección al permitir comprender el contexto en que circulan los cuentos orales. Estar presente en el entorno habitual de los narradores, participar en sus actividades o simplemente acompañarlos mientras conversaban, ofreció claves importantes para interpretar el valor social de la oralidad.

Esta técnica ayudó a observar cómo reaccionaban otras personas durante el relato, qué expresiones emocionales se producían, y en qué momentos era más común que surgieran los relatos. Más que recopilar datos, esta observación permitió vivir la experiencia narrativa como parte del tejido cultural de las comunidades visitadas.

3.2. Descripción del corpus recopilado

3.2.1. Cuentos de animales y cuentos fantásticos

El corpus seleccionado para esta investigación está constituido por un total de 42 narraciones orales procedentes de los distritos de Boquerón, con 18 relatos; Renacimiento, con 14; y Alanje, con 12, todos ubicados en la provincia de Chiriquí.

Estas narraciones comprenden una amplia variedad de géneros populares, como cuentos, leyendas, casos sobrenaturales, hechos inexplicables y testimonios personales. Dentro de este conjunto se destacan especialmente aquellas que involucran animales con comportamientos sobrenaturales o simbólicos, así como aquellas enmarcadas en contextos fantásticos, donde lo cotidiano se entrelaza con lo mágico.

En las narraciones de animales figuran personajes como el Cadejo, el Turututú o el ratoncito Agustincito, quienes asumen roles simbólicos o presentan atributos humanos. Las narraciones fantásticas, por su parte, incluyen apariciones, brujas, transformaciones, proyecciones astrales y fenómenos misteriosos que forman parte del imaginario rural chiricano. Estas historias evidencian una cosmovisión tradicional, fuertemente marcada por la oralidad, el simbolismo y la relación entre el ser humano y lo sobrenatural.

3.2.2. Corpus recopilado

3.2.2.1. Boquerón

3.2.2.1.1. *La esposa bruja*

Cuando yo vivía y trabajaba en Caoba, hice amistad con un señor llamado Julio. Me contaron que él practicaba el Rosacruzismo¹. Aunque él mismo me dijo que, en esencia, creían en Jesús, también había rumores alrededor de su mujer: muchos decían que ella era bruja.

Julio era radio técnico. La gente del pueblo le llevaba televisores, radios, consolas y todo tipo de aparatos para que los reparara. Era muy hábil. Siempre les decía: “Vengan en tres días por sus cosas”. Y en efecto, él los arreglaba.

Pero sucedía algo muy raro: cuando las personas regresaban al tercer día, los aparatos, por alguna razón, no funcionaban. Era como si se dañaran solos. Y por las noches, en su casa, caían pailas, sartenes, cucharas y platos al suelo sin que nadie los tocara. Los vecinos no tardaron en señalar: “¡Esa mujer es bruja! ¡Esa mujer es bruja!”

Tiempo después, Julio me confesó que, en efecto, descubrió que era cierto. Su mujer había intentado dañarlo, destruirle la vida por completo. Me contó que ella le hizo un trabajo para dejarlo inservible como hombre. Se fue al cementerio, recogió cosas de

¹ Rosacruzismo: movimiento esotérico y filosófico que surgió en Europa en el siglo XVII, centrado en el conocimiento espiritual, la sabiduría oculta y la búsqueda del perfeccionamiento interior.

mueritos, y en un frasco mezcló su esperma con otras sustancias oscuras, enterrándolo todo allí mismo.²

Él empezó a sentir el mal dentro de sí, algo que lo carcomía por dentro. Finalmente, buscando ayuda, fue a ver a alguien que conocía de esas cosas. Y esa persona le confirmó todo: "Eso es obra de tu mujer. Ella fue al cementerio, hizo esto y esto otro, y lo enterró allí".

Julio fue acompañado por esta persona al cementerio, y sí, allí encontraron el frasco enterrado.

Después de eso, Julio cambió mucho. Me contó que ya no podía relacionarse con nadie como antes, ni hacer amistades sinceras. Incluso conmigo, porque teníamos buena química, una bonita amistad, su mujer se dio cuenta. Y un día, le advirtió: "Ya sé de tu amistad con fulano de tal. Pero eso no va a prosperar".

Y no prosperó. No es que dejamos de ser amigos de un día para otro, pero la relación se fue enfriando, poco a poco. Yo, como cristiano, siempre lo enfocaba hacia la palabra de Dios, y claro, ellos no soportaban eso. Así fue como, viviendo yo aún en Caoba, vi cómo todo eso pasó. Una historia que nunca olvidaré.

Dimas Araúz, 65 años.

Boquerón, Guayabal, 2020.

² Frasco (en el contexto de brujería): recipiente de vidrio donde se colocan sustancias para rituales (Uso común en prácticas populares rurales, aunque no exclusivo de Panamá).

3.2.2.1.2. La joven del potrero

Había una vez una joven que se la pasaba en las calles de Boquerón. Ella solo se movía por el área de la Interamericana. Siempre se le veía caminando, como flotando entre la gente que, al notar su presencia, quedaba en silencio, quieta, como si el tiempo se detuviera.

Dicen que ella vivía en un lugar conocido como el Bosque de los Niños, allá arriba, cerca del parque, entre los caminos de tierra y la maleza espesa. Fue en esa zona donde la encontraron. La historia cuenta que unos hombres, nunca se supo si eran del mismo corregimiento de Boquerón o venían de otro lugar, la atraparon. La llevaron hasta un potrero³, donde hoy apenas se reconocen los viejos palos de mango.

Antes, eso era puro monte⁴, sin calles ni alumbrado, todo era oscuro y salvaje. Allí fue donde pasó todo. Allí la violaron y la dejaron abandonada. Dicen que era una joven que conocía bien la zona, que veía a los hombres acercarse, pero no pudo escapar. Pobrecita...⁵

Después de aquel terrible suceso, empezaron a verla de nuevo. No a ella viva, sino su sombra. Los que la conocieron decían que, a veces, en las casas o en los potreros, su figura se formaba de la nada: una sombra que tenía forma de cuerpo, que se veía apenas un instante, a veces dejando ver incluso su rostro antes de desvanecerse.

³ Potrero: terreno destinado para pastoreo. Término rural común.

⁴ Monte: zona de vegetación espesa, sin caminos definidos. Término rural frecuente.

⁵ Pobrecita: diminutivo empático muy usado en el habla popular.

Por años, muchos aseguraban haberla visto. Una aparición que seguía vagando, buscando justicia o simplemente sin poder encontrar el descanso.

Aicem Araúz, 40 años.

Boquerón, 2010

3.2.2.1.3. La mujer en el parque

Aquella mañana, como a las siete, nos estacionamos al lado del Banco Nacional. Ella estaba en el asiento de al lado, terminando de maquillarse y arreglándose para salir a trabajar, mientras yo tenía la mirada fija hacia la acera. Fue entonces cuando la vi: una señora venía caminando tranquilamente.

Apenas parpadeé y, en ese instante, desapareció. Solo me moví un poco, lo justo para preguntar: "¿Tú viste a la señora? ¿Y qué se hizo?" Ella también la había visto, y con la misma sorpresa me dijo que no sabía a dónde se había ido. Me quedé dudando, pensando si la mujer habría cruzado hacia el parque o si tal vez había caminado hacia otro lado, pero ahí había un muro, y era imposible que alguien lo pasara tan rápido, mucho menos sin que lo notáramos.

Lo más extraño es que todo esto había sucedido hacía poco, apenas un par de meses atrás, aquí en Boquerón, una zona bastante poblada. La señora, recuerdo vagamente, era morena, de complexión media, ni muy delgada ni robusta. Ambos logramos verle el rostro, pero, como si algo extraño hubiera pasado, nuestra memoria se nubló: por más que lo intentábamos, no podíamos recordar los detalles de su cara.

Sabíamos que la habíamos visto claramente, pero era como si su imagen se hubiera desdibujado en el aire.

Más tarde, salimos del carro y caminamos hacia donde la habíamos visto. Yo seguía con la duda, así que le di toda la vuelta al parque buscando algún rastro de ella. Me estacioné en un lugar estratégico para vigilar, mirando a todos lados. Pero no había nadie. Ningún bus, ningún taxi, ni siquiera algún carro particular pasaba por ahí. Todo estaba anormalmente quieto, como si el parque se hubiera detenido en el tiempo.

No había movimiento, no había testigos, no había ruido. Solo quedaba esa sensación en el estómago, esa pregunta que no tiene respuesta: ¿quién era esa mujer? ¿De dónde vino... y a dónde se fue?

Fernando Rodríguez, 37 años.

Boquerón, 2025

3.2.2.1.4. Cuento de Fidel Araúz

Mi nombre es Fidel Araúz. Aquella vez no teníamos celulares ni radios para saber la hora. Nosotros jugábamos por allá, por la plaza, éramos muchachos todavía. Íbamos hacia la finca del papá de Dimas. Cuando oímos los gallos cantar, yo le dije: —Dimas, Dimas, ya se está amaneciendo.

Y él me respondió: —Sí, vámonos. Nos fuimos a caballo, porque la idea era dejar el caballo en Bugaba⁶ y agarrar el tren. Cuando íbamos cruzando cerca del río Piedra, Dimas gritó: —¡Ay, me pegaron!

—Pero ¿qué? —le pregunté, si no había nadie, solo el camino solitario. No dije nada, pero siempre se hablaba de que por ahí se veían brujas.

Dimas sintió como si le hubieran pegado un latigazo⁷, un rejo⁸, pero no había nadie. Seguimos nuestro camino, y cuando llegamos al destino, aún faltaba tiempo para que amaneciera. Todo seguía oscuro; no sabíamos ni qué hora era. Con razón teníamos tanto miedo.

En fin, nunca supimos quien le había dado el latigazo a Dimas en la espalda, pero allí había quedado esa marca roja y dolorosa en su cuerpo.

Fidel Araúz, 68 años

Boquerón, Guayabal, 1980

⁶ Bugaba: distrito de la provincia de Chiriquí, Panamá, fundado en 1863. Conocido por su producción agropecuaria, su historia ferroviaria y sus festividades tradicionales como la Feria de la Candelaria.

⁷ Latigazo: en este contexto, hace referencia al golpe espiritual o sobrenatural, común en creencias rurales.

⁸ Rejo: látigo usado comúnmente para guiar ganado o castigar. Jerga rural panameña.

3.2.2.1.5. Silencio, por miedo

Recuerdo también que, ese mismo día, cuando íbamos pasando frente a la casa de don Cristino —antes de llegar a donde estaba la finca del papá chiquito⁹—, vi algo que me dio mucho miedo. Un perro negro, grande¹⁰, de un tamaño que no era normal.

No dije nada en el momento, porque pensé que te ibas a asustar más. Después te conté. Era un perro enorme, muy distinto a los que uno suele ver. Y aunque yo soy muy miedoso¹¹, cuando voy acompañado, aunque sea de un niño, cobro valor.

Fidel Araúz, 68 años

Boquerón, Guayabal, 1980

3.2.2.1.6. Donde no debía haber nada

Esa misma noche, yo, Dimas, vi el perro a la izquierda, y tú, Fidel, viste algo a la derecha. Me acuerdo bien que tú viste una vaca.

Una vaca negra con pintas blancas, comiendo hierba en la madrugada. Pero lo curioso era que el señor Tuchú ya había sacado todo el ganado de ahí; no debía haber ninguna vaca en ese potrero. Y, sin embargo, la viste tú con tus propios ojos.

⁹ Papá chiquito: expresión usada en áreas rurales de Panamá que puede referirse al abuelo o a un vecino conocido por ese apodo afectivo o descriptivo.

¹⁰ Perro negro, grande: aunque no es una jerga en sí, en el contexto rural panameño suele asociarse con figuras míticas como el "cadejo".

¹¹ Miedoso: término muy usado en zonas rurales para referirse a personas temerosas, aunque no es exclusivo del campo.

Después, más adelante, fue que compartimos lo que cada uno había visto: el perro enorme, de ojos como de fuego, y la vaca solitaria. Los dos habíamos visto cosas extrañas, pero en el momento no nos dijimos nada.

Además de eso, cuando cruzamos el río, sentí de nuevo el latigazo, el cuerazo¹² que al otro día dejó una marca roja en mi cuerpo. Esa noche, parecía que había mucha actividad de brujas. Se oían como ráfagas, pasando de un lado a otro, "fit, fit, fit"¹³, hasta que cruzamos el río. Esa parte se conoce como los Pedrigueros¹⁴, un área de potreros y piedras, sin casas ni luces. Así fue como ocurrieron esos dos sucesos extraños en la misma madrugada.

Dimas Araúz 65 años

Boquerón, Guayabal, 1980

3.2.2.1.7. Predicador, Alcinio Gonzales

Existió un predicador llamado Alcinio González. Él fue evangelista, pero antes de eso, practicó la brujería durante dieciséis años. Contaba que, en aquel mundo, les enseñaban a usar colores específicos cada día, y a realizar rituales oscuros: entraban en tumbas, recogían huesos de muertos, los raspaban, y los echaban en botellas o recipientes especiales. También utilizaban sangre y otros elementos para hacer trabajos de brujería.

¹² Cuerazo: golpe fuerte con cuerda o látigo. Jerga muy rural.

¹³ *Fit, fit, fit*: onomatopeya de ráfaga o sonido veloz. Expresión muy típica en relatos orales panameños.

¹⁴ Pedrigueros: lugar con muchas piedras. Término muy localizado y rural en Panamá.

Alcinio decía que estuvo atrapado en esas prácticas durante mucho tiempo, hasta que el Señor lo rescató. Después de su liberación, se dedicó a predicar la palabra de Dios, convirtiéndose en evangelista y pastor. Creía firmemente que todo había sido posible gracias a la voluntad de Dios, porque sabía que los brujos nunca iban de la mano del Señor, y que sus caminos no llevaban a nada bueno.

Se tenía la esperanza de que más personas pudieran salir de esas prácticas oscuras y encontrar la salvación, para que sus familias también fueran liberadas y bendecidas. Había otros casos parecidos; se conocían fragmentos de varias historias y escritos de personas que, como Alcinio, también lograron cambiar su destino.

Dimas Araúz, 65 años

Boquerón, Bocalatún, 1992

3.2.2.1.8. Freddy el Burgo

Freddy el Burgo fue sacerdote satanista durante cuarenta años. Él mismo cuenta que en su tiempo de práctica, iba a los cementerios, extraía huesos de los sepulcros y los raspaba para hacer rituales oscuros. Durante esos años, tuvo una experiencia personal y directa con Satanás.

Freddy estaba casado, pero su esposa era evangélica. Ella caminaba en la luz, mientras él se hundía en la oscuridad. No coincidían en nada, y eso comenzó a molestarle profundamente. Entonces, un día, Freddy decidió que su esposa debía

abandonar su fe. Pidió ayuda a Satanás, solicitando que le enviara demonios para hacerla desistir de congregarse en el templo y seguir creyendo¹⁵.

Fueron enviados varios demonios, no se sabe cuántos exactamente, tal vez tres, cuatro o cinco, pero ninguno logró su objetivo. Algo sobrenatural los detenía, no les permitía quebrantar la fe de la mujer. La maldad no pudo contra ella.

Freddy, furioso, reprendió a los demonios gritándoles: "¡Ustedes son unos inútiles! ¿Cómo es posible que no puedan hacer desistir a una simple mujer?"

Fue entonces cuando Satanás mismo se le apareció.

Freddy lo describe como el ser más hermoso que jamás había visto: altísimo, de seis o siete pies de altura, rubio, de cabello amarillo, ojos azules brillantes, con un porte imponente que no se parece en nada a las imágenes que lo pintan con cachos, cola o fuego. No. Era un ser de belleza sobrenatural¹⁶.

Satanás se le acercó, y Freddy, lleno de ira, le gritó: "¡Inútil eres tú! ¡Tú sí eres inútil! ¡No sirves para nada!"

Entonces, Satanás le dijo con frialdad: "Toma un revólver, ponlo en tu cabeza y quítate la vida. Ya no me sirves".

¹⁵ Templo: usado como sinónimo de iglesia evangélica, expresión típica en el interior de Panamá.

¹⁶ Satanás: aunque no es jerga, su representación "con belleza sobrenatural" forma parte del imaginario rural religioso.

Freddy, lleno de desesperación, tomó un revólver, lo puso contra su sien y cuando estuvo a punto de jalar el gatillo, escuchó una voz que venía del cielo: "No lo hagas".

Su mano tembló y no pudo disparar. Una vez más, Satanás insistió: "¡Hazlo! ¡Mátate!"

Freddy volvió a poner el revólver en su cabeza. Y cuando intentó disparar de nuevo, escuchó otra vez la voz que dijo: "No lo hagas, porque Yo soy Jehová tu Dios, y a Mí solo oirás y obedecerás.

De repente, vio una gran luz, una bola de colores brillantes, que descendió del cielo y cayó entre él y Satanás. Esa luz separó para siempre a Freddy del poder de las tinieblas. Nunca más volvió a ver a Satanás.

Desde aquel día, Freddy dejó su vida oscura y ahora predica el Evangelio. Enseña a las personas sobre las verdaderas estrategias y engaños que utilizan las fuerzas del mal, advirtiéndolo cómo incluso en algunas iglesias los enemigos se infiltran encubiertamente sin que nadie lo perciba.

Por eso, Freddy dice con firmeza que no se trata de simples historias o fábulas: el mal es real, existe. Y también existe el poder de Dios para rescatar a los que están perdidos.

*Dimas Araúz, 65 años
Boquerón, Bocalatún, 1992*

3.2.2.1.9. El vuelo en la oscuridad

Se decía en el pueblo que la mujer de aquel hombre era bruja. Los vecinos se lo repetían una y otra vez, pero él no les creía. Fue tanta la insistencia que, un día, decidió averiguar la verdad por sí mismo.

Ya le habían advertido: "Cuando estés dormido, ella te va a pinchar los ojos con una aguja, y eso lo hace a medianoche". Así que una noche, decidido, el hombre fingió dormir, atento a todo. Y en efecto, pasada la medianoche, su esposa se acercó sigilosamente y le pinchó los ojos con una aguja. El hombre aguantó el dolor, sin moverse, haciéndose el dormido para comprobar si lo que decían era cierto.

Entonces, la mujer se dirigió a la ventana, se paró allí, y pronunció unas palabras oscuras: "Sin Dios y sin Santa María". Al instante, salió volando en la oscuridad¹⁷.

El hombre, curioso y decidido a seguirla, quiso hacer lo mismo. Pero en su apuro olvidó las palabras exactas, y en vez de repetir lo que ella dijo, pronunció: "Con Dios y con Santa María, con la Virgen".

Al decirlo, intentó lanzarse por la ventana, pero cayó de bruces al suelo. No pudo levantar vuelo. Entonces, revolcándose adolorido, empezó a hacer memoria, repitiendo y corrigiendo las palabras hasta que finalmente recordó: "Sin Dios y sin Santa María".

¹⁷ "Sin Dios y sin Santa María": fórmula verbal asociada a conjuros en relatos rurales panameños.

Y en ese momento, él también salió volando por la ventana. Voló por largas distancias, cruzando montañas y valles, hasta llegar a un enorme cerro donde, abajo, se veía una fiesta extraña, llena de luces y movimiento.

El hombre bajó y, entre la multitud, buscó a su esposa. Y sí, allí estaba, celebrando junto a un montón de figuras extrañas, en medio de rituales y festejos de la oscuridad. Así fue como el hombre confirmó, con sus propios ojos, que su mujer era una bruja.

Cuentan que en esa fiesta ofrecían una bebida extraña que llamaban "chicha", pero no era chicha común¹⁸. Dicen que parecía sangre, que era algo oscuro y terrible lo que bebían allí.

Dimas Araúz, 65 años

Boquerón, Bocalatún, 1992

3.2.2.1.10. El Farol

Un tío, hermano de mi papá, una vez ya de noche, eran como las nueve de la noche, vio una bola de fuego. Según dice que donde aparecía esa bola de fuego era que había oro enterrado allí. Esa bola de fuego le decían un farol. Y mi tío una vez fue a excavar con otros señores, pero nunca encontró nada. Esas eran cosas que aparecían

¹⁸ Chicha (bebida): aunque común en todo el país, aquí se usa para referirse a una bebida "extraña", lo que indica un uso ritual poco habitual.

mucho tiempo atrás. Y tú sabes que los señores de hace mucho tiempo atrás, ellos conocían de cosas así¹⁹.

Dimas Araúz, 65 años
Boquerón, Bocalatún, 1992

3.2.2.1.11. Anécdota de Semana Santa

Yo recuerdo que, cuando estaba niña, mis abuelos me decían que para la Semana Santa no teníamos que ir a los ríos, no comer carne, no salir; en pocas palabras, no se hacía nada. No ir al monte porque no salían los duendes. Pero, aun así, mi abuela fue a la quebrada²⁰. Ese día madrugó a las cinco de la mañana para acabar los quehaceres, y así volver. Estando en la quebrada, ella vio una mujer sentada a la orilla, en una piedra. Para ella, esa fue la tulivieja²¹, pero tenía el cabello blanco hacia adelante.

Mi abuela, aunque era valiente, sintió un escalofrío que le recorrió toda la espalda. La mujer, sin levantar la cabeza, empezó a llorar bajito. Mi abuela pensó en acercarse. En vez de eso, recogió la ropa y empezó a caminar de regreso, sin mirar atrás, como decía la costumbre²².

¹⁹ Farol: en el contexto de la narración, es una bola de fuego flotante que señala tesoros enterrados. Leyenda popular del folclore panameño y centroamericano.

²⁰ Quebrada: curso de agua pequeño y natural. Término rural común.

²¹ Tulivieja: personaje mítico femenino panameño. Elemento central del folclore.

²² No mirar atrás: creencia popular relacionada con evitar el mal. Superstición típica del área rural.

Dice que mientras subía el sendero, escuchó pasos ligeros detrás de ella, como si alguien descalzo la siguiera. Ella apretó el paso, rezando el Padre Nuestro en voz baja. Cuando llegó a la casa, al cruzar el umbral, los pasos cesaron de golpe.

Esa noche, mientras todos cenaban en silencio, mi abuela juró no volver nunca a la quebrada en Semana Santa.

Melanie Araúz, 35 años.

Boquerón, Bocalatún, 2003.

3.2.2.1.12. La mujer lavando y el niño perdido

Una vez, había un niño pequeño que aseguraba haber visto a una mujer lavando cerca del río. El niño, curioso, decía: "Parece una botella", refiriéndose a la silueta que veía moverse²³. Cuando los adultos preguntaron quién estaba allí, el niño insistía que había alguien lavando, pero al buscar no encontraron a nadie. En vez de buscar río abajo, miraron hacia arriba, siguiendo la dirección que el niño indicaba, pero tampoco hallaron rastros. Finalmente, se supo que el bebé desapareció misteriosamente²⁴. Algunos decían que había sido llevado por fuerzas que no entendían.

Eladia Araúz, 90 años

Boquerón, 1968

²³ Parece una botella: metáfora visual muy usada en el habla popular para describir formas humanas.

²⁴ Bebé desaparecido misteriosamente: creencia común en entornos donde se habla de "duendes" o espíritus.

3.2.2.1.13. *El libro imposible de destruir*

Contaban que había un libro que no se podía quemar. La gente lo intentó, pero siempre quedaba intacto. Lo tiraron al río, esperando que la corriente se lo llevara, pero, contra toda lógica, el libro no fue arrastrado hacia abajo, sino que comenzó a subir corriente arriba, como si tuviera vida propia²⁵. Nadie sabía exactamente su nombre, aunque algunos creían que estaba relacionado con San Cristino²⁶. Lo cierto es que ese libro no era un objeto común.

Eladia Araúz, 90 años

Boquerón, 1965

3.2.2.1.14. *La proyección astral y el caso de Irene Quintero*

En otra historia, se hablaba de personas que practicaban ciencias ocultas y lograban volar espiritualmente. Decían que para poder "volar" era necesario comer la carne del primer muerto de la familia, como un rito de iniciación. Los que lograban hacerlo, proyectaban su espíritu fuera del cuerpo, lo que los estudiosos llamaban "proyección astral"²⁷.

²⁵ Subir corriente arriba: expresión popular muy usada en zonas rurales para indicar algo que va contra lo natural. Refrán o giro lingüístico típico.

²⁶ San Cristino: posible alusión popular, asociada con objetos o milagros rurales.

²⁷ Proyección astral: concepto esotérico presente también en la cultura rural, asociado a brujería.

Durante este trance, el cuerpo quedaba como muerto mientras el alma podía moverse libremente, causando fenómenos como tirar platos, mover objetos, o producir ruidos extraños²⁸.

En el pueblo había alguien que conocía bien estas prácticas: Irene Quintero. Contaban que ella, dominando estas artes, una noche se escondió detrás de un machete durante una guardia²⁹. El viento soplaba fuerte, pero, increíblemente, aunque pasaban personas muy cerca, nadie podía verla. No era un invento, aseguraban los que la conocieron. Irene, ya mayor, de unos 63 o 64 años, había aprendido estas habilidades desde joven, siguiendo las antiguas tradiciones del pueblo.

Eladia Araúz, 90 años

Boquerón, 1966

3.2.2.1.15. El cadejo de Boquerón

(Descrito en 1° persona)

El distrito de Boquerón es conocido por sus comunidades llenas de historias y leyendas de miedo que muchas personas han vivido a lo largo del tiempo. Admito que no las creía, hasta que tuve mi propia experiencia.

²⁸ Mover platos, tirar cosas: signos atribuidos a presencias o almas en relatos populares.

²⁹ Guardia: en este contexto, significa hacer vigilancia por la noche, típica en zonas rurales.

Una madrugada, mientras regresaba de una gallera³⁰ hacia mi casa montado en mi caballo chocolate³¹, noté que un pequeño perro blanco comenzó a seguirme bajo la luz de la luna. El animal no se alejaba de mi lado, lo que me causó curiosidad. Para alejarlo, decidí golpearlo suavemente con mi rejo³², pero en ese momento ocurrió algo que me dejó helado: el perro comenzó a crecer de forma antinatural.

Aunque intenté convencerme de que era solo mi imaginación, cada vez que miraba hacia atrás, lo veía más grande y su color cambiaba. Preso del pánico, espoleé a mi caballo y corrí lo más rápido que pude, sintiendo que esa criatura estaba a punto de alcanzarme. Fue una experiencia aterradora que jamás olvidaré.

Más tarde, me explicaron que probablemente se trataba del cadejo³³, una figura mítica que, según cuentan, nunca debe ser molestada. Si uno lo ignora y sigue su camino, no ocurre nada; pero si lo enfrenta, suceden cosas como las que viví esa noche.

Desde entonces, creo firmemente en las historias que las personas de Bocalatún y otras comunidades han compartido. Muchas de ellas aseguran haber vivido experiencias similares.

*Juan Rodríguez, 62 años
Boquerón, Bocalatún, 2004*

³⁰ Gallera: lugar donde se realizan peleas de gallos. Término muy típico del campo panameño.

³¹ Caballo chocolate: expresión rural para describir el color del caballo (marrón oscuro).

³² Rejo: látigo o cuerda usada para arrear. Jerga muy rural.

³³ Cadejo: figura mitológica centroamericana, común en Panamá, un perro protector o maligno según el caso

3.2.2.1.16. *El cadejo de Bocalatún*

(Descrito en 1° persona)

Recuerdo que era Semana Santa, y puedo contar lo sucedido de esta manera: veníamos de Bugaba para Bocalatún, cuando, a medio camino, pasamos por un corral de ganados³⁴. Sabía que las vacas habían sido retiradas días antes, por lo que no debía haber animales en ese lugar. Sin embargo, vi algo que me dejó perplejo: una vaca negra con manchas blancas estaba en medio del corral, donde no debía haber ninguna.

Lo que ocurrió después fue aún más aterrador. Mi tío Fidel, que viajaba conmigo, notó algo extraño al borde del camino: un perro enorme, casi del tamaño de un caballo, con un pelaje amarillo brillante³⁵ y ojos que parecían arder como fuego³⁶. Estaba echado, observándonos en un silencio inquietante. Ambos nos quedamos paralizados por lo que veíamos.

Seguimos avanzando, aunque el miedo nos tenía con el corazón latiendo a mil por hora. No dijimos nada en el momento, como si el silencio nos protegiera de aquello. Fue más adelante cuando mi tío rompió el silencio y compartió lo que había visto. Coincidimos en que lo ocurrido era completamente inexplicable.

Pero lo más extraño aún estaba por venir. Al llegar a nuestro destino, comenzaron a manifestarse fenómenos que nos helaron la sangre: sonidos de látigos en el aire, gritos lejanos, y algo que sentimos como golpes en las piernas, como si fuéramos castigados

³⁴ Corral de ganados: espacio rural donde se mantiene el ganado.

³⁵ Pelaje amarillo brillante: imagen llamativa y sobrenatural, típica de la leyenda oral.

³⁶ Ojos como fuego: expresión folclórica para describir entidades sobrenaturales.

por manos invisibles³⁷. Incluso llegué a encontrar marcas inexplicables en mis piernas que confirmaban lo vivido.

Esa experiencia me dejó una huella imborrable. Hasta el día de hoy, sigo recordando con claridad cada detalle de esa aterradora Semana Santa³⁸. Es un evento que jamás podré olvidar.

Dimas Araúz 65 años

Boquerón, Guayabal, 1986

3.2.2.1.17. La mujer en el puente de Los tres brincos

Cada noche, después de las doce, en el antiguo puente de Los tres brincos, sobre el río Platanal, que une a Boquerón con David, llamado así por tener tres promontorios que, cuando se viajaba en automóvil, hacían sentir saltitos al superarlos. Se cuenta de una mujer vestida de blanco que cruzaba de extremo a extremo solo en tres pasos. Dicha mujer veía a los viajeros todas las madrugadas, y se dejaba ver solo de quién ella deseaba.

Manuel Samudio, 90 años.

Boquerón, Bágala, 1980.

³⁷ Látigos en el aire y manos invisibles: recurso narrativo muy común en relatos rurales.

³⁸ Semana Santa: época asociada a manifestaciones sobrenaturales según las creencias populares.

3.2.2.2. Renacimiento

3.2.2.2.1. *Los duendes de Caisán*

Una persona recordó la historia de un muchacho que iba a la iglesia y que trabajaba como guardia de seguridad en una represa, en el área de Renacimiento, por la Plaza de Caisán. En la casa de máquinas³⁹ donde trabajaba solo, también sucedían cosas extrañas. Apenas se movía un poco, el radio se encendía solo o cambiaba de canal. Otras veces escuchaba el ruido de una taza cayendo, pero al buscar, no encontraba nada. Las noches eran interminables, pues era imposible dormir en ese lugar.

Los ancianos del área le dijeron que no era brujería ni fantasmas, sino los duendes quienes provocaban esos fenómenos. Decían que cerca del río Caisán, los duendes y las tuliviejas se movían mucho, haciendo toda clase de travesuras⁴⁰.

Fernando Rodríguez, 37 años.

Renacimiento, Plaza de Caisán, 2018

³⁹ Casa de máquinas: término técnico, pero aquí se combina con un contexto mágico.

⁴⁰ Los duendes y las tuliviejas: combinación de dos figuras centrales del imaginario popular panameño.

3.2.2.2.2. El matapájaro

Mi abuelita me dijo esto: era en el año de 1950 cuando llegó una familia a la comunidad de Río Sereno⁴¹. Un pequeño pueblito lleno de abundantes flores y faunas. Con esta familia llegó un muchacho de 14 años apodado Rodo.

Al ver las cantidades de pájaros de múltiples colores y tamaños, se impresionó tanto que comenzó a matar sin piedad usando el biombo⁴². Era una diversión de este jovencito salir con una chácara⁴³ de piedra al lado y el biombo para matar a todo el pájaro que estuviera a su alcance. Los originarios de este pueblito angustiados de ver la cantidad de pájaros muertos hablaron con esta familia, pero este muchacho terco no hacía caso.

Un día cuando más inspirado este jovencito estaba matando pájaros, escuchó una voz poderosa y retumbante que decía: ¡Rodo! ¡Rodo! ¡Rodo! Alzó la vista y miró un pájaro grande, con cachos y con cara de hombre, asustado y empalidecido, soltó chácara y biombo. ¡Qué a correr se ha dicho!⁴⁴ Y jamás volvió a matar pájaros.

Madbys Guillén, 52 años

Río Sereno, 1950.

⁴¹ Río Sereno: corregimiento y cabecera del distrito de Renacimiento, provincia de Chiriquí, Panamá. Ubicado en la frontera con Costa Rica. Su nombre proviene de un río de aguas tranquilas que atravesaba la zona, aunque en invierno solía desbordarse con fuerza.

⁴² Biombo: en este contexto, instrumento rústico para matar aves. Uso particular rural.

⁴³ Chácara: bolsa tejida típica de pueblos originarios y zonas rurales.

⁴⁴ ¡Qué a correr se ha dicho!: expresión panameña coloquial, equivalente a “salió corriendo enseguida”.

3.2.2.2.3. La Hita

En Renacimiento, Santa Clara, existió una bruja que se convertía en conejo y que salía a comer a los frijolares⁴⁵. Cada vez que veían al conejo le tiraban piedras para que huyera de las haciendas. A los días, en la plaza se veía a una mujer con heridas en los pies, a quien llamaban La Hita⁴⁶. Así el pueblo concluyó en que el conejo que se metía en los frijolares a comer era la mujer de la plaza. Una bruja que podía convertirse en conejo.

Marta Guillén, 50 años.

Renacimiento, Santa Clara, 1990

3.2.2.2.4. La flor encantada

Cuando fui a cosechar maíz nuevo con mi hermana, vivíamos en Breñón, en Cañas Gordas de Renacimiento. Desde la casa hasta el maizal había unos dos kilómetros. El monte⁴⁷ en esa época no estaba muy alto, era de aproximadamente medio metro, así que podía verla bien mientras caminábamos. El sendero era angosto, solo se podía caminar en fila.

Recuerdo que ella venía detrás de mí y yo iba conversando, hablando mucho como siempre. De repente noté que no me respondía. Dejé de escuchar su voz. Me giré para verla y ya no estaba cerca de mí. La busqué con la mirada y logré distinguirla a unos 200 o 300 metros, dentro del mismo caminito. Iba caminando monte adentro, con

⁴⁵ Frijolares: terrenos donde se cultiva frijol. Término agrícola muy usado en zonas rurales panameñas.

⁴⁶ La Hita: apodo popular de una mujer, posiblemente derivado de “hita” como forma coloquial o nombre propio. Típico del habla popular interiorana.

⁴⁷ Monte: zona con vegetación espesa. Término muy usado en entornos rurales.

las manos levantadas en el aire, como si siguiera algo invisible. Le grité, la llamé varias veces, pero no reaccionaba.

Corrí hacia ella. Al acercarme más, le grité fuerte. Fue entonces cuando sacudió la cabeza y reaccionó. Le pregunté qué le había pasado, por qué se iba para allá, y me dijo: “Unos niños de zapatos largos me iban a regalar una flor”⁴⁸. Lo repitió: “Sí, me iban a regalar una flor”.

Después de eso, volvió en sí por completo y caminó detrás de mí, con el saquito de maíz⁴⁹ que habíamos cosechado. Traíamos una bolsa pequeña, no muy grande.

Me alivia que reaccionara. Lo hizo justo porque me di cuenta a tiempo. Ella siempre dijo que esos niños no se dejaban ver, que era como si se desvanecieran.

Eso que pasó me marcó. Hasta el día de hoy sigo pensando qué fue aquello. No puedo explicarlo bien. Solo sé que, en ese momento, ella iba como encantada, como dicen algunos.

Luis Palacios, 69 años.

Breñón, Cañas Gordas de Renacimiento, 1992

⁴⁸ Niños de zapatos largos: expresión poética o simbólica usada para describir a los duendes. Uso folklórico.

⁴⁹ Saquito de maíz: costal pequeño para cargar mazorcas. Vocabulario agrícola.

3.2.2.5. La adivinanza del viajero

Había una vez un niño que vivía con su madrastra⁵⁰. Ella era una mujer mala y malintencionada que siempre buscaba hacerle daño. El niño ya estaba crecido, era un adolescente, y tenía un perro muy fiel llamado Ponky (o Pony). A donde fuera, a la escuela o a cualquier parte, su perro lo acompañaba.

Un día escuchó que, en una isla lejana, vivía un rey con tres hijas muy hermosas y elegantes, pero también muy inteligentes. Se decía que la hija mayor era bruja. El rey ofrecía una bolsa de oro a quien lograra decir una adivinanza que sus hijas no pudieran resolver. Sin embargo, hasta el momento, la bruja adivinaba todo.

El muchacho decidió entonces viajar hasta la isla para probar suerte. El trayecto era largo y peligroso: había que cruzar ríos, quebradas, y encontrar un medio para atravesar el mar. En su viaje, el muchacho se hizo amigo de una gaviota que le prometió ayudarlo a llegar a la isla.

Antes de partir, su madrastra, fingiendo bondad, le preparó comida para el viaje. Sin embargo, había envenenado un pedazo de carne con la intención de matarlo. Durante el viaje, el muchacho, cansado, se sentó junto a su perro en una quebrada profunda para comer.

⁵⁰ Madrastra: figura estereotipada común en los cuentos tradicionales.

Al ver al animalito hambriento, le lanzó un pedazo de carne... y el perro, tras comerlo, murió envenenado. El niño lloró amargamente por la pérdida de su fiel amigo, pero siguió su camino.

Más adelante, mientras subía una pequeña loma, escuchó aves cantando. Aunque triste, siguió adelante, recordando a su perro y a los pájaros que escuchaba.

Al llegar a la costa, encontró nuevamente a la gaviota, le explicó su propósito, y ella accedió a llevarlo en su lomo hasta la isla. Durante el vuelo, la gaviota se cansó y se posó en unas rocas para descansar. Se demoró bastante en regresar, y el muchacho, asustado, comenzó a llorar, pensando que lo había abandonado. Al regresar, la gaviota le dijo, medio en broma: "¡Tonto! ¿Quién te dijo que te iba a dejar aquí? Vamos".

Ya en la isla, la gaviota, que conocía todo el movimiento del castillo, le explicó qué debía hacer: debía esconder la ropa de las hijas del rey, que estaban bañándose en el río, y luego devolverla para ganar su confianza.

Así lo hizo. Tomó la ropa y cuando las jóvenes reclamaron, apareció devolviéndoselas. Esto permitió que hiciera amistad con ellas y lo invitaran al castillo.

Ante el rey, el muchacho dijo que traía una adivinanza que sus hijas no podrían adivinar. La adivinanza estaba basada en todo lo que había vivido: la muerte del perro, las aves cantando, la capa rota por una rama durante la caminata.

La adivinanza es:

*"Carabelis wackis"⁵¹ cantar montaña,
pájaro que canta en la montaña,
no rompe capa carabelis coqui rompís capa.

Duro sobre blando,

tres negritos picando"⁵².*

La hija mayor, la bruja, no pudo resolver la adivinanza. Como prometido, debía darle una hija en matrimonio. Sin embargo, la reina, madre de las chicas, no quedó conforme e insistió en imponerle penitencias. Primero, el muchacho debía comer maíz junto con los cerdos, terminándose varios sacos de grano. La princesa mayor, que ya estaba enamorada del muchacho, se disfrazó y comió todo el maíz por él.

Luego, el rey le ordenó tumbar y allanar toda una montaña en un solo día. Cuando la chica regresó donde el muchacho, la bruja se dio cuenta de que él no había hecho nada: no había tumbado el monte ni sembrado⁵³. Entonces, molesta, comenzó ella misma a tumbar todo el monte, sembró el maíz, y este creció rápidamente. Pronto cosechó las mazorcas y preparó las tortillas para el rey.

⁵¹ Carabelis wackis: invención poética o fonética dentro del cuento; jerga ficticia.

⁵² El perro muerto (duro) sobre el agua (blando) y los gallotes, zopilote o buitre americano (tres negritos) picando.

⁵³ Tumbó el monte: cortar o limpiar vegetación. Jerga agrícola.

Cuando el joven llegó a la casa con las tortillas, el rey le dijo que todavía faltaba otra penitencia. Esta vez debía abrir una fosa profunda para sacar agua y hacer un pozo. El muchacho apenas había hecho un pequeño hueco cuando la chica llegó con el almuerzo. Al ver el poco avance, ella misma hizo el hoyo, sacó el agua y dejó todo listo.

El muchacho volvió a la casa del rey, pero sabiendo que las tareas nunca terminarían, él y la muchacha decidieron escaparse. El rey tenía varios caballos muy veloces: uno llamado Brisa, otro llamado Viento y el más rápido, Pensamiento. La bruja y el muchacho intentaron encontrar el caballo Pensamiento, pero al no hallarlo, tomaron a Viento y huyeron.

Antes de irse, la muchacha dejó saliva en el pozo, en la cocina y en la sala, para que cuando su padre los llamara, la saliva respondiera y así entretenerlo. Aprovechando esa distracción, escaparon. Cuando el rey se dio cuenta de la fuga, buscó su mejor caballo, Pensamiento, y partió tras ellos. Pensamiento era muy rápido, y pronto estuvo cerca de alcanzarlos.

La muchacha, al darse cuenta, le dijo al joven: “Vamos a detenernos. Ves aquella palma de pifá⁵⁴, tú serás un pájaro comiendo las pifás y yo seré la palma misma”. Así lo hicieron. Además, dejaron a un muchacho en el camino para guiar al rey. Cuando el rey llegó, preguntó si había visto a un muchacho y una muchacha, pero el joven disfrazado como pájaro no le respondió nada claro. Cansado y confundido, el rey regresó a su casa.

⁵⁴ Pifá: fruta del árbol de palma de Pejibaye. Término panameño del campo.

Al llegar, contó todo a su esposa, quien le dijo: “¡Tonto! ¡Eran ellos transformados!”. Entonces el rey volvió a montar su caballo Pensamiento y salió otra vez en su búsqueda. Esta vez, los volvió a alcanzar. La muchacha, viendo que no había escapatoria, ideó otro plan: cavaron un hueco profundo en el camino, se bañaron en el río y extendieron ropa para disimular.

Cuando el caballo Pensamiento llegó corriendo, no vio el hueco y cayó dentro junto con el rey. Al ver a su futuro suegro atrapado, el joven, conmovido, decidió ayudarlo a salir. Fue entonces cuando el rey, agradecido y vencido, aceptó dar la mano de su hija al muchacho. Y así, finalmente, pudieron estar juntos.

*Luis Palacios, 69 años.
Breñón, Cañas Gordas de Renacimiento, 1998*

3.2.2.2.6. El guardián de la noche

Mire, muchacha, eso fue una vez allá en Cañas Gordas⁵⁵. Yo estaba bastante joven, pero me acuerdo clarito porque todo el mundo hablaba de eso. Resulta que, por esos lados, de noche, salía un perro negro grandote, de esos que uno no sabe de quién son. Nadie sabía de quién era, nunca lo habían visto en el día ni en ninguna casa.

Lo raro del perro era que tenía los ojos rojos⁵⁶, como encendidos. No era de esos perros bravos que ladran, no, ese no hacía ni un ruido. Solo lo veían parado en el camino,

⁵⁵ Cañas Gordas: zona rural conocida por sus historias.

⁵⁶ Ojos rojos: descripción de entes sobrenaturales. Recurrente en mitos del campo.

mirándolo a uno fijo. A veces cuando uno venía tarde de alguna finca o de algún baile, ahí estaba el perro, callado, mirándolo.

Más de uno dice que si usted caminaba normal, el perro también se iba detrás, despacito, como siguiéndolo. Pero si uno corría, el perro corría también, y bastante rápido, así que la gente prefería no mirarlo mucho y seguir su camino como si nada. Unos decían que era un perro perdido, otros que era un perro de alguien que lo soltaba por maldad, pero la verdad es que nadie se atrevía a tocarlo ni a espantarlo. Era mejor hacerse el loco⁵⁷ y dejarlo quieto.

Por ahí hubo un señor que contó que una noche el perro se le paró en frente y no lo dejó pasar. Que estuvo ahí, parado, como diez minutos, mirándolo nomás, hasta que él mejor se regresó a su casa por otro lado.

De eso hace años ya, pero todavía hay gente vieja por ahí que se acuerda. Y le digo algo: yo, hasta el sol de hoy, cuando camino de noche por esos caminos, mejor voy rápido y mirando pa'lante... uno nunca sabe si ese perro todavía anda por ahí.

Luis Palacios, 69 años.

Breñón, Cañas Gordas de Renacimiento, 1992

⁵⁷ Hacerse el loco: expresión popular que significa “hacerse el desentendido”. Muy usada en Panamá.

3.2.2.7. El llanto que no vimos

Eso fue cuando yo estaba muchacho todavía. Recuerdo que una noche estábamos peleando con mi hermano, el menor mío, porque había otro más chiquitito todavía. Cosas de pela'os⁵⁸, usted sabe, discutiendo por tonterías.

En eso, mi mamá se cansó de oírnos y nos llamó la atención. Apenas nos regañó, nos quedamos callados de una vez. Y justo en ese momento, serían como las ocho y media de la noche, se escuchó un llanto... un llanto de niño.

Pero mire, en la casa no había ningún niño pequeño, y las otras casas quedaban lejísimos, fácil a dos kilómetros o más. Así que no era que se confundía con un vecino, no señor. Ese llanto era ahí mismo, cerquita, como si el niño estuviera en el patio o en el corredor.

Era un llanto triste, largo, como con dolor. Lloraba y lloraba, sin parar. Mi mamá enseguida se puso a rezar.⁵⁹ se hincó ahí mismo donde estaba y empezó a orar fuerte, a pedirle a Dios. Y como a los pocos minutos, todo se tranquilizó. El silencio volvió como si no hubiera pasado nada. Pero a mí eso nunca se me olvidó. Siempre me quedó la duda: ¿de dónde salió ese niño si ahí no había nadie? ¿Cómo es que un llanto así se escucha en medio de la nada?

⁵⁸ Pela'os: forma coloquial de decir “niños”. Jerga panameña muy común.

⁵⁹ Rezar: acción inmediata ante lo sobrenatural, muy presente en la cultura oral del campo.

Con el tiempo, pensando y oyendo a los mayores, uno empieza a atar cabos. Y yo me he puesto a pensar... ¿y si era el hijo de la Llorona?⁶⁰ Porque dicen que la Llorona anda penando, buscando a sus hijos. ¿Será que esa noche, en medio de la oscuridad y el monte, dejó a uno llorando por ahí cerca? Quién sabe... Allá en el campo, cuando cae la noche, se oyen cosas que es mejor ni andar preguntando mucho.

Luis Palacios, 69 años.

Breñón, Cañas Gordas de Renacimiento, 1998

3.2.2.2.8. Agustincito, el ratoncito chillón

Agustincito era un ratoncito muy pequeño, pero demasiado chillón⁶¹. Todo el tiempo se la pasaba haciendo “chui, chui, chui, chui”, sin parar. Desde que amanecía hasta que anochecía, su vida era chillar. Como era el menor de sus hermanos, todos lo mimaban y protegían. Su mamá, una madre soltera que trabajaba duro para mantenerlos, les encargaba a sus hijos mayores que cuidaran de él mientras ella iba a trabajar.

Sin embargo, como es normal entre los niños y adolescentes, a veces se distraían jugando y se olvidaban de vigilarlo. Aunque no lo invitaran, Agustincito siempre los seguía a escondidas. Si jugaban béisbol, allá iba él, corriendo tras ellos, sin entender muy bien el juego.

⁶⁰La Llorona: figura de leyenda difundida en toda América Latina, pero con variaciones panameñas.

⁶¹ Chillón: en el habla panameña, se dice de quien llora o se queja ruidosamente y con frecuencia.

Un día, mientras los hermanos jugaban, Agustincito se metió en medio del partido. Sin querer, se atravesó justo cuando un jugador iba a batear. El bate lo golpeó en la pierna y se la quebró. El pobre ratoncito lloraba y chillaba de dolor sin parar.

En el pueblo, pequeño y de una sola calle que terminaba en una montaña espesa, había un curandero famoso⁶². Los hermanos, asustados, corrieron a buscarlo. El hombre llegó rápido, curó a Agustincito como pudo, le entablilló la patita, pero el llanto no cesaba.

El problema era que en ese pueblo también vivía un hombre malo: un forastero⁶³ que robaba niños y asaltaba a la gente. Iba montado a caballo y gritaba con una voz fuerte: "¿Quién está ahí? ¿Quién está ahí?". Cada vez que se escuchaba su grito, la gente se escondía en sus casas, en completo silencio.

Aquella tarde, cuando el hombre se acercaba cabalgando, los hermanos intentaban callar a Agustincito, tapándole la boquita⁶⁴ para que no llorara, pero él luchaba por soltarse y seguir chillando. Desde lejos, se escuchaban los cascos del caballo golpeando el camino de piedra⁶⁵.

Afortunadamente, el hombre pasó de largo y no se dio cuenta de que había un niño herido. Poco después llegó la madre de Agustincito. Al ver lo que había pasado,

⁶² Curandero: persona del campo que cura con hierbas o prácticas tradicionales. Figura clave en la medicina popular.

⁶³ Forastero: en el contexto rural panameño, persona que no pertenece a la comunidad y suele generar desconfianza.

⁶⁴ Taparle la boquita: expresión familiar muy usada.

⁶⁵ Casco del caballo golpeando el camino de piedra: imagen rural evocadora de zonas sin asfalto.

regañó a todos sus hijos y les advirtió que, en adelante, si no podían cuidarlo bien, era mejor dejar a Agustincito en casa, aunque fuera arrastrándose con su patita mala⁶⁶.

Pasó el tiempo, y aunque Agustincito sanó, su pierna nunca volvió a quedar del todo bien. A pesar de eso, creció y se convirtió en un gran jugador de béisbol, superando las dificultades.

Con los años, los hermanos también crecieron y siempre siguieron protegiéndolo. La madre, después de mucho tiempo sola, encontró una nueva pareja y decidió irse con él, dejando a sus hijos ya mayores a cargo de sus propias vidas.

Agustincito, aunque tuvo la oportunidad de irse, prefirió quedarse con sus hermanos, los únicos que verdaderamente lo habían cuidado y amado.

Y así fue como aquel ratoncito chillón, que un día casi fue llevado por un bandido, se convirtió en un ejemplo de cariño, superación y familia.

Luis Palacios, 69 años.

Breñón, Cañas Gordas de Renacimiento, 1998

3.2.2.2.9. El turututú

Les cuento que una vez, estando en la casita vieja⁶⁷ con mi abuela, algo raro pasó. Estábamos tranquilas, yo jugando con el gato y mi abuela tejiendo, cuando de

⁶⁶ Patita mala: expresión coloquial y afectiva usada para referirse a una pierna herida, especialmente en niños o animales.

⁶⁷ Casita vieja: expresión afectiva típica del habla rural panameña para referirse al hogar familiar antiguo.

repente, escuchamos un 'turututú'⁶⁸ desde afuera. Un canto de pájaro, pero no de esos que se oyen todos los días, no, ese tenía algo extraño. Primero sonaba lejísimo, pero poco a poco, se iba acercando y acercando, hasta que se escuchaba bien fuerte, casi como si estuviera dentro de la casa.

La abuela se quedó quieta, me miró con esa cara seria que pone cuando algo no está bien, y me dijo:

—Es el turututú. Ese pájaro... no le contestes⁶⁹, niña. Si lo haces, te saca los ojos. Es algo peligroso, no hay que meterse con él.

Yo la miré, pero la verdad es que estaba demasiado curiosa. Siempre me decía esas historias, pero no me había pasado nada raro, así que, medio retada, le respondí al pájaro:

—¡Turututú!

Y en ese momento, el pájaro dejó de cantar afuera y de repente, ¡entró volando por la ventana! Yo me quedé paralizada, no me lo creía, ¡era como si el pájaro entendiera que yo le había hablado! Se me paró en el hombro, luego voló por toda la sala, dándome vueltas por todos lados, y lo peor, ¡me empezó a perseguir por toda la casa! Yo corría de

⁶⁸ Turututú: nombre popular en la tradición oral panameña para un ave misteriosa o sobrenatural, a la que se le atribuyen peligros si se le responde.

⁶⁹ No le contestes: advertencia común en cuentos tradicionales panameños ante fenómenos considerados sobrenaturales.

un lado a otro, pero ese pájaro no me dejaba en paz, solo daba vueltas, como si me estuviera molestando de propósito⁷⁰.

La abuela, al ver todo eso, se levantó rápido, me regañó y me dijo:

—¡Te lo dije! ¡Nunca le contestes a ese pájaro!

Y, con un gesto rápido, fue al rincón donde guardaba su escoba vieja⁷¹, la levantó, y empezó a espantar al pájaro. Con un par de golpes, el turututú salió volando por la ventana y se perdió en la noche.

Después de eso, me miró con cara seria, como solo ella sabe hacerlo⁷², y me dijo:

—¿Ves? Te lo advertí, no hay que meterse con esos misterios. No todo es para jugar.

Yo, claro, no volví a desafiar al turututú. Esa noche, el sonido del pájaro se quedó en mi cabeza, y aunque nunca me pasó lo peor, desde entonces aprendí a no ser tan curiosa. Y bueno, el turututú nunca más volvió, pero yo nunca lo olvidé".

Madbys Guillén, 52 años

Rio Sereno, 1997

⁷⁰ Molestando de propósito: expresión coloquial panameña para indicar que alguien (o algo) está fastidiando intencionalmente.

⁷¹ Escoba vieja: herramienta de defensa en cuentos tradicionales; símbolo doméstico.

⁷² Solo ella sabe hacerlo: frase afectiva típica del habla coloquial panameña para destacar una habilidad o gesto muy propio de alguien cercano.

3.2.2.2.10. *La vela maldita*

Les cuento que una vez, en una de esas noches frías de Río Sereno, en Renacimiento, pasó algo raro en la casita vieja donde vivíamos. No sé si era el aire de la montaña o el frío que se colaba por todas las rendijas de las paredes de madera, pero aquella noche el viento soplaba con fuerza y hacía que todo se sintiera aún más solitario.

Como no había luz eléctrica, nos alumbrábamos con una guaricha⁷³ y una vela. Yo, con mi platito y mi vela⁷⁴, me movía por la casa pequeña, que no era más que una recámara donde dormíamos seis personas: mis tres hermanas, mi abuela, mi mamá, mi hermano y yo. Era un cuarto apretado, pero bueno, no nos quejábamos, porque estábamos acostumbrados a vivir así, y para nosotros bastaba.

Esa noche estaba más fría de lo normal, y yo caminaba de un lado a otro, mirando cómo la luz de la vela temblaba con cada ráfaga de viento que se colaba por las rendijas. La casa parecía crujir, como si estuviera susurrando historias antiguas. En ese momento, recordé algo que me habían dicho en el pueblo: que, si encendías la vela por la parte de abajo, por donde normalmente no se hace, eso atraía a los malos espíritus. Me habían contado que eso llamaba a los espíritus de las montañas⁷⁵, pero yo, que no entendía bien esas cosas, pensé que no pasaría nada.

⁷³ Guaricha: lámpara rústica de keroseno, común en hogares panameños sin electricidad, especialmente en áreas rurales.

⁷⁴ Platito y vela: forma tradicional de alumbrarse con velas colocadas sobre pequeños platos, común en zonas rurales panameñas sin energía eléctrica.

⁷⁵ Espíritus de las montañas: creencia popular chiricana que atribuye a las montañas la presencia de seres espirituales, a menudo peligrosos si son invocados.

Así que, curiosa, decidí hacerlo. Tomé la vela y la coloqué en el platito, pero en lugar de encenderla por la parte de arriba, como siempre, la prendí por abajo, por donde normalmente no se hace. En cuanto la llama comenzó a prenderse, algo extraño pasó.

De repente, una brisa muy fuerte entró por la ventana, como si el viento se hubiera desatado de golpe. Las puertas se cerraron violentamente, las ventanas se batieron contra los marcos, y la casa, que siempre había estado tranquila, empezó a temblar.

Yo me quedé parada, mirando todo eso, sin entender qué estaba pasando. El aire frío parecía volverse más intenso, y esa sensación rara que uno tiene cuando algo no está bien me invadió por completo. En ese momento, mi abuela se levantó de golpe, y con una mirada severa, me regañó sin pensarlo.

—Madbys, ¿por qué hiciste eso? —me dijo, y su voz era firme—. ¡Te lo he dicho muchas veces! Eso atrae a los espíritus de las montañas, los malos espíritus. No hay que jugar con esas cosas, hija.

Mi mamá y mis hermanas también se despertaron al ver el alboroto, y el hermano, que no era de los más miedosos, también se mostró nervioso. Mi abuela rápidamente se levantó, comenzó a rezar en voz baja, mientras recorría la casa, haciendo gestos con las manos como si estuviera ahuyentando algo.⁷⁶ Poco a poco, el viento se calmó. Las puertas dejaron de moverse y las ventanas dejaron de golpear. La vela, que había

⁷⁶ Rezaba haciendo gestos: práctica tradicional de protección espiritual, realizada por mujeres mayores, que combina rezos con gestos rituales.

comenzado a temblar con la brisa, al final se apagó por sí sola, como si todo volviera a la normalidad.

Mi abuela, después de todo eso, me miró con una mezcla de preocupación y un poco de enfado, pero también con esa mirada de quien sabe que uno aprende de los errores.

—Madbys —me dijo—, no sabes lo que hiciste, pero ahora ya lo sabes. Los espíritus no son algo con lo que se juegue. Cuando se les llama, vienen, y no siempre vienen con buenas intenciones. Mejor no meterse en esas cosas.

Esa noche, me quedé callada, pensando en lo que había sucedido. A partir de entonces, nunca más volví a hacer eso de encender la vela por la parte de abajo.⁷⁷

Madbys Guillén, 52 años

Rio Sereno, 1997.

3.2.2.2.11. Los duendecillos

Les voy a contar algo que me pasó cuando era chiquita, algo que nunca olvido. Recuerdo que un día, como siempre, mi abuela me pidió que la acompañara al río para lavar la ropa. No quedaba lejos, solo unos pocos metros desde la casita vieja, y el agua siempre me parecía fresca, aunque ese día estaba un poco caluroso. Mi abuela estaba lavando su ropa mientras yo, como siempre, me ponía a jugar un poco con el agua.

⁷⁷ Prender la vela por abajo: práctica considerada peligrosa en la tradición oral panameña, pues se cree que atrae espíritus malignos o fuerzas sobrenaturales.

De repente, empecé a ver algo extraño. A lo lejos, entre las rocas, vi a unos niños pequeños. Pero no eran como los niños normales que veía todos los días, no. Eran rubios, con el cabello tan claro que casi parecía blanco, y usaban botas largas, casi como de cowboy. Eran varios, y se movían rápido, con una agilidad rara, como si flotaran. Lo primero que pensé fue que tal vez estaban jugando, pero algo en mi interior me decía que eso no era normal.

Uno de los niños se acercó, me miró fijamente y, sin decir nada, extendió su mano, como invitándome a ir con él. La verdad es que sentí una mezcla de curiosidad y miedo, como si algo me estuviera llamando a seguirlo. Estaba tan cerca de ellos que podía ver sus caritas y esos ojos tan extraños. Fue entonces cuando sentí que debía ir con ellos, pero justo en ese momento, mi abuela, que estaba un poco más lejos, me vio y empezó a gritarme con fuerza: “¡Madbys, ven acá!” Su grito me sacó del trance y me hizo reaccionar.

Volteé a ver a los duendes y me di cuenta de que, en cuanto mi abuela me llamó, ellos se detuvieron. No dijeron nada, solo comenzaron a retroceder lentamente hacia la cueva que estaba cerca del río, sin apartar la vista de mí. Vi cómo se metían en la oscuridad de la cueva, pero no me atreví a seguirlos. Me quedé paralizada por un momento, sin saber qué hacer, pero fue mi abuela quien vino rápido a mi lado.

—¿Qué estás haciendo, niña? —me regañó, dándome un buen tirón de brazo—

⁷⁸ Esos no son niños, son duendes. Y no hay que acercarse a ellos. Son seres de la montaña⁷⁹, y si te acercas mucho, te pueden llevar.

Mi abuela, al ver que los duendes ya no estaban, se quedó un rato mirando hacia la cueva. Parecía que quería acercarse más, tal vez para ver si los veía de nuevo, pero en cuanto se acercó un poco, esos niños ya no se veían. Me agarró con fuerza, me miró fijamente y me dijo: "Te dije que no te acercaras. Es muy peligroso".

Desde ese día, nunca volví a ir al río sin estar pendiente de todo a mi alrededor. Mi abuela me contó que esos duendes no son como los que salen en los cuentos, y que muchas veces se aparecen a los niños para llevárselos.

Madbys Guillén, 52 años

Rio Sereno, 1997.

3.2.2.2.12. El salvaje

Una tarde, como a eso de las cuatro, cuando el jornalero viene bajando de la montaña tras cosechar café, la señora Imelda, mi abuelita, escuchó que alguien venía salomando.⁸⁰

⁷⁸ Tirón de brazo: gesto común en la crianza tradicional panameña, utilizado para reprender o alejar rápidamente a un niño de una situación de peligro.

⁷⁹ Seres de la montaña: expresión típica en la tradición oral chiricana para designar seres sobrenaturales que habitan en lugares aislados y naturales, como cuevas o ríos.

⁸⁰ Saloma: canto tradicional de llamado a larga distancia usado por campesinos y jornaleros en regiones rurales panameñas.

—¡Ojúa, ojúa, ojúaaaa!⁸¹ —se escuchaba a lo lejos.

Mi abuela, que tenía la costumbre de contestar la saloma, no dudó en responder:

—¡Ojúa, ojúa, ojúaaaa!

En ese momento, un peón⁸² que la acompañaba le advirtió, con tono preocupado:

—¡Doña, no haga eso! —le dijo apresurado—. No responda.

Pero justo entonces, de nuevo, desde la montaña, se escuchó otra vez:

—¡Ojúa, ojúa, ojúaaaa!

Mi abuela, entre asustada y curiosa, tuvo ganas de volver a contestar. El peón, viendo su intención, casi le rogaba:

—¡Doña, no vuelva a salomar! ¡No conteste más!

Ella, intrigada, le preguntó:

—¿Pero por qué? ¿Quién es?

El peón, bajando la voz como si temiera que alguien los oyera, respondió:

—Ese es *el salvaje*, doña.⁸³

—¿El salvaje? ¿Y qué hace? —preguntó ella, cada vez más inquieta.

⁸¹ *Ojúa, ojúa, ojúaaa*: saloma específica, típica del trabajador rural.

⁸² Peón: trabajador de finca. Término muy usado en contextos agrícolas.

⁸³ El salvaje: personaje del folclore oral chiricano, descrito como un ser monstruoso que responde a salomas para atacar a quienes le contestan.

—Dicen que es una aparición... grande, como un hombre, pero con cuerpo de bestia. Se acerca a los jornaleros que bajan de la montaña, ya sea cazando o cosechando, y los araña con sus garras hasta despedazarlos. —Hizo una pausa para mirar alrededor, como temiendo verlo—. Él viene salomando, como si fuera otra persona más. Si uno le contesta, él se acerca... y lo ataca.

Mi abuela, al escuchar eso, comprendió que no debía volver a responder una saloma si no veía de frente a la persona. Desde entonces, cada vez que oía un llamado en la montaña, se aseguraba de ver primero quién era antes de atreverse a contestar.

Madbys Guillén, 52 años

Rio Sereno, 1997.

3.2.2.2.13. La mujer que flotaba sobre los montazales

Te voy a contar lo que me dijo mi mamá, que a su vez se lo contó mi abuela, de allá de Santa Clara de Renacimiento.

Tú sabes que en esos tiempos no había carretera buena como ahora; todo era pura trocha⁸⁴, puro camino de tierra, lleno de curvas, y montazales por todos lados, montazales⁸⁵ altísimos, de esos que uno se pierde en medio. Dice mi mamá que mi abuela, cuando era muchacha, caminaba mucho por allá, pa' ir a visitar a la familia, o pa' bajar café de los cafetales. Y que, en esas caminatas, más de una vez, le tocó ver cosas raras, de esas que mejor ni hablar mucho...

⁸⁴ Trocha: sendero estrecho de tierra, típico de zonas montañosas rurales panameñas.

⁸⁵ Montazal: terreno cubierto de hierba o monte alto, frecuente en zonas rurales panameñas.

Pues resulta que había un tramo, pasando un herbazal bien grande, como de dos metros de altura —porque allá en Santa Clara los herbazales crecen que da miedo—, donde, según contaba mi abuela, a veces se aparecía una mujer.

¡Sí, una mujer! Pero no caminando como una persona normal.

No, no...

Era como si flotara, ¡te lo juro! Dice mi abuela que la veía venir sobre el herbazal, derechita, avanzando como si no pisara el suelo. ¡Y lo más raro era que no se le veían las piernas! Era puro cuerpo de la cintura pa'riba⁸⁶, moviéndose suave, sin hacer bulla.⁸⁷

Mi abuela decía que era una figura blanca⁸⁸, como vestida con algo sencillo, pero que no parecía de carne y hueso. Y que uno podía verla cruzar los caminos y las curvas, por encima de los montazales, como si esos montes no fueran nada.

Dice ella que la primera vez que la vio, se quedó fría, que sintió como si el aire se pusiera pesado, como si el monte mismo estuviera callado.

¡Imagínate tú, allá en Santa Clara, todo solo, sin luz eléctrica en ese entonces! Y mi abuela, que era bien valiente, lo que hizo fue apurarse, sin voltear pa' mirar mucho,

⁸⁶ *Pa' / pa'riba*: formas coloquiales del español hablado en Panamá que significan "para" y "para arriba".

⁸⁷ Caminar sobre el monte sin hacer bulla: imagen poética común en relatos orales para describir entes sobrenaturales

⁸⁸ Figura blanca: símbolo clásico de aparición en cuentos populares.

porque decía que, si uno la miraba directo mucho rato, podía perderse en el monte o desorientarse.

La gente allá en el pueblo contaba que esa mujer no era de este mundo. Que era un alma en pena, o un espíritu de esos que cuidan los caminos. Y que mejor era no seguirla ni hablarle, porque si no, uno se metía en tremendo problema.

Hasta el sol de hoy, allá en Santa Clara, todavía hay quienes dicen que, si uno camina al atardecer, cuando empieza a caer la neblina sobre los cafetales y los potreros, puede ver de reojo una figura flotando entre los montazales... Pero nadie se atreve a comprobarlo, porque allá todos saben: al monte se le respeta.⁸⁹

Madbys Guillén, 52 años

Río Sereno, 1999.

3.2.2.2.14. La Silampa

Comencé a venir a Río Sereno con mi abuela. Río Sereno es un área de montaña, y mi papá siempre me decía que la montaña tiene espíritus, y que cuando uno quiere hacer algo en la montaña, debe ponerse en paz con ellos para que haya prosperidad en el proyecto que se quiera hacer en esa área montañosa.

Mi abuelita era viuda, y compró 26 hectáreas de terreno para cultivar café en un área de bosque primario⁹⁰. Un bosque primario es aquel que nunca ha sido cortado por

⁸⁹ *Al monte se le respeta*: expresión común en la tradición oral panameña que advierte sobre la prudencia ante lo misterioso en la naturaleza.

⁹⁰ Bosque primario: ecosistema natural sin alteración humana directa, conservado en su estado original.

el hombre, que es muy, pero muy viejo. Una tarde, cuando el sol ya se estaba poniendo, en ese momento en que no es de día ni de noche, había una penumbra.

En Río Sereno no había luz en ese tiempo. Mi abuela vio a lo lejos una mujer vestida de blanco, pero era una mujer muy alta, tan alta que la hierba alta le llegaba apenas a la cintura.

La hierba alta, o mata alta, es una vegetación tan densa que puede tapar incluso a una persona muy alta. Mi abuela pensó: "Qué raro, si aquí la mujer más alta del pueblo soy yo". Mi abuelita medía 1.76 metros, era una mujer alta, y efectivamente era la mujer más alta en Río Sereno.

Después de haber visto esa aparición, porque ella decía que era una aparición, conversó con personas del pueblo, y le confirmaron que sí, que esa mujer alta salía por esa ladera de la montaña, y la llamaban *la silampa*⁹¹. La silampa tiene diferentes nombres en distintos lugares, pero no debe confundirse con la tulivieja ni con la mujer de la pata de cabra.⁹² Son seres distintos.

Juana de Guillén, 72 años.

Río Sereno, 2001.

⁹¹ Silampa: espíritu femenino alto y silencioso, parte del folclore chiricano, asociado a montañas y bosques primarios.

⁹² Tulivieja / mujer de la pata de cabra: personajes del folclore panameño distintos de la silampa; la primera llora por su hijo perdido, la segunda representa una figura demoníaca.

3.2.2.3. Alanje

3.2.2.3.1. El cuento de la vaca

En un pueblito en tijeras, existía una casa humilde, una casa pobre, donde vivía una familia con cinco miembros. Esa familia vivía de lo que generaba una vaca lechera. Un día llegó un monje y tocó la puerta.

El monje pidió hospedaje y la familia con buena intención aceptó darle morada. Amaneció y el monje se fue. Otro día llegó el monje y pidió a la familia morada.

Amaneció y cuando los dueños de la casa despertaron, ya no estaba ni el monje ni la vaca. Un tiempo después, cuando el monje regresó a ver cómo estaba la familia, la familia estaba en mejores condiciones porque eran dependiente de la vaca. Habían cultivado otro tipo de alimentos. Los hijos se dedicaban a otras cosas. En conclusión, habían mejorado por el hecho de no depender de la vaca.

Nelson Viquez, 55 años.

Tijeras de Alanje, 2008

3.2.2.3.2. Historia de Secundino González

Él se llamaba Secundino González. Secundino González tenía una novia que vivía en la Pita de Alanje, y viajaba desde Alanje hasta La Pita⁹³, más o menos 15 a 20 minutos en bicicleta. Se iba por la tarde a visitar a la novia y regresaba ya de noche.

⁹³ La Pita de Alanje: referencia geográfica rural.

Una noche de luna llena, el tío Gundo⁹⁴ iba en su bicicleta y sentía que algo le estaba mirando. Y sintió que todo el cuerpo se le erizó. Sintió un frío espeluznante y miró así de reojo hacia un potrero⁹⁵, y debajo de la sombra de un gran árbol había una vaca con rostro de mujer⁹⁶. Dice el tío Gundo que él no sabe cuánto tiempo le tomó llegar a la casa, pero lo que sí sabe es que nunca más volvió a mirar hacia el potrero. Y desde ese día le dijo a la novia: Cásese conmigo, porque yo no la vuelvo a visitar de noche.

Mirta Ramírez, 49 años

Pita, Alanje, 2005.

3.2.2.3.3. No fue el frío

Yo no era de creer en brujas ni nada de eso, pero desde esa noche... no vuelvo a dormir igual. Todo pasó en Tijeras, una madrugada como a las tres. Yo estaba dormido tranquilo, no andaba enfermo ni nada. Tampoco soy de tomar, así que no fue por trago.⁹⁷ De pronto, me desperté con un frío raro en el cuerpo. No era frío de clima, era como un escalofrío,⁹⁸ como si algo se hubiera metido en el cuarto.

⁹⁴ Tío: forma afectiva común en el interior panameño para referirse a un hombre mayor, aunque no sea familiar directo.

⁹⁵ Potrero: terreno amplio y abierto con pasto, utilizado para el ganado, típico del paisaje rural panameño.

⁹⁶ Vaca con rostro de mujer: figura común en relatos populares panameños, en los que los espíritus adoptan formas híbridas para confundir o asustar.

⁹⁷ No fue por trago: expresión que aclara que el testimonio no está influenciado por el consumo de alcohol, típica del habla popular panameña.

⁹⁸ “No era frío de clima, era como un escalofrío”: descripción típica de sensaciones paranormales en la oralidad rural.

Y ahí fue cuando la cosa se puso fea. Sentí como si algo se me montara en la espalda,⁹⁹ pero no algo chiquito... era como el peso de una persona. Yo quería moverme y no podía. Estaba despierto, consciente, pero el cuerpo no me respondía. Trataba de hablar, de gritar, y nada. Sentía como si me estuvieran aplastando.

Y entonces la sentí... una mujer. No sé cómo, pero sabía que era una mujer. Tenía el cabello largo, negro, como mojado. Me lo sentía en la nuca. No hablaba, no decía nada, pero su presencia era pesada, bien fea. Me costaba hasta respirar. Como si me estuviera quitando el aire.

En eso, logré mover un dedo, y fue como si se diera cuenta. Se levantó de mi espalda, pero no caminó ni salió por la puerta... no. Esa cosa atravesó la pared.¹⁰⁰ Así, como si no fuera de este mundo.

Cuando me pude parar, tenía el cuerpo empapado en sudor. Me fui al espejo y tenía tres marcas en la espalda, como si me hubieran rasguñado.¹⁰¹

Jonathan Castillo, 24 años.

Tijeras, Alanje, 2019.

⁹⁹ Se me montó en la espalda: frase común en la tradición oral panameña para describir la sensación de inmovilidad atribuida a un ser sobrenatural.

¹⁰⁰ Atravesó la pared: señal narrativa frecuente en relatos paranormales para indicar que la aparición no pertenece al mundo físico.

¹⁰¹ Marcas en la espalda: evidencia física que suele acompañar historias de brujas o espíritus.

3.2.2.3.4. El conjuro de las trece palabras

(Caso ocurrido en Santo Tomás de Alanje)

En Santo Tomás de Alanje¹⁰², donde las noches se sienten más largas cuando hay luna llena, hay quienes aseguran que no todo lo que se ve es humano. A veces, una simple mujer que aparece en la esquina puede traer detrás un aire raro, una energía que eriza la piel, como si algo en ella no estuviera del todo bien.

Dicen que hubo una vez una mujer que no dejaba tranquilo a nadie. Se aparecía sin motivo, en los portales, en las ventanas, en los patios... con una sonrisa torcida, casi burlona. No hablaba, pero su presencia pesaba. No tocaba, pero dejaba un frío en la nuca. Algunos creían que era una aparición, otros juraban que era bruja. Y a ella parecía divertirle el miedo ajeno.

Hasta que un hombre —ya mayor, con su rosario en el bolsillo y su fe bien puesta—¹⁰³ se cansó. Una noche, cuando la vio parada cerca de su rancho¹⁰⁴, no le gritó, no corrió, no rezó el Padre Nuestro. Solo murmuró la antigua oración. La de las trece palabras.¹⁰⁵ Esa que se dice bajito, sin levantar la voz... pero que tiene peso.

¹⁰² Santo Tomás de Alanje: corregimiento del distrito de Alanje, conocido por su religiosidad popular y relatos de lo sobrenatural.

¹⁰³ Rosario en el bolsillo: símbolo de devoción popular, usado como protección espiritual frente a lo desconocido.

¹⁰⁴ Rancho: en Panamá, se refiere a una casa de campo muy sencilla. Uso común rural.

¹⁰⁵ Oración de las trece palabras: rezo popular secreto, transmitido oralmente, utilizado para alejar espíritus o brujas.

La mujer no se movió. Lo miró fijo. Pero sus ojos ya no eran ojos: eran como dos huecos de sombra. Dio media vuelta, sin decir palabra, y desapareció en medio de una ráfaga de viento.

Desde entonces, nunca más volvió. Y el hombre, cuando le preguntaban qué había hecho, solo respondía:

—Uno no pelea con ellas con fuerza... se les habla en el idioma que entienden.¹⁰⁶

Manuel Samudio, 90 años.

Santo Tomás, Alanje, 1977.

3.2.2.3.5. La bruja del camino entre Divalá y Alanje

Cuentan en el pueblo de Divalá, en el distrito de Alanje, que hace unos años, cuando el sol se escondía y la brisa sacudía las hojas del camino polvoriento¹⁰⁷ que une Divalá con Alanje, empezaron a verse cosas extrañas. No era cualquier cosa, no. Era una mujer. Un poco gordita, vestida de forma simple, pero con una mirada que no era normal. Siempre aparecía en el mismo tramo del camino, como si estuviera esperándolo a uno. Y no hacía daño, pero se divertía asustando, desapareciendo, riéndose bajito, susurrando nombres que nadie le había dicho.¹⁰⁸

¹⁰⁶ No se les pelea con fuerza: creencia del imaginario rural panameño que aconseja no confrontar entidades sobrenaturales de manera directa, sino con sabiduría ritual.

¹⁰⁷ Camino polvoriento: expresión común para describir senderos rurales sin pavimentar.

¹⁰⁸ “No hacía daño, pero se divertía asustando”: frase típica en relatos sobre brujas del campo

Los del pueblo comenzaron a decir que era una bruja¹⁰⁹. Y no una cualquiera, sino una de esas que no necesitan volar en escoba ni tener verrugas¹¹⁰ para hacerte sentir que el aire se te pone pesado. Lo más raro era que la gente juraba que la reconocían, que esa mujer era del mismo pueblo. Pero nadie se atrevía a decir su nombre. Nadie... menos don Roberto Espinoza.

Una noche, cuando regresaba de una visita en Alanje, la mujer se le apareció justo en medio del camino. Él ya estaba cansado de eso. Paró, se santiguó¹¹¹ y alzó la voz:

—Si eres tú, la que yo pienso, mañana te espero en el bar. Pero ven como humana, no con tus mañas¹¹².

Y así fue. Al día siguiente, mientras los parroquianos¹¹³ tomaban su trago y jugaban dominó, entró la mujer. No dijo nada. Solo miró a don Roberto. Tenía los ojos grandes, como si hubiera visto al mismo diablo, y las manos le temblaban. Nadie entendía qué pasaba, pero don Roberto sí. Él solo se le quedó viendo, sonrió con media boca y murmuró algo que nadie más escuchó.

¹⁰⁹ Bruja: figura del imaginario popular rural panameño, vista como mujer con poderes sobrenaturales y presencia inquietante, sin necesidad de atributos estereotípicos.

¹¹⁰ “No necesitan volar en escoba ni tener verrugas”: referencia al imaginario popular sobre brujas.

¹¹¹ Santiguarse: hacer la señal de la cruz con la mano como acto de protección ante lo desconocido o maligno.

¹¹² “*Con tus mañas*”: expresión coloquial para referirse a acciones sospechosas o de brujería.

¹¹³ Parroquianos: clientes habituales de un bar, término coloquial de uso extendido en el español latinoamericano.

Desde entonces, la mujer nunca más volvió a aparecer en el camino. Pero algunos dicen que, si vas tarde por esa ruta, y no vas en paz... aún puedes sentir la risa bajita de alguien que se esconde entre los árboles.

Manuel Samudio, 90 años.

Santo Tomás, Alanje, 1980.

3.2.2.3.6. La Tulivieja

La leyenda cuenta de una joven señora que tuvo un hijo, pero que a su vez le gustaba estar de fiesta. Una noche dejando al niño cerca de un río, se lo robaron. Pero ella creía que a su hijo se lo había llevado la corriente. Por haber dejado a su hijo solo, fue maldecida al castigo de buscarlo por la eternidad. Desesperada, buscaba río arriba y río abajo todas las noches.¹¹⁴

Sus llantos, similares a los de una vaca cuando muge de dolor,¹¹⁵ se oían a las orillas de los ríos y quebradas. Pero aún, después de muchos años, no lograba encontrarlo. También, se cuenta, que ella comía el carbón del fogón en las noches, y todo rastro de huesos o comida que dejaban. Así cuando la gente la veía, lo que miraba era a una mujer escarbando en el fogón¹¹⁶, buscando a su hijo en cada rincón.

Josefina Quintero de Samudio, 88 años.

Santo Tomás, Alanje, 1998

¹¹⁴ Buscarlo río arriba y río abajo: fórmula narrativa clásica en leyendas rurales.

¹¹⁵ Muge de dolor: comparación del llanto con el de una vaca.

¹¹⁶ Fogón: lugar donde se cocina con leña. Término típico de viviendas rurales. Escarbar el fogón: imagen frecuente en los relatos de la Tulivieja buscando a su hijo.

3.2.2.3.7. Cuento del señor Manuel

El señor Julio era mulero¹¹⁷, que una vez llegando de madrugada, ve un chiquillo agachado¹¹⁸ en la acera de su casa. Lo encontró extraño, ya que no lo conocía y no sabía por qué estaba a esa hora afuera. En el portal se encontraban unos helechos colgantes¹¹⁹ de forma abundante, y en el mismo lugar se encontraba un niño escondido entre las hojas.

-¿Y tú qué haces ahí, a esta hora, chiquillo? – de forma campechana¹²⁰, preguntó.

Al momento de preguntarle, el niño empezó a crecer de forma descomunal. Superando incluso su tamaño.

El miedo impedía al señor Julio moverse. No podía abrir la puerta. Su casa constaba de dos puertas en la entrada, la exterior de hierro y la interior de madera. Pero no lograba alcanzar el picaporte¹²¹. En tanto, el muchacho, había pasado a ser un gigante de forma extraña.

Reuniendo valor, logró alcanzar el picaporte y entrar. Una vez dentro llamó a la señora Minerva, para que viera al chiquillo fuera de la puerta, pero cuando la señora

¹¹⁷ Mulero: persona que conduce o trabaja con mulas (transporte). Término rural en desuso, pero común en zonas montañosas.

¹¹⁸ Chiquillo agachado: forma coloquial y cariñosa de decir “niño pequeño”.

¹¹⁹ Helechos colgantes: vegetación común en casas rurales.

¹²⁰ Campechana: forma cordial y directa de hablar. Expresión que denota sencillez campesina.

¹²¹ Picaporte: manija de la puerta, muy usado en contextos rurales.

Minerva salió, no había nadie. Del miedo amanecieron despiertos y contando lo sucedido.

Manuel Samudio, 90 años.

Santo Tomás, Alanje, 1974.

3.2.2.3.8. Abusión

En Alanje, había una señora que se vestía de blanco, con una cabellera larga que todas las noches caminaba a orilla de la playa. Se rumoreaba que era una bruja, a quien llamaban Abusión¹²². Por ello, a eso de las siete de la noche, la gente ya no salía.

Un día, dos hombres se dijeron “Hoy es el día en que vamos a saber si es una bruja o no”. Los hombres, luego de darse a la tarea, la encontraron. La bruja lloraba, diciendo que por favor no les dijeran a las personas del pueblo. Así que, como últimas palabras los hombres le dijeron que, si ella seguía asustando en la playa, ellos iban a decir quién era, revelando por completo su identidad.

Según cuentan, había una joven bella de nombre Viviana, se decía que era una bruja que gustaba de asustar a la gente. Y que cada vez que la iba a buscar, ella se desaparecía, en un parpadeo¹²³.

Jazmín Araúz, 45 años.

Alanje, 1999

¹²² Abusión: figura femenina del imaginario popular de Alanje, descrita como bruja o espíritu que vaga por la playa de noche.

¹²³ Desaparecer en un parpadeo: expresión común en relatos orales para indicar que un ser tiene habilidades sobrenaturales.

3.2.2.3.9. El niño y los duendes

Había un muchacho de siete años. Durante una tarde lo enviaron con una tutuma¹²⁴ al pozo a buscar agua. Pero al pasar el tiempo el niño no volvía, pues se había perdido, eso pensaron. En grupos lo buscaron durante mucho tiempo, en cada rincón y agujero, por si se había caído, y no hubo resultado.

Desesperados, buscaron al pastor, la madrina y el padrino,¹²⁵ para que les ayudaran. Los tres se dividieron, tomando diferentes caminos, para ampliar la búsqueda. Justo donde había estado el primer grupo de búsqueda, la madrina lo encontró. Ahí en un rincón se encontraba el niño sentadito y tranquilo. El pastor, concluyó en que fueron los duendes¹²⁶ quienes se había llevado al niño, pero en la búsqueda de todos, dejaron al niño sentado en una piedra.¹²⁷

Manuel Samudio, 90 años.

Santo Tomás, Alanje, 1977.

¹²⁴ Tutuma: recipiente hecho del fruto del árbol de Tapara, usado tradicionalmente para cargar agua.

¹²⁵ Pastor, madrina y padrino: referentes comunitarios y espirituales a quienes se recurre ante situaciones inexplicables.

¹²⁶ Duendes: en la tradición oral panameña, seres sobrenaturales que raptan o desorientan a niños en zonas rurales.

¹²⁷ Sentadito en una piedra: imagen típica de duendes dejando a los niños en lugares tranquilos.

3.2.2.3.10. El Cadejo

El Cadejo¹²⁸ es un animalito blanco y pequeño, similar a un cabrito, que cuando camina sus pasos suenan como el sonar de muchas campanitas¹²⁹. Este ser es un acompañante de viajeros en los caminos solitarios. Al encontrarse con él, se debe ser cuidadoso. Si lo tratas bien, será un guía y acompañante, pero si lo tratas mal o lo insultas, cambiará su trato y te atacará.

Manuel Samudio, 90 años.

Santo Tomás, Alanje, 1977.

3.2.2.3.11. El farol

El Farol¹³⁰, es similar a una pequeña bola fuego que flota en el aire. Se encuentra en los caminos y, al igual que el Cadejo, si lo tratas bien este te ayudará y guiará, pero si le insultas y le dices no necesitarlo, se vuelve un animal grande que te ataca. El Farol, juega alrededor de ti, llega de la nada y así mismo se va.

Manuel Samudio, 90 años.

Santo Tomás, Alanje, 1977.

¹²⁸ Cadejo: ser mitológico centroamericano en forma de animal blanco; acompaña o castiga a los caminantes según cómo lo traten.

¹²⁹ Sonar de campanitas: señal mística que acompaña al Cadejo en su aparición, común en relatos centroamericanos.

¹³⁰ Farol: bola de fuego flotante del folclore panameño que puede guiar o atacar a los viajeros según su trato.

3.2.2.3.12. *Perdidos en el monte por los duendes de Querévalo*

"Te voy a contar una cosa que me pasó, hija"¹³¹ —me dijo la señora Lorena, sentada en su mecedora con una taza de café entre las manos.

"Eso fue un Jueves Santo¹³², allá en mis tiempos mozos. En esa época, toditos queríamos ir pa'¹³³ Alanje, porque tú sabes que allá la Semana Santa es grande: las procesiones, las misas... eso es una cosa hermosa. Y como no había muchos carros, uno agarraba camino a pie desde Querévalo hasta Alanje¹³⁴".

"Bueno, ese día salimos tempranito, como a eso de las seis de la tarde, que el sol ya estaba cayendo bonito. Iba yo y dos sobrinitos míos, pelaitos¹³⁵ inquietos que siempre me acompañaban. La idea era llegar a tiempo pa' ver la procesión de la noche".

"Agarramos por el caminito viejo¹³⁶, el que va bordeando el río, puro monte y potrero. Pero apenas nos metimos pa' dentro, todo se puso raro, te digo. Un aire frío, pesao, como si algo no quisiera que pasáramos".

¹³¹ Hija, "*mija*" de forma coloquial con cariño.

¹³² Jueves Santo: día de la Semana Santa cristiana, asociado en la tradición oral a una mayor actividad de seres sobrenaturales.

¹³³ *Pa'* es una forma coloquial y fonética de "para", ampliamente utilizada en el habla popular panameña, especialmente en zonas rurales.

¹³⁴ Querévalo y Alanje: corregimientos del distrito de Alanje, provincia de Chiriquí (Panamá), conocidos por su fuerte tradición oral y sus celebraciones religiosas.

¹³⁵ Pelaitos: forma coloquial panameña de decir "niños pequeños".

¹³⁶ Caminito viejo: sendero rural de uso común en el pasado, muchas veces asociado a relatos misteriosos o sobrenaturales.

"Y mira que caminábamos y caminábamos, pero la cosa es que no llegábamos nunca. Los caminos se veían distintos, como si el monte hubiera cambiado de lugar. Hasta el ambiente estaba callado: ni un sapo, ni un grillo, nada... puro silencio de esos que asustan".

"Y los pelaitos preguntaban:

—Tía, ¿estamos perdíos?

—No, no —les decía yo—, sigan pa' adelante, que ya vamos a salir".

"Pero la verdad era que yo también estaba asustada. Era como si estuviéramos dando vueltas en el mismo sitio. Veíamos un árbol, después otro, y después ¡el mismo árbol otra vez! ¡Como un círculo!"

"Y fue ahí cuando uno de los niños, to' pálido, me dijo:

—Tía... ¿y si son los duendes?"

"¡Ay, hija! Cuando me dijo eso, sentí que se me paró el pelo. Porque tú sabes que en Querévalo la gente cuenta que en Semana Santa los duendes salen a jugar con las personas, a perderlas en el monte".

"Y justo en ese momento empezamos a oír risitas, pero risitas bajitas, de esas que no sabes de dónde vienen. Y veíamos que la hierba se movía, pero no había viento".

"Yo les dije:

—¡No miren pa' ningún lado, no respondan si oyen que los llaman, y recen bajito!"¹³⁷

Así nos pasamos la noche entera, dando vueltas sin encontrar el camino. Los pies ya los teníamos ampollados, los niños lloraban calladitos, y yo, sólo pidiéndole a Dios que nos sacara de ahí.

"Y fue cuando empezó a amanecer, que vimos un caminito medio conocido. Nos metimos rápido, y después de un rato llegamos a un potrero grande, donde ya reconocíamos las casas. ¡Habíamos estado todo el tiempo cerca de Querévalo, hija! ¡Nunca llegamos ni cerquita de Alanje!"

"Así mismo te lo digo, hija: uno cree que esas cosas son cuentos, hasta que le pasa".

Yadira González, 47 años.

Querévalo, Alanje, 2018

3.2.2.3.13. *El jinete sin cabeza*

Una noche, ya tarde, venía yo por el camino viejo que divide a Divalá de Santo Tomás¹³⁸. El cielo estaba claro, pero no se escuchaba ni un grillo. Todo callado, como si la noche estuviera aguantando el aliento.

¹³⁷ Rezar bajito: acto común de protección espiritual usado ante experiencias inexplicables, especialmente frente a duendes o apariciones.

¹³⁸ Camino viejo entre Divalá y Santo Tomás: sendero rural con fuertes connotaciones sobrenaturales en la narrativa popular de Alanje.

De repente, oí el sonido de un caballo galopando. No es raro por aquí ver gente a caballo, pero a esa hora... ya eso no era normal. Me orillé un poco y me quedé viendo pa' ver quién era. Y fue ahí cuando lo vi.

Un hombre, montado en un caballo negro, alto, que casi no tocaba el suelo. Pero lo raro no era el caballo. Lo raro era él. ¡No tenía cabeza!¹³⁹

El cuerpo iba derechito, con una capa oscura que volaba con el viento. Parecía buscar algo. Y lo peor es que el caballo no hacía ruido cuando pisaba. Solo el viento se sentía, fuerte, helado. Yo quedé paralizado, no podía ni correr ni moverme. Solo lo vi pasar frente a mí, y justo cuando iba pasando, el caballo se me quedó mirando... sí, como si ese animal sí tuviera ojos humanos.¹⁴⁰

El jinete se fue desapareciendo entre la neblina del monte, como si se deshiciera en el aire. Desde ese día, no vuelvo a caminar solo por ese camino. Y cuando escucho un caballo a lo lejos, aunque sea de día, el corazón me da un brinco.

Dicen que ese jinete era un alma en pena, que murió decapitado y sigue buscando su cabeza. Otros dicen que aparece cuando alguien va a morir cerca. Lo que sí sé... es que yo lo vi con estos ojos.

Manuel Samudio, 90 años.

Santo Tomás, Alanje, 1975.

¹³⁹ Jinete sin cabeza: figura mítica recurrente en la narrativa oral latinoamericana y europea, asociada a almas condenadas que vagan en busca de su cabeza.

¹⁴⁰ El caballo lo miró: recurso narrativo que humaniza al animal, sugiriendo complicidad o conciencia sobrenatural.

3.2.2.4. Fuentes y criterios de selección de los relatos

Las narraciones que conforman este corpus fueron recopiladas por Waylin Villarreal y Nyeska Miranda a partir de un trabajo de campo llevado a cabo en los distritos de Alanje, Renacimiento y Boquerón. El proceso de recolección se realizó principalmente mediante entrevistas abiertas, conversaciones espontáneas y observación participante.

La mayoría de las narraciones surgieron en contextos informales, familiares o comunitarios, permitiendo a los informantes expresarse con naturalidad, sin las limitaciones de una entrevista estructurada. Participaron personas de diversas edades, en su mayoría adultos y adultos mayores, reconocidos en sus comunidades por ser portadores de saberes tradicionales.

Para la selección de las narraciones se consideraron varios criterios: que contuviera elementos propios de la literatura oral folclórica (estructura narrativa reconocible, repetición, personajes típicos); que reflejaran aspectos culturales, simbólicos o espirituales del entorno donde se originaron; y que permitieran ser analizadas desde una perspectiva estructural, principalmente bajo el enfoque propuesto por Vladimir Propp.

Se priorizaron aquellas narraciones que mostraban mayor riqueza expresiva y autenticidad en su forma de transmisión oral, así como aquellas que manifestaban la relación entre tradición, creencia y experiencia colectiva.

CAPÍTULO IV

4. ANÁLISIS DEL CORPUS NARRATIVO RECOLECTADO

4.1. Análisis estructural de los cuentos

4.1.1. Boquerón

La esposa bruja

Con base en el estudio de Propp, este relato despliega una “fechoría” poderosa: la esposa, convertida en agresora, intenta destruir a Julio mediante brujería. La acción del curandero que acompaña a Julio al cementerio funciona como la del “donante”. El frasco enterrado es la “marca” del hechizo. No hay reparación total, y el héroe queda transformado para mal, lo que rompe con la estructura tradicional de resolución feliz.

Según la teoría de Joseph Campbell, el relato presenta una aventura de descenso: Julio cruza el umbral hacia un mundo oculto y revelador. El cementerio se convierte en un espacio de transición donde enfrenta verdades profundas y dolorosas. Es un lugar de encierro simbólico, de introspección, donde el héroe debe confrontar aquello que lo transforma.

Sin embargo, su regreso al mundo cotidiano no es pleno: el conocimiento adquirido no lo libera, sino que lo margina. Es un héroe herido, marcado por la experiencia, atrapado en una realidad donde el mal ha dejado una cicatriz imposible de ignorar.

Para la *Antropología estructural* de Levi-Strauss, la historia revela tensiones binarias como masculino/femenino, razón/magia, ciencia/ritual. Julio representa la

racionalidad técnica, mientras que su esposa encarna la dimensión irracional. El mito organiza estas oposiciones como una advertencia cultural sobre los vínculos íntimos y el poder oculto.

En el esquema de Greimas se sitúa a Julio como sujeto que desea recuperar su integridad. La esposa es la oponente, y el brujo, el ayudante y donante a la vez. El objeto buscado no es material, sino simbólico: la verdad y la paz interior. Sin embargo, el fracaso del héroe rompe la armonía del sistema actancial clásico.

Con Barthes, se observa una narrativa rica en indicios: caídas misteriosas de objetos, ruidos y síntomas físicos. Las funciones cardinales son el descubrimiento de la brujería, la visita al cementerio y la confesión final. Las catálisis nutren el ambiente sobrenatural. Cada detalle mantiene una fuerte tensión narrativa, con alto valor simbólico.

Desde la teoría de Todorov, ofrece una lectura clara al dividir el cuento en dos secuencias narrativas. La primera incluye las acciones normales que se ven interrumpidas por lo inexplicable: “Julio arregla radios”, “los aparatos se dañan solos”. La segunda se activa con: “Julio descubre el frasco”, “queda dañado para siempre”.

El nivel sintáctico resalta la causa-efecto entre hechizo y malestar. El nivel semántico reconfigura la esposa como agente del mal, y la verdad revelada no libera, sino que aísla. A nivel verbal, el estilo confesional y testimonial refuerza el tono realista, intensificando el impacto del horror simbólico.

La joven del potrero

Siguiendo la estructura de Propp, la historia se construye en torno a una “fechoría” terrible: la violación y asesinato de una joven. No hay héroe buscador ni reparación. Sin embargo, la sombra que aparece luego funciona como una “marca” persistente que da sentido al relato. La víctima se transforma en figura simbólica sin justicia ni redención.

Desde la perspectiva de Joseph Campbell, la historia es como el reflejo de un viaje trágico del héroe. La joven muere antes de cumplir su ciclo vital, pero su espíritu persiste como forma de presencia simbólica. Es una versión mítica de héroe sacrificado que permanece como señal para el mundo, sin haber alcanzado la gloria ni el regreso.

En la *Antropología estructural*, el relato se fundamenta en oposiciones fundamentales: cuerpo/sombra, vida/muerte e injusticia/memoria. La estructura mitológica organiza el pensamiento sobre el trauma, donde no se busca una justicia legal sino una memoria simbólica. Así, la comunidad queda marcada por la figura de la joven que atraviesa el tiempo como advertencia.

En tanto, desde la teoría de Greimas, la joven es el sujeto-víctima cuyo objeto (la libertad, la vida) es negado por los oponentes (los agresores). No hay ayudante, pero su sombra cumple una función actancial pasiva: su presencia genera efecto en el entorno. El relato reconfigura la acción en un acto silencioso de resistencia simbólica.

Barthes permite identificar funciones cardinales como la captura, la violación y la aparición espectral. Los indicios están en los detalles ambientales: el bosque, los palos de mango, el silencio. Las catálisis aportan una atmósfera inquietante. El relato se construye por medio de elementos mínimos, pero altamente significativos.

Finalmente, desde Todorov, esta narración se descompone en dos secuencias narrativas conectadas por un eje de trauma: la primera contiene las acciones físicas (“fue atrapada”, “fue violada”), y la segunda, las apariciones (“su sombra se ve”, “nadie puede explicarlo”).

A nivel sintáctico, el relato presenta una estructura circular: lo que empezó con violencia continúa en forma de presencia. El nivel semántico transforma la joven de víctima a símbolo; por otra parte, en el nivel verbal, el lenguaje es evocador, con frases que acentúan el misterio y el peso emocional. El mito no busca cerrar el conflicto, sino dejarlo vibrando en el presente.

La mujer en el parque

Desde la perspectiva de Claude Lévi-Strauss, este relato organiza su estructura sobre oposiciones binarias: visible/invisible, presencia/ausencia, real/irreal, memoria/olvido. La mujer que aparece y desaparece sin explicación pone en juego el conflicto simbólico entre lo racional y lo inexplicable. Este mito moderno no busca resolver la duda, sino mantenerla viva, lo que refuerza su valor como relato fundado en lo simbólico.

Desde la mirada de Roland Barthes, los indicios predominan sobre las funciones: el ambiente silencioso, la imposibilidad de recordar el rostro, la quietud

del parque. Estas marcas aparte de ser hechos, son sensaciones que construyen una atmósfera. La única función cardinal fuerte es la desaparición de la mujer; lo demás son catálisis que extienden la tensión. El relato busca mantener al lector en el mismo estado que los protagonistas: preguntándose, sin llegar a ninguna conclusión.

Tzvetan Todorov permite dividir la narración en dos secuencias narrativas: la primera, el momento del encuentro visual con la mujer y su desaparición inmediata, y la segunda, la búsqueda racional posterior. Las oraciones narrativas clave incluyen “Vimos a una señora”, “La señora desapareció”, “Buscamos alrededor del parque”, “No encontramos nada”.

En el nivel sintáctico, el relato se estructura con una clara lógica temporal (acción y reacción), pero el nivel semántico introduce un desvío hacia lo incierto: lo que se vio no puede explicarse ni recordarse. En el nivel verbal, el lenguaje refleja extrañeza, dudas y desorientación, lo que refuerza el carácter inquietante del suceso.

Este relato no presenta una estructura mítica heroica, por lo tanto, no se adapta a Propp ni a Campbell. Tampoco hay una lógica de búsqueda clara que justifique un análisis actancial según Greimas, pues los personajes no persiguen un objeto concreto, sino una comprensión que nunca llega.

Cuento de Fidel Araúz

Desde la morfología de Propp, el relato contiene elementos funcionales identificables: una posible “fechoría” invisible (el golpe sin agresor), un “marcador”

físico (la herida de Dimas), y la continuación del viaje que simula una “partida”. No hay donante, objeto mágico ni lucha, pero sí una intrusión del mal en forma anónima, propia del agresor sin rostro. Aunque la estructura es incompleta, resulta válida para una lectura parcial desde el modelo morfológico propuesto por Propp.

Con base en el estudio de Claude Lévi-Strauss, la estructura del mito se organiza alrededor de las oposiciones: visible/invisible, día/noche, humano/sobrenatural. El evento ocurre justo antes del amanecer, cuando el límite entre los mundos es más frágil; lo inexplicable (el golpe sin causa) simboliza la irrupción de lo sobrenatural en lo cotidiano, lo cual es característico de los mitos de frontera.

Según la *Gramática del Decamerón*, aquí se encuentra una secuencia breve, pero clara. Las oraciones narrativas clave son: “Dimas gritó”, “Sintió un latigazo”, “No había nadie”, “Tenía una marca”. El nivel sintáctico está bien articulado: la narración avanza mediante una cadena de causa-efecto quebrada (efecto sin causa). En el nivel semántico, la experiencia representa un contacto con lo invisible, y el misterio no se resuelve. En el nivel verbal, la oralidad y el tono testimonial hacen que la historia adquiera verosimilitud dentro del relato popular.

Por otro parte, según la teoría de Barthes destacaría que la fuerza del relato reside en los indicios: el canto del gallo, la oscuridad previa al amanecer, el miedo silencioso. La función cardinal es el golpe invisible. Todo lo demás son catálisis y detalles ambientales que intensifican el suspenso sin resolverlo. La economía del relato se basa en el misterio y el silencio.

No hay presencia clara del viaje del héroe según Campbell, ni un esquema actancial completo que justifique a Greimas, aunque se puede leer al agresor como fuerza externa invisible. Sin embargo, el cuento no se articula alrededor de una búsqueda o misión.

Silencio, por miedo

En este caso, la fuerza del relato está en lo no dicho, en lo que se calla por miedo. Según Lévi-Strauss, esta oposición representa lo racional y lo irracional; lo natural y lo monstruoso. El perro negro de gran tamaño, figura común en el imaginario latinoamericano, encarna lo otro, lo que no pertenece al orden del mundo conocido. Esta imagen concentra el conflicto cultural entre lo visible y lo oculto.

Siguiendo el enfoque de Todorov, podemos identificar aquí una secuencia simple de dos acciones: la primera, la aparición del perro, y la segunda, el silencio por miedo. Las oraciones narrativas clave serían: “Vi un perro negro muy grande”, “No dije nada en el momento”. El nivel sintáctico presenta una acción sin consecuencia directa, y el nivel semántico muestra cómo el miedo paraliza la expresión. El relato funciona como unidad cerrada de experiencia personal, donde el hecho no necesita explicación ni desenlace.

Según el enfoque de Barthes, este relato está dominado por indicios: el color negro del perro, su tamaño descomunal, la expresión del miedo contenido. La única función cardinal es la visión del animal; el resto son catálisis o explicaciones emocionales. El sentido del cuento no radica en la acción, sino en lo que provoca: la contención del miedo, la protección del otro, el recuerdo imborrable.

Este cuento no contiene funciones narrativas suficientes para aplicar ni a Propp ni a Greimas, ya que no hay una búsqueda, transformación ni enfrentamiento estructural. Tampoco responde a los arquetipos del monomito de Campbell, ya que el personaje no inicia ni supera ninguna aventura, sino que sobrevive a lo desconocido mediante el silencio.

Donde no debía haber nada

Este relato combina dos experiencias extrañas ocurridas en paralelo: la visión de una vaca que no debía estar, y el reencuentro con el latigazo invisible, previamente presentado en otra narración. Desde la teoría de Claude Lévi-Strauss, este relato se estructura sobre oposiciones fundamentales: real/irreal, presencia física/aparición simbólica, normalidad/alteración.

La vaca y el perro actúan como elementos que representan una alteración del orden, donde su aparición en un potrero vacío o deshabitado, crea un espacio mítico que cuestiona la lógica cotidiana. Lo extraordinario interrumpe la rutina y define el sentido del mito como vehículo de lo inexplicable.

Desde el estudio Barthes este texto está cargado de indicios: los ruidos nocturnos, la mención de los Pedrigueros, el silencio compartido entre los testigos. La aparición del perro y la vaca son funciones cardinales, mientras que el cruce del río, la referencia al ganado y los sonidos extraños funcionan como catálisis. El relato nos sugiere más de lo que dice explícitamente, y organiza su economía narrativa para mantener el misterio.

En el análisis de Tzvetan Todorov, organizamos esta narración en al menos dos secuencias claras: la visión doble (vaca y perro) y el segundo incidente del latigazo. Las oraciones narrativas clave serían: “Tú viste una vaca donde no debía haber”, “Yo vi un perro enorme”, “Sentí de nuevo el latigazo”, “Se oían ráfagas que cruzaban”.

En el nivel sintáctico, las acciones avanzan con lógica de acumulación: cada suceso intensifica el anterior. En el nivel semántico, la narración remarca una atmósfera de actividad sobrenatural (brujas, ráfagas), mientras que, en el nivel verbal, el uso de los sonidos onomatopéyicos ("fit, fit, fit") y la alternancia entre testimonios refuerzan el carácter oral del relato.

El relato no contiene una estructura de transformación del héroe, ni tampoco funciones encadenadas que permitan una lectura clara desde Propp o Greimas, y tampoco hay un ciclo de partida, iniciación y retorno según Campbell.

Predicador, Alcinio González

Este testimonio narra un proceso de transformación vital, de brujería a evangelización, por lo que la teoría de Joseph Campbell puede aplicarse parcialmente. El “Alcinio” del inicio se encuentra sumido en un mundo oscuro (fase de ignorancia o caos), hasta que llega la llamada a la conversión, que funciona como ruptura del ciclo.

El paso de la oscuridad a la luz se representa como un umbral simbólico, que denominamos liberación espiritual. Aunque el regreso no implica una apoteosis clásica, sí hay un tipo de “elixir”, que pueden ser la fe y el testimonio que ahora

comparte con otros. Es un viaje del héroe en clave espiritual, que transforma al sujeto en guía.

El análisis desde la *Antropología estructural* de Lévi-Strauss, el relato se sostiene sobre oposiciones binarias muy marcadas como mal/bien, oscuridad/luz, brujería/cristianismo. El cuerpo del testimonio actúa como mediador simbólico entre ambos mundos, y al relatar su tránsito, Alcinio permite que se mantenga el equilibrio estructural, es decir, del desorden al orden, del tabú al rito. El testimonio refuerza los valores culturales que se consideran correctos (la fe cristiana) sobre las prácticas mágicas.

Con base en el estudio de Todorov, el relato presenta una secuencia completa: “Alcinio practica brujería”, “es liberado por Dios”, “se convierte en pastor”. En el nivel sintáctico, el relato sigue una lógica ascendente: del abismo a la elevación. En el nivel semántico, se resalta el contraste entre prácticas destructivas y el camino de redención. En el nivel verbal, el lenguaje mantiene una tonalidad testimonial sobria, con frases cortas y repetitivas que fortalecen la sensación de sinceridad y transformación.

Este relato no responde a la estructura de funciones de Propp, ya que no hay fechoría externa, marca mágica ni resolución por medio de lucha. Tampoco hay un sistema de deseo/ objeto/ oponente/ ayudante que permita aplicar claramente Greimas. Además, desde el estudio de Barthes este relato no se ajusta a sus reglas, ya que carece de ambigüedad o tensión simbólica: es directo y declarativo.

Freddy el Burgo

Este relato ofrece una estructura de conversión dramática aún más desarrollada que el de Alcinio, con escenas potentes y una aparición directa de Satanás. Bajo la óptica de Joseph Campbell, este es un ejemplo claro del viaje del héroe espiritual. Freddy pasa del mundo oscuro (brujo satanista), intenta destruir la fe de su esposa, fracasa, entra en crisis y está a punto de morir (vientre de la ballena).

Su llamada al suicidio es la prueba suprema. En el momento límite, escucha la voz de Dios, funcionando como ayuda sobrenatural, y una luz lo salva. Esta intervención divina marca su apoteosis y regreso: ya no como sacerdote del mal, sino como predicador y guía. Se completa el ciclo del héroe transformado.

Según el estudio de Lévi-Strauss, nos permite identificar el mito como enfrentamiento estructural entre dos polos, es decir, el mal absoluto (Satanás) y el bien absoluto (Jehová). La figura de la esposa, que resiste a pesar de todo, actúa como símbolo del orden y el equilibrio que no se puede corromper. El relato demuestra que incluso las estructuras más oscuras pueden ser revertidas por una fuerza mayor. Es un mito de inversión total.

Encontramos también una secuencia en la teoría de Todorov que se aplica, donde “Freddy intenta atacar la fe de su esposa”, “Fracasa y se enfrenta a Satanás”, “Recibe un llamado de Dios y es liberado”. Las oraciones narrativas forman una estructura clara de conflicto-resolución. El nivel sintáctico sigue una lógica de prueba final; en el nivel semántico, el relato gira en torno a la salvación y la verdad,

mientras que el nivel verbal emplea detalles intensos y contrastes visuales (la luz, la figura de Satanás, el revólver) para intensificar la tensión dramática.

Este relato no corresponde a la estructura secuencial ni de funciones de Propp, ya que no hay fechoría clásica ni una secuencia establecida por una lógica de cuento popular. La teoría de Greimas sí puede aplicarse parcialmente, donde Freddy sería el sujeto que cambia de objeto (de servir al mal a servir al bien), con Satanás como oponente y Dios como ayudante. Aun así, la estructura es más testimonial que narrativa.

Barthes no resulta aplicable en este relato, ya que todo se expresa de forma explícita. No hay funciones ambiguas, ni indicios dispersos. La fuerza del relato no está en la tensión simbólica, sino en su impacto directo y doctrinal.

El vuelo en la oscuridad

Esta narración se adapta muy bien al análisis desde la teoría de Vladimir Propp, porque desarrolla varias funciones claramente identificables. La advertencia de los vecinos puede interpretarse como la prohibición, que el protagonista transgrede al decidir investigar. Luego se produce una revelación, o sea, la esposa resulta ser bruja y abandona el hogar, lo que activa el conflicto.

El intento fallido de repetir la fórmula mágica es un fracaso inicial del héroe, seguido de la adquisición del conocimiento (la frase correcta). El vuelo y el descubrimiento del aquelarre son la confirmación de la verdad; aunque no hay combate ni castigo explícito, la función de exposición, prueba y revelación se

cumple. El protagonista actúa como héroe-buscador, mientras que la esposa representa al agresor oculto.

En la perspectiva estudiada de Joseph Campbell, se presenta como una variante del viaje del héroe invertido, es decir, el protagonista cruza un umbral místico y accede a un mundo oculto (el vuelo y la fiesta de brujas). Aunque no hay redención, sí hay transformación interna: ya no es el hombre ingenuo, sino alguien que ha visto “la verdad” y vuelve con ese conocimiento. Es un viaje a la oscuridad, no a la luz, pero igualmente revela una estructura arquetípica.

En la *Antropología estructural* se identifica una oposición clave: con Dios/sin Dios, que separa el mundo terrenal del místico. También hay un juego simbólico entre hombre/mujer, luz/oscuridad, religión/hechicería, que articula el sistema simbólico del mito.

Finalmente, desde la *Gramática del Decamerón*, también puede aplicarse un análisis. El relato está organizado en oraciones narrativas encadenadas por causa y efecto: “la esposa lo pincha”, “él repite mal la fórmula”, “intenta volar y falla”, “corrige y vuela”, “descubre la verdad”. Estas se agrupan en dos secuencias principales: la primera (el engaño y descubrimiento) y la segunda (la confirmación en el aquelarre). La tensión se produce al interior de la estructura y no por lo moral.

El Farol

Este breve relato no tiene una estructura compleja, pero permite un análisis desde el estudio de Claude Lévi-Strauss. La oposición simbólica está entre naturaleza/sobrenatural, tesoro oculto/pobreza presente, y aparición/no hallazgo. La

bola de fuego (el farol) funciona como un símbolo mítico que aparece, pero no entrega lo prometido, lo que remite al carácter inalcanzable del oro como objeto mítico.

Desde Todorov, podríamos aislar solo una secuencia: “el farol aparece → se intenta excavar → no se encuentra nada”. Es un ciclo narrativo cerrado, pero incompleto, donde la promesa del relato se niega en la resolución. El significado no está en la acción, sino en la memoria colectiva: “los señores de antes sabían de eso”.

No hay función clara según Propp, ni transformación personal o heroica como para aplicar a Campbell o Greimas. Tampoco se presentan suficientes indicios o acciones simbólicas para un análisis desde Barthes.

Anécdota de Semana Santa

Este relato de transmisión oral encaja en el marco de Claude Lévi-Strauss, por su estructura basada en tabúes: obediencia/desobediencia, orden cultural/naturaleza espiritual, protección/peligro. La abuela desobedece las normas de la Semana Santa y entra en el espacio liminal del río, encontrándose con una entidad (posiblemente la tulivieja), que representa el castigo por romper el orden.

En la Gramática del Decamerón, se reconocen varias oraciones narrativas consecutivas: “la abuela fue al río”, “vio a la mujer”, “sintió miedo”, “escuchó pasos”, “rezó”, “los pasos desaparecieron”. Esta estructura responde a un arco de tensión-resolución. El ritmo narrativo refuerza el suspenso, y la secuencia es sintácticamente coherente y emocionalmente cerrada.

También se puede aplicar según Barthes, en cuanto el relato está lleno de indicios: el cabello blanco, los pasos descalzos, el llanto. Estas señales simbólicas construyen un ambiente de misterio que no se resuelve, pero sí se percibe como real dentro del universo narrativo.

La mujer lavando y el niño perdido

Este relato de desaparición tiene un componente mítico muy fuerte. Desde Lévi-Strauss, el motivo del niño que ve lo que otros no ven representa la oposición entre visión inocente/visión adulta, realidad/engaño, presencia/ausencia. El niño identifica a una mujer lavando (símbolo común del lamento o la muerte en muchas culturas), y luego desaparece. El desenlace se deja abierto, acentuando el carácter trágico.

Con base en Todorov lo estructuramos como: “el niño ve a una mujer” → “los adultos buscan y no encuentran” → “el niño desaparece”. Estas tres oraciones narrativas forman una secuencia breve y dramática. El relato propone una interpretación múltiple: misterio, abducción o intervención sobrenatural. En el nivel semántico, el relato sugiere la idea de fuerzas incomprensibles que alteran el orden natural.

La teoría de Barthes es útil aquí por los indicios simbólicos: la figura lavando, la “botella”, los pasos en dirección opuesta. La narración se apoya en ambigüedades y signos difusos, que el lector o el oyente debe reconstruir desde lo no dicho.

No hay elementos suficientes para aplicar Propp, Campbell o Greimas, ya que no hay protagonista transformado ni estructura de acción intencional.

El libro imposible de destruir

Este breve relato tiene una estructura simbólica clara. Desde Antropología estructural, el objeto central, el libro, representa una fuerza superior, sagrada o maldita, cuya naturaleza trasciende lo humano. Las oposiciones son: objeto inanimado/objeto con vida, destrucción/resistencia, río abajo/río arriba. El libro, al subir la corriente, rompe la lógica natural y entra en el plano del mito.

En términos del estudio de Todorov, el relato sigue una microsecuencia sintáctica: “se intenta destruir el libro” → “el libro resiste” → “se lanza al río” → “el libro sube la corriente”. Aunque es corto, funciona como una oración narrativa poderosa, en la que el sentido no está en el desenlace, sino en el símbolo: el libro no puede ser destruido.

No hay viaje del héroe (Campbell), ni funciones claras (Propp), ni una transformación semántica suficiente (Greimas). Barthes también puede identificarse aquí, en cuanto el relato está construido sobre una única función cardinal que da sentido a todo el texto: la imposibilidad de destruir.

La proyección astral y el caso de Irene Quintero

Este relato puede analizarse desde Claude Lévi-Strauss, ya que presenta oposiciones simbólicas claras: vida/muerte, cuerpo/alma, visible/invisible y natural/sobrenatural. El rito de comer al primer muerto para lograr la proyección

astral remite a un sistema de creencias simbólicas en el que la transgresión de un tabú da acceso a un poder místico. Irene representa la figura sabia que ha dominado estas técnicas mediante la tradición oral.

En la *Gramática del Decamerón* encontramos que el relato contiene una secuencia sintáctica que gira en torno a un estado narrativo especial (la proyección): se inicia con una condición previa (practicar brujería), se menciona la acción transformadora (proyección del alma), y se concluye con un hecho extraordinario (ser invisible ante los demás). Son tres oraciones narrativas encadenadas, donde el efecto se explica solo dentro del sistema sobrenatural del mito.

También se puede aplicar el estudio de Barthes, particularmente en los indicios simbólicos (machete, viento, invisibilidad), que no tienen un valor por sí solos, pero en conjunto configuran un sistema de sentido que apunta al dominio espiritual. No hay funciones de Propp ni viaje heroico de Campbell.

Cadejo de Boquerón

Este relato encaja claramente en el esquema de Claude Lévi-Strauss, ya que se articula en oposiciones míticas: animal doméstico/ser monstruoso, natural/sobrenatural, valentía/miedo, y respeto/afrenta. La figura del cadejo, criatura común en los mitos centroamericanos, aparece como guardián de un umbral simbólico: quien lo respeta no sufre daño, pero quien lo desafía provoca consecuencias. El crecimiento del perro remite al tránsito del plano natural al sobrenatural.

En términos según Todorov, la narración se compone de una secuencia breve pero coherente: “el cadejo aparece”, “es agredido”, “se transforma”, “el narrador huye”. Esta secuencia sigue una lógica causal donde el miedo se activa tras la transgresión del equilibrio inicial. También se presenta una estructura de tipo testimonial, que refuerza la veracidad narrativa en la tradición oral.

Asimismo, el análisis de Barthes también puede aplicarse: el perro que cambia de tamaño funciona como función cardinal, y el ambiente lunar, el silencio, y la advertencia final sobre “no enfrentarlo” operan como indicios que amplifican el tono simbólico. No hay transformación del narrador ni objeto mágico, por lo que Campbell y Propp no se aplican.

El cadejo de Bocalatún

Este relato tiene un patrón más complejo, y se presta al análisis desde el estudio de Propp y Lévi-Strauss. En la Morfología del Cuento, puede considerarse que los protagonistas (el narrador y su tío) se enfrentan a una fechoría simbólica: la perturbación del orden natural (el cadejo y la vaca donde no deben estar). Luego se da una reacción (continuar el camino en silencio), y finalmente hay consecuencias físicas (castigo invisible, marcas, miedo). Se identifica una estructura mínima de conflicto, tensión y castigo.

Por otra parte, desde Lévi-Strauss, las oposiciones estructurales abundan: realidad/ilusión, vivo/muerto, visible/invisible, animal protector/animal agresor. El relato juega con elementos del folklore y del orden sagrado, desestabilizados por la presencia de lo anómalo.

En la perspectiva de Todorov, encontramos varias oraciones narrativas conectadas: “vemos al cadejo”, “sentimos miedo”, “callamos”, “aparecen fenómenos”, “descubrimos marcas físicas”. Estas se organizan en una secuencia que transforma la experiencia en un relato de advertencia. El efecto acumulativo de lo narrado lo hace coherente como estructura de cuento breve.

La mujer en el puente de Los tres brincos

Este relato se puede analizar desde Barthes y Lévi-Strauss. Desde Barthes, la aparición de la mujer blanca cumple una función cardinal que da sentido a toda la historia, aunque no tenga una acción concreta. Ella actúa como signo o símbolo de un suceso recurrente. El hecho de que solo se deja ver a quien ella elige, agrega una función simbólica abierta, que remite al misterio.

Desde Lévi-Strauss, se observa una oposición fundamental: presencia física/aparición espiritual, noche/día, visión/ocultamiento. La mujer funciona como una figura liminal, situada entre mundos, que controla su manifestación. El puente también es símbolo de paso, de tránsito entre espacios, que refuerza la dimensión ritual del relato. No se identifican elementos suficientes para aplicar Propp, ni se configura una estructura de viaje iniciático como para Campbell o Todorov. Es un microrrelato sustentado en la repetición oral y la ambigüedad.

4.1.2. Renacimiento

Duendes de Caisán

En esta narración se cuenta la experiencia inquietante de un joven guardia de seguridad que trabajaba solo en la casa de máquinas de una represa. Elementos como radios que se encienden sin razón o sonidos inexplicables generan un ambiente de perturbación que, según los ancianos del lugar, no es obra de brujas ni fantasmas, sino de duendes. El testimonio se sitúa en un entorno rural y mágico, próximo al río Caisán, donde también se mencionan tuliviejas.

Aplicando el enfoque de Claude Lévi-Strauss, se aprecia una estructura mítica basada en oposiciones binarias: día/noche, humano/espíritu, visible/invisible. Los duendes funcionan como entidades culturales que estructuran lo inexplicable dentro del pensamiento colectivo.

Según el Análisis estructural de Barthes, muestra cómo pequeños indicios (sonidos, movimiento de objetos, silencios) sostienen la atmósfera narrativa. Y en el análisis de Todorov, se analiza la acumulación de oraciones narrativas con función de extrañamiento: cada fenómeno (radio, taza, ruido) construye una secuencia estructural del miedo.

No se aplica el estudio de Vladimir Propp, porque no hay funciones narrativas fijas, ni un héroe, ni una reparación. Tampoco el estudio Joseph Campbell, ya que no existe transformación del personaje ni viaje iniciático. En tanto, la Semántica estructural de Greimas no se refleja claramente, ya que el relato no despliega una tensión entre actantes como sujeto, objeto u oponente.

El matapájaro

El relato trata sobre Rodo, un joven que llega a Río Sereno y comienza a matar pájaros con crueldad. La historia toma un giro fantástico cuando una voz sobrenatural lo llama y aparece un ave con rasgos humanos, lo que lo lleva a huir aterrado y a abandonar su conducta. El relato tiene una clara intención moralizante.

Aquí se manifiesta la estructura narrativa propuesta por Vladimir Propp: donde aparece una carencia que es la falta de conciencia del joven, una acción negativa como la matanza, y finalmente una reparación simbólica que es abandonar la acción destructiva. Se puede hablar incluso de un tipo de "prueba" sobrenatural que lo transforma.

Desde la estructura de Lévi-Strauss, se entiende como mito ejemplarizante, donde la oposición naturaleza/cultura se resuelve en una prohibición tácita de lo salvaje. Todorov también permite descomponer la secuencia en acciones claras que construyen una oración narrativa: matar → advertencia → aparición → cambio de actitud.

No se utiliza la propuesta de Joseph Campbell, pues Rodo no es un héroe que elige transformarse, sino alguien forzado por una visión. El análisis de Barthes no aplica porque la narración no se apoya en micro funciones ni en ambigüedades estructurales. Y la teoría de Greimas queda fuera al no haber una progresión actancial ni una manipulación clara entre personajes.

La Hita

Este relato breve narra cómo un conejo que comía en los frijolares del pueblo resultó ser una bruja, identificada luego como La Hita. El pueblo asocia las heridas visibles en los pies de una mujer con los golpes que recibía el conejo.

Este cuento refleja muy bien lo que Lévi-Strauss describe sobre mitos que explican fenómenos con símbolos: lo animal y lo humano se unen en la figura de la bruja-conejo, lo visible se convierte en invisible y viceversa. El relato se basa en la equivalencia simbólica. Desde Barthes, la narración contiene una función cardinal: ver al conejo → apedrear → encontrar a la mujer herida. Esto construye una secuencia lógica dentro de una economía simbólica.

No se aplica el estudio de Propp, ya que no hay funciones estructurales fijas, ni héroe, ni conflicto que se repare. El análisis de Campbell no es pertinente porque no hay viaje, ni transformación interna. Todorov no aporta tanto aquí porque la narración es demasiado breve para desplegar varias oraciones narrativas, y el estudio de Greimas no aplica por la ausencia de tensión actancial compleja.

La flor encantada

La narración describe cómo una joven, mientras caminaba con su hermano hacia un maizal, se separa de él siguiendo una visión: unos niños de “zapatos largos” le iban a regalar una flor. Se aleja en trance hasta que su hermano logra traerla de vuelta. Ella apenas recuerda lo ocurrido, repitiendo lo que escuchó: “me iban a regalar una flor”.

Aquí se observa una estructura reconocible en Propp: la protagonista se aleja (función de partida), es engañada por seres mágicos (función de engaño), y es rescatada por su hermano (función de reparación). También se aplica la teoría de Lévi-Strauss por el uso de símbolos universales como el regalo, el trance, el monte y los niños mágicos, configurando oposiciones entre lo visible y lo invisible, lo humano y lo encantado.

Desde la perspectiva de Barthes, hay funciones narrativas marcadas por catálisis (caminar, hablar, callar), hasta llegar al núcleo del encantamiento. Y Todorov permite identificar las oraciones narrativas que van construyendo el suspenso: conversación → pérdida → trance → rescate → revelación.

No se aplica el análisis de Campbell, porque no hay una transformación consciente del personaje ni un viaje interior. Tampoco Greimas, pues, aunque existe una tensión, no se despliega un esquema actancial completo con sujeto, oponente, ayudante y objeto deseado.

La adivinanza del viajero

Este extenso relato permite un análisis integral desde varios enfoques estructuralistas, dada la riqueza de su estructura narrativa. Desde la perspectiva de Vladimir Propp, se identifican claramente muchas de sus funciones.

La historia comienza en un entorno doméstico marcado por el conflicto, representado por la figura de la madrastra malvada. Luego se presenta un llamado al viaje con la noticia del rey y sus hijas, seguido por la partida del muchacho que

emprende camino. En su trayecto aparece un auxiliar mágico, la gaviota, y se introduce un primer engaño con la carne envenenada.

El protagonista enfrenta pruebas difíciles impuestas por la reina y el rey, recibe ayuda sobrenatural y femenina a través de la princesa enamorada, y finalmente escapa mediante transformaciones mágicas, logra engañar al perseguidor y se alcanza una reconciliación. El esquema funcional proppiano recorre casi toda la narración.

Desde el enfoque de Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*, también se reconoce el modelo del viaje del héroe. El joven abandona su mundo ordinario y se enfrenta a diversas pruebas, como la pérdida del perro o las tareas imposibles.

Recibe ayuda mágica y femenina por parte de la princesa, atraviesa umbrales simbólicos como el mar, la montaña y la huida, y al final regresa transformado, habiendo ganado una recompensa simbólica representada por el amor y la aceptación del rey. Aunque con elementos propios del folclore panameño, la estructura mítica está completa.

En el estudio de Tzvetan Todorov, la narración se organiza mediante secuencias y oraciones narrativas claramente delimitadas. Cada episodio como la muerte del perro, el vuelo de la gaviota, las penitencias impuestas, la huida y las transformaciones funcionan como una microestructura que se inserta en una sintaxis narrativa más amplia. Esta lógica de prueba y resolución sostiene el desarrollo completo del relato.

Asimismo, desde *Antropología estructural* de Claude Lévi-Strauss también se encuentra relevancia en esta historia, al evidenciarse múltiples oposiciones estructurales. Se enfrentan elementos como lo animal y lo humano, la mentira y la verdad, la fuerza y la astucia, lo natural y lo sobrenatural, lo masculino y lo femenino, así como la brujería frente al cristianismo.

El joven utiliza el ingenio para responder a la magia, y los símbolos que aparecen que son el perro fiel, el veneno, el ave aliada y la saliva engañosa que refuerzan la dimensión mítica del relato.

En el modelo actancial de Algirdas Julien Greimas, el joven aparece como el sujeto cuya meta es superar las pruebas y conquistar a la princesa. Se enfrenta a oponentes como la bruja y la reina, mientras que recibe ayuda de figuras como la gaviota y la princesa. El rey, con su desafío, actúa como destinador, y el destinatario es tanto el protagonista como su relación amorosa culminante. La estructura narrativa se adapta con claridad a este modelo.

En contraste, a todo lo analizado, el enfoque de Roland Barthes no resulta aplicable en este caso. El relato no se construye sobre la ambigüedad o las tensiones estructurales propias de su análisis, ya que avanza de forma directa y lineal, sin dejar espacio a los indicios ni a las ambivalencias que caracterizan su propuesta. Aquí, las acciones explícitas dominan la narración, alejándola del tipo de relato que Barthes suele analizar.

El guardián de la noche

Este relato breve gira en torno a la aparición recurrente de un perro negro en los caminos rurales de Cañas Gordas. No se trata de una historia de acción, sino de un testimonio cargado de suspenso oral y repetición.

Enfocándonos en el análisis Claude Lévi-Strauss, la figura del perro se ubica como símbolo ambivalente entre el bien y el mal, entre lo natural, un animal cualquiera, y lo sobrenatural, una criatura que persigue, pero no ataca. La oposición aquí es entre silencio y amenaza, presencia y ambigüedad, mirada y huida. Es un mito contenido, una advertencia transmitida por generaciones.

La perspectiva de Tzvetan Todorov también puede aplicarse en su mínima expresión, ya que hay microsecuencias que constituyen oraciones narrativas, como “el perro aparece”, “sigue al caminante”, “si lo miras o corres, reacciona”. Estas acciones, repetidas por distintos personajes, configuran una estructura cíclica que refuerza el carácter oral y tradicional del relato.

El relato no responde al modelo de Propp, ya que no hay búsqueda ni conflicto resuelto. Tampoco se aplica el de Campbell, pues no existe viaje interno ni transformación heroica. El estudio de Greimas no es útil aquí, ya que no hay deseo, contrato ni objeto claro.

En el estudio de Barthes, aunque podría considerarse parcialmente, por el uso de indicios como los ojos rojos o el silencio, no aporta significativamente porque el relato no construye el sentido mediante funciones ambiguas, sino que describe hechos simples y directos.

El llanto que no vimos

Este relato está centrado en la experiencia inquietante de una familia que, en medio de una noche rural, escucha el llanto de un niño donde no había nadie. El contexto refuerza la dimensión oral y familiar del miedo: una madre que se pone a rezar, hijos que se quedan paralizados y el misterio que se mantiene con el paso del tiempo.

En el enfoque de Claude Lévi-Strauss, la historia se construye sobre oposiciones míticas: presencia/ausencia, humano/espíritu, lo familiar/lo extraño, sonido/silencio. El llanto actúa como un símbolo, un eco de lo sobrenatural, y el cierre insinúa una relación con la figura de la Llorona, reforzando el valor cultural del mito como explicación de lo inexplicable.

Tzvetan Todorov, en su perspectiva, nos permite segmentar la narración en pequeñas oraciones narrativas: la discusión entre hermanos, el regaño materno, el silencio súbito, el llanto, la oración y el restablecimiento del orden. Se trata de una secuencia breve, pero con sentido estructurado. La tensión se crea y se resuelve dentro de un marco doméstico que se interrumpe por lo extraordinario.

Este cuento no permite aplicar la teoría de Propp, ya que no hay héroe ni función reparadora. Campbell tampoco se refleja, pues no hay una transformación del personaje a través del miedo. Greimas no se aplica debido a la falta de una relación actancial clara ni de un objeto de deseo, y el estudio de Barthes resulta limitado aquí, ya que no hay una ambigüedad funcional que dé lugar a múltiples interpretaciones: el miedo es directo y explícito.

Agustincito, el ratoncito chillón

Este relato extenso, de tono claramente fabulístico, presenta una estructura narrativa completa que abarca un inicio, un conflicto, una complicación y una resolución. A través del enfoque de *La morfología del cuento* de Vladimir Propp, es posible identificar una secuencia estructurada de funciones narrativas.

Todo comienza con una situación inicial: un ratón mimado que vive en un entorno protegido. Posteriormente ocurre una desobediencia, cuando el pequeño se involucra en un juego inapropiado, lo que desencadena una prueba o castigo: sufre una lesión y aparece la figura del bandido, representando una amenaza externa y la posibilidad de ser descubierto.

A partir de ese momento, se desarrolla una transformación del personaje, quien, enfrentado al trauma, madura, supera sus miedos y llega a ser amado. También se identifica la presencia de un ayudante, representado por el curandero que lo asiste en su proceso de sanación. Además, se introduce la figura de la madre, cuya ausencia y posterior retorno cumplen la función de reforzar el cierre emocional del relato. Así, el cuento se ajusta con claridad al esquema funcional de Propp, incorporando elementos propios del relato de formación y superación.

En la teoría de Tzvetan Todorov se encuentran múltiples oraciones narrativas que dan coherencia interna: el accidente, la llegada del curandero, la amenaza del bandido, la reacción de los hermanos, el desarrollo posterior de Agustincito. La progresión temporal es estable, y la sintaxis narrativa refuerza el crecimiento del personaje.

Desde el punto de vista del estudio de Lévi-Strauss, se trata de una fábula sobre el orden familiar, la fragilidad de la infancia, y el contraste entre protección/peligro. También puede leerse en términos de comunidad/forastero y ruido/silencio como elementos simbólicos que marcan el paso de la inocencia al peligro.

No se aplica la teoría de Campbell, porque, aunque hay una leve transformación, no hay cruce espiritual o mítico. El análisis de Barthes tampoco encaja del todo: la historia es lineal y clara, sin ambigüedades. Y la *Semántica estructural* de Greimas no se justifica, ya que la organización actancial no está sistemáticamente desarrollada: el deseo del personaje no se construye como eje de acción.

El turututú

En este cuento, una niña narra cómo, desobedeciendo a su abuela, responde al canto de un pájaro extraño que termina entrando a la casa y persiguiéndola. Se trata de un relato tradicional que funciona como advertencia oral, basado en el simbolismo animal y la idea de que ciertas criaturas responden al llamado humano con castigo.

La estructura de Lévi-Strauss se apoya en la oposición obediencia/desobediencia, natural/mágico, silencio/llamado. El turututú no es un simple pájaro, sino una entidad mítica cuya función es castigar la curiosidad infantil. El relato, más que explicar, transmite una enseñanza cultural a través de lo simbólico.

El enfoque de Todorov permite identificar oraciones narrativas muy claras: el canto, la respuesta, la entrada del pájaro, la persecución, la intervención de la abuela. La secuencia es estable, coherente y genera una estructura de causa-efecto muy efectiva.

No aplica el estudio de Propp, ya que no hay viaje ni secuencia de prueba y recompensa. El de Campbell tampoco funciona, porque la protagonista no experimenta transformación profunda ni revelación simbólica. En tanto el estudio de Greimas queda descartado, ya que no hay objeto de deseo, contrato ni manipulación. Al igual que el de Barthes ya que no hay elementos simbólicos, el sentido es explícito y directo.

La vela maldita

Este relato comienza como una memoria personal y familiar para luego tornarse en una experiencia paranormal vinculada a una creencia cultural: encender una vela por la parte de abajo invoca espíritus malignos. Desde el enfoque de Claude Lévi-Strauss, el relato se basa en oposiciones simbólicas: correcto/incorrecto, calor espiritual/ frío sobrenatural, orden/domesticidad versus caos sobrenatural. La llama invertida se convierte en un símbolo que rompe con lo ritual y desencadena fuerzas ocultas. El viento, las puertas, el temblor, todos se alinean como signos del desorden invocado.

Tzvetan Todorov también permite descomponer la historia en oraciones narrativas que configuran una secuencia funcional: acción equivocada → aparición del fenómeno → intervención sabia (de la abuela) → restauración del orden. La

estructura es clara y causal, lo que permite estudiar el cuento como una red narrativa funcional.

Desde Roland Barthes, puede analizarse la acumulación de indicios narrativos: la vela, el viento, los gestos de la abuela, la reacción de la casa. No hay acciones cardinales decisivas, sino gestos pequeños que sostienen la atmósfera de tensión.

No se aplica el estudio de Vladimir Propp, ya que no hay héroe, prueba ni reparación narrativa formal. Tampoco el de Campbell, ya que no hay viaje ni transformación del personaje. Al igual que el de Greimas, pues no existe una estructura actancial: no hay contrato, objeto ni manipulación entre personajes con roles definidos.

Los duendecillos

Este relato presenta el encuentro de una niña con unos seres mágicos (duendes) mientras acompaña a su abuela al río. La narración se enmarca dentro de una tradición oral en la que el mundo natural y el espiritual se entrecruzan, especialmente en la infancia.

Según el enfoque de la *Semántica estructural* de Lévi-Strauss los duendes encarnan la dualidad entre lo humano y lo otro: la niña se debate entre el llamado del misterio y la voz de la tradición, encarnada en su abuela. Los duendes, con sus botas largas y sus ojos extraños, son figuras culturales que representan el riesgo de lo desconocido.

Por otra parte, el estudio de Tzvetan Todorov permite segmentar el cuento en oraciones narrativas claras: juego → aparición → acercamiento → llamado de la abuela → desaparición de los duendes. La progresión construye una curva de tensión-rescate que cierra con una enseñanza explícita.

El relato también permite una lectura desde el enfoque de Barthes, en el uso de signos e indicios: las miradas, la cueva, la ropa extraña, los movimientos rápidos. No hay acción violenta, pero sí gestos significantes que construyen el miedo y el asombro.

No se aplica la morfología de Propp, ya que no hay una secuencia estructural de cuento maravilloso con funciones fijas. Tampoco el viaje del héroe de Campbell, pues la niña no emprende un viaje ni vive una transformación interior. En tanto la estructura de Greimas no se manifiesta, ya que no existe una tensión estructurada entre sujetos y objetos, ni contrato o manipulación simbólica.

El salvaje

Este relato oral gira en torno a una advertencia rural que se transmite mediante el mito del “salvaje”, una figura que atrae a los desprevenidos imitando la saloma campesina para luego atacarlos. Aquí, Lévi-Strauss encuentra terreno fértil: la figura del salvaje es la oposición simbólica de lo humano, una mezcla de bestia y hombre, que representa el caos escondido en la montaña. La saloma (una forma de comunicación cultural campesina) se convierte en el medio mediante el cual el peligro se disfraza.

El estudio de Todorov permite dividir el relato en acciones mínimas que construyen su estructura narrativa: la saloma → la respuesta de la abuela → la advertencia del peón → la explicación del mito. Cada uno forma parte de una secuencia funcional que convierte un hecho en lección.

En la perspectiva de Barthes, se puede interpretar la saloma como un indicio estructural cargado de doble sentido: lo cotidiano y lo culturalmente reconocido se vuelve vehículo del peligro. El relato también se sostiene en el uso de fórmulas orales ("no hay que responder si no se ve") que funcionan como advertencias implícitas.

Este cuento no aplica la morfología de Propp, ya que no hay funciones como búsqueda, prueba o recompensa. Tampoco se adapta al análisis de Campbell, ya que la protagonista no vive transformación interior alguna. Al igual que el estudio de Greimas, ya que no hay deseo ni manipulación actancial estructurada.

La mujer que flotaba sobre los montazales

Este relato transmitido de forma intergeneracional describe la aparición espectral de una mujer flotando sobre los herbazales altos de Santa Clara. La narración parte del testimonio de la abuela de la narradora, lo que refuerza su carácter de tradición oral.

Desde el enfoque de Claude Lévi-Strauss, la historia se construye sobre oposiciones míticas: suelo/cielo, humano/espíritu, visibilidad/invisibilidad, materia/aparición. La mujer sin piernas que flota sobre el monte representa lo

sobrenatural que irrumpe en el espacio cotidiano, especialmente en territorios rurales y marginales, donde lo desconocido cobra fuerza simbólica.

El análisis de Tzvetan Todorov permite identificar una progresión clara de oraciones narrativas: la caminata habitual → la aparición flotante → el temor de la abuela → la advertencia colectiva. Esta secuencia cumple con una lógica estructural que lleva del hecho perturbador al aprendizaje. El relato se articula como una advertencia comunitaria, reforzando la idea de que "al monte se le respeta".

Desde el análisis de Roland Barthes, se puede interpretar la aparición como un indicio narrativo central, alrededor del cual giran los gestos silenciosos, el aire pesado, la actitud de la abuela. La función no es explicar, sino conservar el misterio.

No se aplica Propp, ya que no hay personaje en búsqueda ni funciones estructuradas. Tampoco Campbell, porque no hay transformación del sujeto ni viaje interior. Greimas no se manifiesta: no hay sujeto, objeto, ni tensión actancial. La narración no tiene una estructura de contrato o manipulación simbólica.

La Silampa

En esta narración, una mujer muy alta (la abuela de la narradora) presencia una aparición femenina aún más alta en un bosque primario de Río Sereno. La silampa se convierte en una figura local que, aunque parecida a otras (como la tulvieja), mantiene una identidad mítica distinta.

Este cuento, profundamente enraizado en el respeto a la naturaleza, puede analizarse desde Claude Lévi-Strauss a través de sus oposiciones:

humano/naturaleza, domesticado/salvaje, visible/oculto, real/aparición. La silampa representa el poder indomable de la montaña, un espíritu tutelar que protege o advierte, y cuyo conocimiento es parte del acervo cultural del lugar.

El análisis de Todorov permite ver la estructura narrativa como una cadena de secuencias: adquisición del terreno → encuentro con la silampa → duda → confirmación por parte de los lugareños. Cada parte del relato añade sentido a la figura mítica, funcionando como una cadena de revelación. El uso del crepúsculo, la montaña, y la hierba alta se convierten en dispositivos narrativos para cargar de tensión la aparición.

En el análisis de Barthes, los indicios como el tamaño descomunal, la blancura del vestido, la hora del día y el silencio del entorno constituyen una economía simbólica precisa: no se trata de lo que la silampa hace, sino de cómo aparece y qué representa.

No se aplica el estudio de Propp, ya que no hay una estructura funcional ni conflicto clásico. El estudio de Campbell tampoco tiene lugar, ya que no hay viaje heroico ni retorno. El estudio de Greimas no se refleja, pues no hay deseo ni relación actancial que sostenga la acción. El relato se basa más en la observación y el respeto que en la interacción dramática.

4.1.3. Alanje

El cuento de la vaca

Según la teoría de Vladimir Propp, este cuento se configura a partir de la “carencia” inicial, donde una familia depende exclusivamente de una vaca. La desaparición del animal a manos del monje funciona como una “fechoría”, que paradójicamente impulsa la superación. Esta pérdida activa un proceso de transformación que culmina en la “reparación” mediante el cultivo y la independencia. Aunque no se despliegan todas las funciones formales, se conserva una secuencia lógica de evolución narrativa.

En la teoría de Joseph Campbell, este corto relato se permite interpretar como un viaje del héroe colectivo. La familia, al perder su único sustento, cruza simbólicamente el umbral hacia lo desconocido: un mundo sin su vaca. No hay enfrentamiento épico, pero sí una transformación profunda. El regreso del monje representa el “retorno con el elixir”, pues al volver observa la autosuficiencia alcanzada. El relato funciona como un ciclo cerrado de aprendizaje.

Desde el estudio de Claude Lévi-Strauss, el relato contiene oposiciones binarias fundamentales: dependencia/autonomía, pobreza/superación, pasividad/acción. El monje actúa como desencadenante narrativo en la transformación de las oposiciones binarias que reafirma el valor de la autosuficiencia. El mito subyacente representa cómo la pérdida puede conducir a una regeneración cultural.

Según el modelo actancial de Algirdas Greimas, permite ver a la familia como sujeto colectivo que busca el objeto de estabilidad. El monje funciona como un donante indirecto que, al provocar la pérdida, inicia la acción. El ayudante es el esfuerzo conjunto familiar, mientras que el oponente es la dependencia anterior. El destino de la acción es la transformación interna, no el reconocimiento externo.

En el análisis desde Roland Barthes, las funciones cardinales son la llegada del monje, la desaparición de la vaca y la visita final. Las catálisis aparecen en el desarrollo cotidiano de la familia. Los indicios están en la pobreza inicial, la humildad de la casa, y el progreso silencioso. La economía del relato se construye sobre mínimas acciones de alto valor simbólico.

Finalmente, desde la estructura de Tzvetan Todorov, el cuento se puede dividir en una única secuencia narrativa completa, compuesta por oraciones narrativas como “El monje pidió morada”, “El monje se llevó la vaca” y “La familia cultivó y prosperó”.

El nivel sintáctico marca la transformación del relato desde el conflicto inicial hasta la solución. El nivel semántico redefine la pérdida como ganancia, y en el nivel verbal, la economía del lenguaje refuerza su tono ejemplar. El relato actúa como una unidad coherente de sentido, con relaciones causales que organizan su lógica interna.

Historia de Secundino González

La narración articula un cruce entre lo anecdótico y lo fantástico, construyéndose a partir de un hecho cotidiano —una visita en bicicleta— que se transforma en experiencia perturbadora con la aparición de una figura híbrida: una vaca con rostro de mujer bajo la luna llena.

Desde la perspectiva de la *Antropología estructural* de Claude Lévi-Strauss, se organizan oposiciones fundamentales como natural/sobrenatural, humano/animal y cotidiano/extraño. Estas tensiones permiten inscribir el testimonio dentro de una lógica cultural donde lo insólito no es excluido, sino integrado como parte de lo posible.

Desde el modelo narrativo de Tzvetan Todorov, el relato puede segmentarse en oraciones funcionales: desplazamiento → percepción anómala → reacción (huida) → resolución (decisión de matrimonio). La estructura narrativa se articula en torno a la irrupción de lo maravilloso como elemento desestabilizador de lo real.

El esquema funcional de Vladimir Propp no resulta pertinente, al no encontrarse una secuencia de búsqueda, prueba o transformación heroica. Tampoco el modelo del viaje del héroe propuesto por Joseph Campbell, ya que el personaje no atraviesa una experiencia de iniciación ni retorna transformado simbólicamente.

La estructura actancial de Greimas no se configura plenamente, pues no se identifican claramente sujeto, objeto, ayudantes u oponentes. De igual forma, el enfoque de Roland Barthes no resulta aplicable, al tratarse de un relato cerrado, sin

ambigüedad ni polisemia en sus signos. El acontecimiento es presentado como una verdad aceptada, más que como una construcción abierta a interpretación.

No fue el frío

El relato se configura como una experiencia íntima que puede inscribirse dentro del fenómeno culturalmente interpretado de la parálisis del sueño, representado aquí como una manifestación sobrenatural. La narración articula el miedo desde lo inmediato y lo inexplicable.

En el marco de la *Antropología estructural* de Claude Lévi-Strauss, se reconocen oposiciones fundamentales como cuerpo/alma, humano/no humano y visible/invisible. Estas tensiones se activan especialmente en el momento en que la figura femenina atraviesa la pared y deja marcas físicas sobre el cuerpo del protagonista.

La estructura narrativa, según el modelo de Tzvetan Todorov, se ordena en secuencias progresivas: descanso → interrupción → presencia → inmovilidad → desaparición → huellas. El desarrollo no se resuelve, sino que deja una memoria persistente del suceso, sosteniendo la dimensión sobrenatural.

En términos barthesianos, el relato puede ser leído a través de una red de indicios sensoriales: el frío anómalo, el peso paralizante, la presencia táctil del cabello, las marcas corporales. Estos signos no se explican causalmente, sino que producen sentido mediante su acumulación, preservando la ambigüedad y el terror.

Los modelos narrativos de Propp, Campbell y Greimas no se aplican en este caso. No se estructura un recorrido heroico, no hay funciones reparadoras, ni objeto de deseo ni roles actanciales definidos. El relato se sostiene más como testimonio de una experiencia límite que como relato de acción transformadora.

El conjuro de las trece palabras

Este relato combina elementos de la oralidad con estructuras legendarias, configurando una figura femenina ambigua, cuya repetida aparición desestabiliza la vida cotidiana de un pueblo.

La mujer encarna una tensión simbólica: no es completamente humana ni completamente fantasmal, y su presencia constante oscila entre lo conocido y lo inquietante. Su sombra, su risa y su mirada vacía activan oposiciones profundas: familiar/desconocido, presencia/ausencia, natural/sobrenatural. La oración de las trece palabras, transmitida oralmente y empleada como defensa, funciona como símbolo cultural restaurador del equilibrio.

La narración se organiza a través de una secuencia funcional clara: aparición → repetición perturbadora → punto crítico → intervención ritual → desaparición. La oración no se explica en términos lógicos; su eficacia está dada por el peso de la tradición. Actúa como una llave narrativa que clausura el conflicto sin necesidad de enfrentamiento físico.

La atmósfera se construye con signos ambiguos que no se interpretan de forma directa: la sonrisa torcida, los ojos sin pupilas, el viento repentino. Estos

indicios no se resuelven, sino que mantienen el suspenso y refuerzan el carácter mítico del suceso.

No hay una estructura heroica con pruebas y transformaciones, ni una red actancial definida de sujetos, ayudantes u oponentes. El conflicto no se resuelve mediante acción, sino mediante palabra ritual. La narración se inscribe más en el territorio simbólico que en el épico.

La bruja del camino entre Divalá y Alanje

Esta narración presenta una figura femenina con presencia espectral que merodea un tramo específico del camino. El estudio estructural de Claude Lévi-Strauss permite reconocer oposiciones simbólicas como lo conocido/lo oculto, lo cotidiano/lo sobrenatural, lo racional/lo misterioso.

El camino, el pueblo y el bar representan el orden común, mientras que la mujer que aparece y desaparece encarna la alteración simbólica de ese orden. No es necesaria la agresión física para romper la armonía: basta su presencia para generar un desequilibrio. La confrontación con don Roberto marca el momento estructural en que el sistema simbólico se reequilibra.

En el análisis narratológico de Tzvetan Todorov, la secuencia se organiza funcionalmente: aparición → rumor → confrontación → desaparición. Cada unidad contribuye al avance narrativo en un esquema sintáctico que resuelve el conflicto por medio de una intervención concreta.

Desde los postulados de Roland Barthes, la figura de la mujer actúa como un conjunto de indicios ambiguos: la risa, las apariciones repetidas, la mirada. Son signos que no se explican abiertamente, sino que crean atmósfera y sostienen el sentido en el plano de lo no dicho, lo insinuado.

No se observa correspondencia con el modelo funcional de Vladimir Propp, ya que no se desarrolla una cadena de funciones ni una estructura de héroe. Tampoco se identifica el esquema del viaje del héroe propuesto por Joseph Campbell, ni la estructura actancial de Greimas, al no configurarse roles claros de sujeto, objeto, ayudantes u oponentes.

La Tulivieja

El relato se inscribe en el dominio de lo legendario, al presentar una versión tradicional de la tulivieja como alma en pena destinada a una búsqueda eterna. En el marco del análisis estructural propuesto por Claude Lévi-Strauss, la figura encarna oposiciones fundamentales como maternidad/abandono, vida/muerte, responsabilidad/castigo. Elementos cotidianos como el río, el carbón y el fogón adquieren un valor simbólico, al representar el intento fallido de recuperar lo perdido en un entorno que combina lo natural con lo doméstico.

Desde la narratología de Tzvetan Todorov, la estructura se organiza en tres secuencias principales: pérdida → castigo → repetición de la búsqueda. La narración no avanza hacia una resolución, sino que se estabiliza en un ciclo permanente, típico del arquetipo legendario.

El enfoque de Roland Barthes permite identificar una construcción de sentido basada en signos cargados de ambigüedad: el llanto profundo, la figura encorvada, el acto de escarbar en la ceniza. Estos indicios funcionan como soportes simbólicos que no se explican, pero que sostienen el mito dentro del imaginario cultural.

No se evidencian funciones narrativas en el sentido de Vladimir Propp, ya que no hay progreso mediante acciones heroicas ni pruebas. Tampoco se configura un viaje de transformación como en el modelo de Joseph Campbell. La estructura actancial de A. J. Greimas no resulta pertinente, dado que no hay sujeto con objeto de deseo, ni interacción de fuerzas auxiliares u oponentes.

Cuento del señor Manuel

Este relato gira en torno a una experiencia sobrenatural que comienza con una figura infantil aparentemente inocente, que luego crece y se transforma en una amenaza. Desde el enfoque del estudio estructural de Lévi-Strauss, se observa la oposición: niño/monstruo, pequeño/gigante, interior/exterior, lo doméstico frente a lo desconocido. La puerta como límite simbólico entre la seguridad del hogar y lo exterior es fundamental.

Según el modelo narrativo desarrollado en el estudio de Todorov, pueden identificarse las fases: aparición → crecimiento → bloqueo → huida → desaparición. Estas acciones configuran una secuencia que va del asombro al miedo, y finalmente a la liberación. El hecho de que solo el testigo y su familia vean lo ocurrido refuerza el carácter íntimo y cerrado de la experiencia.

Desde el análisis semiótico propuesto en el estudio de Barthes, es aplicable la manera en que los signos cotidianos se transforman en significantes de lo extraño: el niño agachado, los helechos, la doble puerta. No se aplica el enfoque de Propp, ya que no hay funciones de héroe, ni búsqueda o prueba. Tampoco es pertinente el modelo de Campbell, ya que el personaje no vive un proceso interior, solo una situación de pánico. El esquema actancial de Greimas no resulta adecuado por la falta de una estructura de manipulación o deseo.

Abusión

La historia de la Abusión explora la relación entre figura mítica y el castigo social. La mujer vestida de blanco que camina por la playa por las noches encarna el misterio, pero también la transgresión femenina. *Desde el estudio estructural de Lévi-Strauss*, pueden identificarse oposiciones como noche/día, revelación/secreto, mujer pública/mujer oculta. La historia opera sobre la tensión entre identidad y anonimato, y cómo la amenaza de exponer a la bruja la obliga a desaparecer.

Según el modelo narrativo propuesto en el estudio de Todorov, la historia se estructura con claridad: aparición reiterada → intervención de los hombres → advertencia → desaparición. Cada acción tiene consecuencias que transforman la rutina del pueblo.

Desde el análisis semiótico desarrollado en el estudio de Barthes, se evidencia el uso de indicios visuales (vestido blanco, playa, desaparición súbita) y la construcción de un personaje elusivo que no se puede confrontar directamente.

No se aplica el enfoque de Propp, pues no hay un camino heroico ni funciones de búsqueda. Tampoco resulta pertinente el modelo de Campbell, ya que el enfrentamiento no transforma a los personajes. El esquema actancial de Greimas no aporta en este caso, ya que el relato no se organiza en torno a roles funcionales definidos.

El niño y los duendes

Esta narración describe un evento de desaparición inexplicable, asociado a la figura mítica de los duendes. Según el enfoque estructural propuesto por Claude Lévi-Strauss, se observa una oposición entre presencia y ausencia, orden y desorden, visible e invisible. La desaparición del niño rompe con la armonía social (la familia), y su reaparición, en calma y sin consciencia del tiempo transcurrido, restablece el orden sin una explicación lógica. Se configura un desequilibrio simbólico que pone en duda lo real.

A partir del modelo narrativo desarrollado en los estudios de Tzvetan Todorov, las oraciones narrativas estructuran la secuencia como: misión (buscar agua) → desaparición → búsqueda → hallazgo. Este relato ofrece una secuencia mínima pero funcional. El clímax está en la reaparición del niño justo donde ya habían buscado, lo que refuerza la idea de un “mundo paralelo” o interferencia mítica.

Según el análisis semiótico propuesto en los estudios de Barthes, elementos como “el rincón”, “la piedra” o “el pastor” se cargan de connotación dentro del

imaginario rural. El niño sentado tranquilamente es una imagen ambigua y poderosa.

El enfoque de Propp no resulta aplicable, ya que no hay funciones heroicas ni pruebas. Tampoco el modelo de Campbell, pues no hay viaje ni transformación interior. En el caso de Greimas, no se configura una estructura actancial completa: no hay un sujeto con deseo claro ni un objeto que lo motive.

El Cadejo

La figura del cadejo se configura como un ser ambivalente que puede tanto proteger como atacar según el trato que recibe. En el análisis estructural de Claude Lévi-Strauss, el cadejo representa oposiciones simbólicas fundamentales: bien y mal, protección y amenaza, humano y sobrenatural. Esta dualidad articula un símbolo que expresa la posibilidad de transitar lo desconocido sin daño, siempre que se mantenga el respeto debido.

Desde la perspectiva narratológica de Tzvetan Todorov, el relato puede fragmentarse en una secuencia implícita que sigue la aparición del cadejo, la reacción humana y la consecuencia de protección o ataque. Aunque no se desarrolla una historia con acciones precisas, esta lógica narrativa se organiza en un nivel sintáctico funcional.

El análisis semiótico de Roland Barthes observa al cadejo como un signo cultural cargado de connotaciones: el sonido de campanitas, su forma similar a un cabrito y su papel de acompañante nocturno construyen un imaginario rural

profundo, regido por códigos implícitos y reglas no verbalizadas. El sentido se sostiene en la evocación más que en la exposición directa.

Los modelos de Vladimir Propp y Joseph Campbell resultan inaplicables, pues no hay funciones dramáticas ni un viaje heroico o transformación espiritual. La teoría actancial de Algirdas Greimas tampoco encuentra plena correspondencia, dado que no existe un sujeto con objeto de deseo ni un antagonista definido, aunque el cadejo puede interpretarse como un ayudante condicionado dentro de la dinámica simbólica.

El Farol

El farol es descrito como una pequeña bola de fuego, también ambivalente: puede guiar o atacar. Desde el estudio estructural de Lévi-Strauss, se observa nuevamente el esquema binario: luz/oscuridad, guía/peligro, respeto/provocación. El farol, al igual que el cadejo, opera como regulador del comportamiento humano frente al misterio. Su transformación en animal si es maltratado refuerza su carácter simbólico.

Según el modelo narrativo de Todorov, el farol se ubica en una secuencia similar: aparición → actitud humana → desenlace (positivo o negativo). Aunque no se narra una anécdota puntual, el relato funciona como una estructura didáctica basada en potenciales acciones y consecuencias.

Desde la perspectiva semiótica desarrollada por Barthes, el farol se convierte en un signo clave: la bola de fuego flotante remite a relatos sobrenaturales campesinos. Es tanto una señal de riqueza (en algunos contextos se asocia al oro

enterrado) como de advertencia. Aquí, el signo no representa una cosa concreta, sino una red de significados culturales.

Como en el caso anterior, Propp y Campbell no resultan aplicables: no hay funciones narrativas ni transformación del protagonista. El enfoque de Greimas tampoco se adapta del todo, aunque el farol podría interpretarse como una prueba simbólica para los viajeros, que deben posicionarse como sujetos correctos (respetuosos) ante lo sobrenatural.

Perdidos en el monte por los duendes de Querévalo

Este es un relato más extenso, que permite una lectura compleja a partir de múltiples enfoques estructuralistas. Según el análisis propuesto en los estudios de Lévi-Strauss, la experiencia se organiza en pares opuestos: día/noche, camino/monte, orden/desorientación, humano/espíritu. El relato muestra cómo el espacio geográfico deja de tener lógica cuando entra en contacto con lo mítico. El hecho de que caminen toda la noche en círculos implica una suspensión del tiempo y del espacio.

Desde la perspectiva del modelo narrativo de Tzvetan Todorov, las oraciones narrativas estructuran el relato así: salida → desorientación → sospecha → señales (risas, frío) → ruego y resistencia → amanecer → reencuentro con la realidad. Hay una fuerte causalidad simbólica entre el ambiente y la aparición del fenómeno.

En el marco del enfoque semiótico de Barthes, resultan especialmente relevantes los signos no verbales: el silencio del monte, la repetición de un mismo

árbol, el aire frío, las risas sin origen, los rezos. Todo esto genera tensión narrativa y misterio.

En cuanto al modelo funcional de Propp, hay una leve alusión a una prueba (permanecer firmes sin mirar ni responder), pero el cuento no se estructura como una búsqueda. El esquema de Campbell no resulta aplicable, ya que no hay transformación interna de los personajes. En el caso de Greimas, no se identifica un sujeto deseante, sino personajes atrapados en una situación sin manipulación ni objeto claro.

El jinete sin cabeza

El relato se inscribe en el ámbito del mito y la leyenda de apariciones, donde la figura del jinete sin cabeza simboliza una oposición fundamental entre cuerpo y ausencia de cabeza, humano y espíritu, vida y muerte. Esta figura transgrede las reglas del mundo visible al cabalgar en silencio, carecer de rostro visible y mantener una mirada que perturba. El miedo se sustenta en la suspensión de la lógica racional.

Según el modelo narrativo planteado en los estudios de Tzvetan Todorov, la estructura del relato sigue una secuencia compacta: viaje solitario, aparición inesperada, parálisis del observador, desaparición misteriosa y reflexión posterior. Esta brevedad no disminuye el impacto emocional, que se intensifica con la ausencia de sonidos y la inquietante mirada del caballo.

Desde la semiótica desarrollada por Roland Barthes, signos como la capa oscura, la niebla y el silencio absoluto cargan el relato de una atmósfera

amenazante y opresiva. No se observan funciones dramáticas que correspondan al modelo de Vladimir Propp, ni un ciclo de transformación heroica como los que analiza Joseph Campbell. Tampoco se configura una estructura actancial bajo el enfoque de Algirdas Greimas, ya que el jinete actúa como un agente extraño, sin interacción con un sujeto deseante ni con un objeto narrativo.

RESULTADOS

Distrito de Boquerón

Las narraciones recopiladas en el distrito de Boquerón muestran una gran variedad de historias marcadas por lo misterioso, lo sobrenatural y lo inexplicable. Muchas de estas experiencias se cuentan como hechos vividos en carne propia o que alguien cercano experimentó. Aunque no siempre siguen una estructura tradicional, sí tienen una organización clara, con inicio, desarrollo y final, lo que permite entender cada relato con facilidad.

En muchos cuentos, como *La joven del potrero* o *La mujer en el parque*, se siente una conexión profunda entre el miedo y el entorno. Lugares como los potreros, los parques o los caminos solitarios se convierten en escenarios donde suceden cosas fuera de lo común. Lo que más impacta es cómo estos espacios, conocidos y cotidianos, pueden transformarse en sitios de misterio solo con el paso de la noche.

También es muy común encontrar figuras femeninas con rasgos fantasmales o brujescos. Estas mujeres aparecen flotando, llorando, o generando miedo sin necesidad de hablar. En relatos como *La mujer del puente de los tres brincos* o *La esposa bruja*, la mujer encarna algo que inquieta, que rompe la tranquilidad, como una advertencia o un recordatorio de algo no resuelto. Esto puede reflejar ciertas creencias populares sobre el papel de la mujer en lo espiritual o en lo desconocido.

Otro elemento frecuente en estas historias son los animales, que muchas veces tienen un papel más allá de lo natural. Perros enormes, vacas con ojos

humanos, conejos con comportamientos extraños... todo esto habla de una visión del mundo donde lo animal y lo espiritual están conectados. En cuentos como *El cadejo* o *La vaca*, los animales no solo acompañan la historia, sino que son parte central del misterio.

En fin, las historias de Boquerón nos muestran un imaginario muy vivo, donde lo sobrenatural no está lejos, sino que puede aparecer en medio de lo cotidiano. Lo real y lo fantástico se mezclan de una forma tan natural, que incluso lo más increíble se siente posible. Estas narraciones entretienen y ayudan a entender cómo las personas de la comunidad ven su entorno, lo recuerdan y lo comparten.

Distrito de Renacimiento

En Renacimiento, las narraciones se entretajan con el monte, la agricultura y la tradición oral heredada de los abuelos. Aquí, muchas historias giran en torno al contacto con la naturaleza profunda, con espacios apartados como cafetales, caminos de tierra o quebradas. La sensación de aislamiento en estas zonas parece despertar algo más que temor, despierta respeto hacia lo que no se entiende del todo.

Las apariciones de seres como el salvaje, *La Silampa*, o el *Turututú* se describen como presencias reales para los habitantes, tanto que generan normas no escritas sobre cómo comportarse en el monte, que va desde no contestar ciertas llamadas, no mirar directamente a los seres o no salir a ciertas horas. Esto habla de un código cultural local que mezcla cuidado, obediencia y sabiduría popular.

También hay historias donde los protagonistas son niños o jóvenes, a veces atraídos o casi atrapados por fuerzas extrañas, como los duendes o criaturas encantadas. En *La flor encantada* o *Duendecillos*, se ve cómo los más pequeños pueden ser vulnerables ante lo desconocido, pero también cómo el llamado de la familia o la figura de la abuela tiene un poder de protección muy fuerte.

Además, en Renacimiento hay cuentos de animales que también parecen poseer inteligencia sobrenatural o comportamiento humano, como el perro negro del *Guardián de la noche* o los duendes con botas largas. Son símbolos de lo extraño que habita en lo cotidiano.

Estas narraciones, muchas veces contadas de forma coloquial y cercana, permiten conocer una visión del mundo donde la tradición y el respeto por la tierra y los ancestros se manifiestan claramente. En Renacimiento, lo narrado tiene una conexión directa con la vivencia del campo y con una memoria oral que se transmite con cariño y advertencia.

Distrito de Alanje

Las narraciones recopiladas en Alanje se distinguen por una fuerte presencia de lo religioso, lo espiritual y lo mágico. A diferencia de los otros distritos, aquí el componente de la fe se mezcla directamente con lo misterioso, generando historias donde la figura de Dios, el Diablo, los rezos y los conjuros tienen un papel protagonista. En cuentos como *Freddy el Burgo* o *El conjuro de las trece palabras*, se observa claramente cómo la religión popular forma parte de las soluciones a lo inexplicable.

Otro rasgo marcado en las narraciones de Alanje es la presencia de mujeres misteriosas, brujas o espíritus que caminan por los caminos o aparecen en las playas. Figuras como la Tulivieja o Abusión se presentan como entes que provocan miedo, pero también generan curiosidad. Estas presencias femeninas aparecen asociadas al castigo o a la advertencia, y están envueltas en un aura mítica que las hace parte del imaginario colectivo.

Los cuentos en Alanje también están muy ligados a los espacios rurales: potreros, caminos de tierra, pozos, ríos y quebradas. Lo interesante es que, a diferencia de Renacimiento, donde se respeta al monte por su sabiduría, en Alanje hay una especie de miedo respetuoso hacia lo que aparece en esos lugares. Más que normas, lo que existe es una reacción de protección como no salir de noche, no mirar hacia ciertos sitios, no responder a ciertas voces.

Además, en Alanje se observa un número considerable de narraciones donde se busca interpretar lo extraño a través de explicaciones religiosas. Mientras en Boquerón y Renacimiento los relatos se quedan muchas veces en lo mágico o lo inexplicable, en Alanje se recurre al poder del rezo, a los conjuros o a las figuras divinas para explicar o enfrentar los fenómenos.

En general, las historias de Alanje permiten ver cómo el miedo y la fe conviven, y cómo la cultura oral transmite enseñanzas, advertencias y creencias profundamente arraigadas en la comunidad. Estas narraciones revelan que, para sus habitantes, el mundo visible convive con el invisible, y que, entre ambos, la religión es un puente que permite nombrar lo que asusta y buscar protección frente a lo desconocido.

CONCLUSIONES

La presente investigación logró identificar y analizar las estructuras narrativas de los cuentos tradicionales orales en tres distritos de la provincia de Chiriquí, Boquerón, Renacimiento y Alanje. A través de este análisis se evidenció que, aunque cada comunidad mantiene rasgos culturales propios, todas comparten un arraigado vínculo con la oralidad como medio de transmisión del conocimiento, la memoria colectiva y los valores comunitarios.

Se cumplió el objetivo principal de analizar la estructura de los cuentos recopilados según modelos narratológicos, confirmando que los relatos, aunque orales y populares, presentan una organización coherente basada en secuencias funcionales, oposiciones semánticas y transformaciones de personajes, aun sin seguir una norma rígida. Las historias se construyen con lógica propia, guiadas por la experiencia vivida y por patrones tradicionales heredados.

Los resultados muestran que Boquerón destaca por relatos que giran en torno a experiencias personales con lo sobrenatural, enmarcadas en espacios cotidianos que se transforman con el misterio. En Renacimiento, el monte y la vida rural moldean una narrativa de respeto y advertencia frente a seres mágicos. Se presenta a la naturaleza como un personaje más que actúa, juzga y participa. Y en Alanje lo religioso y espiritual adquieren fuerza como ejes explicativos de los fenómenos sobrenaturales, dotando al relato de un carácter sacro y moralizante.

Una contribución significativa de esta investigación es el rescate y valoración de relatos que forman parte del imaginario colectivo, los cuales, en su conjunto, representan una expresión viva de la identidad cultural de sus comunidades. Estos cuentos además de entretener, enseñan, orientan e invitan a mantener el respeto por lo invisible, lo tradicional y lo ancestral.

Entre las similitudes encontradas, se destaca la presencia constante de figuras femeninas, seres transformistas y la dualidad entre el bien y el mal. No obstante, cada distrito maneja estas figuras desde su entorno: en Renacimiento prevalece la conexión con la tierra; en Boquerón, el asombro ante lo desconocido; y en Alanje, el conflicto espiritual entre lo divino y lo maligno.

El análisis narrativo permite además evidenciar cómo cada comunidad organiza su experiencia del miedo, la protección y el aprendizaje, con base en estructuras internas similares, pero adaptadas a su propio contexto cultural. Estas coincidencias y diferencias fortalecen el valor del análisis comparativo y la interpretación de lo oral como reflejo de una cosmovisión.

Finalmente, esta investigación abre paso a futuras líneas de estudio sobre la oralidad tradicional panameña, especialmente en lo que respecta al impacto de la modernidad en la conservación de estos relatos. Se propone dar continuidad a este trabajo incluyendo otras regiones, otros géneros orales y nuevas generaciones, para ampliar la comprensión de cómo la narrativa popular configura y transforma la memoria cultural.

RECOMENDACIONES

1. Promover la recopilación y documentación de narraciones orales tradicionales en distintas comunidades del país, con el fin de preservar el patrimonio cultural inmaterial y enriquecer los estudios literarios desde una perspectiva folclórica.
2. Fomentar el interés por la literatura oral en los espacios educativos, integrando estos relatos como herramientas didácticas en asignaturas de lengua, literatura y estudios sociales, para fortalecer el sentido de identidad cultural en los estudiantes.
3. Continuar realizando investigaciones de campo que incluyan a informantes de diversas edades y regiones, lo cual permite obtener una visión más amplia de las variaciones narrativas y lingüísticas presentes en cada comunidad.
4. Incluir el análisis estructural de los cuentos populares, especialmente con base en teorías como la de Vladimir Propp, en los programas de formación en literatura, ya que permite un estudio sistemático de las funciones narrativas y contribuye a una mejor comprensión del folclore.
5. Apoyar iniciativas comunitarias y académicas que rescaten, difundan y valoren las expresiones orales, ya que muchas veces estas se encuentran en riesgo de desaparecer por la falta de registro o por el desinterés de las nuevas generaciones.
6. Motivar a los jóvenes investigadores a acercarse a sus raíces, valorando la riqueza de las historias transmitidas oralmente y reconociendo su importancia en la construcción de la identidad regional y nacional.

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

Barthes, R. (2003). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura* (J.

Godoy, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1984).

Bauman, R. (1986). *Story, performance, and event: Contextual studies of oral*

narrative. Cambridge University Press.

Campbell, J. (2004). *El héroe de las mil caras* (L. G. del Corral, Trad., 3.^a ed.). Fondo

de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1949).

Campbell, J. (2011). *El poder del mito* (B. Moyers, Ed., M. Villegas, Trad.). Kairós.

Cerrillo, P. C., & Sánchez, C. (2006). *Literatura con mayúsculas*. Universidad de

Castilla-La Mancha.

Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura

Económica.

Frenk, M. (1972). *Entre folklore y literatura*. El Colegio de México.

Greimas, A. J. (1973). *Semántica estructural: Investigación sobre el significado* (F.

Monge, Trad.). Gredos. (Obra original publicada en 1966)

Lévi-Strauss, C. (1971). *Antropología estructural* (E. G. M. de Angulo, Trad., 4.^a ed.).

Siglo XXI. (Obra original publicada en 1958)

Lévi-Strauss, C. (1994). *Mito y significado* (J. P. Zavala, Trad.). Alianza Editorial.

Lord, A. B. (2000). *The singer of tales* (2.^a ed.). Harvard University Press. (Obra original publicada en 1960)

Maestro, J. G. (1997). *Introducción a la teoría de la literatura*. Universidad de Vigo.

Miró Grimaldo, R. (1999). *El cuento en Panamá, estudio, selección, bibliografía* (Vol. 4). Autoridad del Canal de Panamá.

Montoya, V. (2004). *La tradición oral latinoamericana*. Editorial Kipus.

Morote Magán, P. (2010). *Aproximación a la literatura oral: La leyenda entre el mito, el cuento, la fantasía y las creencias* (1.a ed., p. 210). Perifèric Edicions.

Ong, W. J. (1994). *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra* (A. Neira, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1982)

Pedrosa, J. M. (2005). *Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional* (p. 16). Liceus (Portal de Humanidades).

Propp, V. (2001). *Morfología del cuento* (J. A. Pineda, Trad., 7.^a ed.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1928)

Zumthor, P. (1990). *La letra y la voz: De la "literatura" medieval* (H. Pons, Trad.). Ediciones del Cielo.

Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral* (Teoría y crítica literaria). Taurus Ediciones.

Tesis:

Castillo, M. I. (2023). *Influencia de la cultura mítica Ngäbe-Buglé en la literatura indígena del oriente chiricano* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Chiriquí, David, Panamá]. Panamá.

Jiménez, J. A. (2018). *Necesidad de incorporar el curso de danzas y bailes folklóricos en el plan de estudio de la Escuela de Música de la Facultad De Bellas Artes, Universidad de Panamá* [Tesis de maestría, Universidad de Panamá, Ciudad de Panamá, Panamá]. Panamá.

Pineda Vázquez, M. I. (2006). *Literatura de tradición oral. Relatos recopilados en la comunidad hñähñu de Dexthi* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México]. México.

Rodas Suárez, L. M. (2022). *Motivos, fórmulas y tópicos en la narrativa de tradición oral de una región entre México y Guatemala: Los volcanes Tacaná y*

Tajumulco [Tesis doctoral, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, México].

México.

Torres, L. E. (2013). *El folclor narrativo en la provincia de Chiriquí: recopilación y estudio* [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México]. México.

Simposio

Fundación Joaquín Díaz. (2010). *Simposio sobre literatura popular* (Vol. 143).

Fundación Joaquín Díaz.

García Fuentes, M. C. (1982). *De la gramática de los cuentos populares del Satiricón. En Actas del VII Simposio de Lingüística* (Sevilla, España).
Universidad de Sevilla.

Artículos de revista

Bilbao, A. (2019). “El método estructural de Claude Lévi-Strauss y su incidencia en las relaciones pensamiento-mundo”. *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, (53), 49-63.

Cocimano, G. (2006). “La tradición oral latinoamericana”. *Las voces anónimas del continente caliente*, 8(16), 23–36.

Franco Ramírez, V. (2021). “La literatura oral: una apología del concepto”.

Lingüística y Literatura, 42(79), 451-465. Dialnet

Guevara, M. (2009). “Sobre el valor pragmático del mito: apuntes desde la mitología kuna y Talamanca”. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 35–36, 11–35.

Mondragón Velázquez, R. (2023). “Margit Frenk”. *Nueva Revista de Literaturas Populares*, 213–226.

Ruiz Zapata, T. (2008). “La importancia de la literatura de tradición oral: Entrevista a Pascuala Morote Magán”. *Revista Educación y Pedagogía*, 20(50), 177-190.

Torres Samudio, L. E. (2019). “La risa y la literatura: relatos cómicos de la tradición oral de Chiriquí, Panamá”. *Revista Plus*, 7(1), 13–22.

Viana, L. D. G. (2007). “Reflexiones antropológicas sobre el arte de la palabra: Folklore, literatura y oralidad”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16, 17–34.

Periódicos

Berna, A. (2023, 27 de agosto). Líderes indígenas, el legado de la tradición oral de Ngäbe-Buglé. *La Estrella de Panamá*.

Fong, C. (2023, 26 de agosto). La narración oral en la Feria del Libro. *La Prensa*

Fong, C. (2024, 23 de marzo). La narración oral y la poesía: memoria y ternura. *La Prensa*.

Recursos web

ABINIA. (2022, 10 de febrero). La preservación de la literatura oral en las Bibliotecas Nacionales. *Asociación de Bibliotecas Nacionales de Iberoamérica*.
<https://www.asociacionabinia.org/post/la-preservaci%C3%B3n-de-la-literatura-oral-en-las-bibliotecas-nacionales>

ANEXOS

Anexo 1: lista de los informantes

Nombre	Edad	Localización
Manuel Samudio	90	Santo Tomás, Alanje
Josefina Quintero de Samudio	88	Santo Tomás, Alanje
Mirta Ramírez	49	Pita, Alanje
Jonathan Castillo	24	Tijeras, Alanje
Jazmín Araúz	45	Alanje
Yadira González	47	Querévalo, Alanje
Dimas Araúz	65	Guayabal, Boquerón
Melanie Araúz	35	Bocalatún, Boquerón
Aicem Araúz	40	Boquerón
Eladia Araúz	90	Boquerón
Juan Rodríguez	62	Bocalatún, Boquerón
Fernando Rodríguez	37	Boquerón / Plaza de Caisán
Marta Guillén	50	Santa Clara, Renacimiento
Madbys Guillén	52	Río Sereno, Renacimiento
Luis Palacios	69	Breñón, Cañas Gordas de Renacimiento
Juana de Guillén	72	Río Sereno, Renacimiento
Manuel (referido en narración del caso de Julio)	—	Santo Tomás, Alanje

Anexo 2: Mapas de localización

Distrito de Boquerón



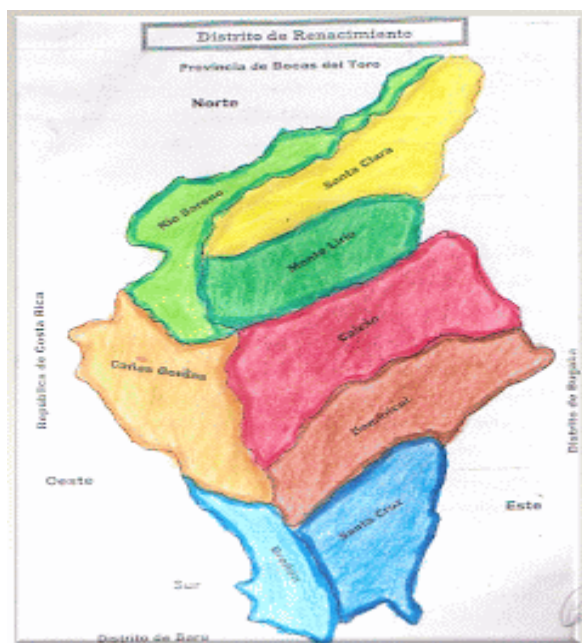
Enlace: <https://gabinetemunicipiodeboqueron.blogspot.com/2011/05/geografia-el-corregimiento-de-boqueron.html>

Escudo de Boquerón



Enlace: <https://culturamachiriqui.org/aniversario-de-chiriqui/boqueron/>

Distrito de Renacimiento



Escudo del Distrito de Renacimiento



Enlace: <https://renacimientochiricano163.blogspot.com/2011/04/historia-del-distrito-de-renacimiento.html>

Distrito de Alanje



Enlace de la imagen: https://www.minsa.gob.pa/sites/default/files/publicacion-general/asis_local_alanje_chiriqui.pdf

Escudo de Alanje



Anexo 3: fotografías del trabajo de campo



Santo Tomas, Alanje.



Informantes de Alanje





Distrito de Boquerón



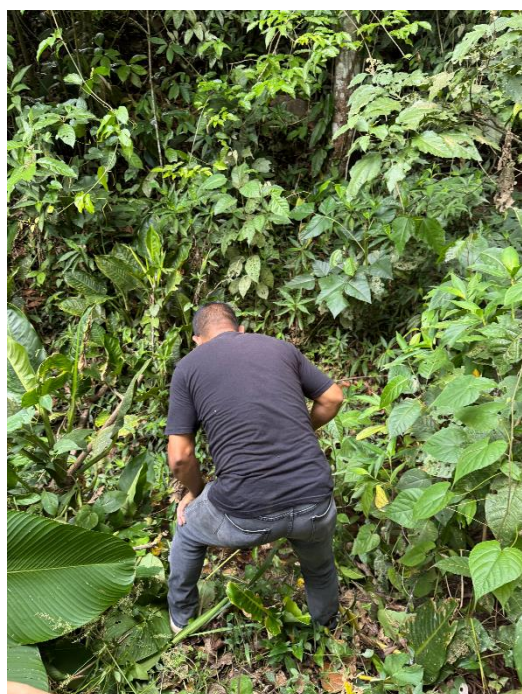
Informantes de Boquerón



Distrito de Renacimiento



Informantes de Renacimiento





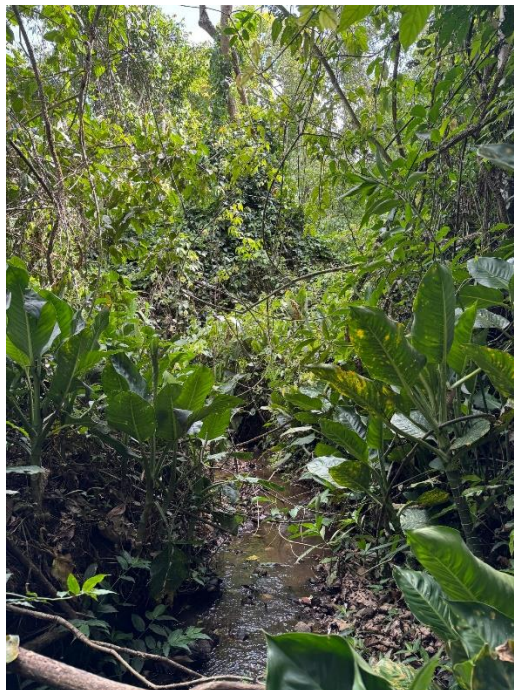




Lugar donde ocurrió el suceso de la narración *El turututú*



Lugar donde ocurrió el suceso de la narración *Los duendecillos*



Evidencia del detector de plagio



Universidad Autónoma de Chiriquí
Vicerrectoría Académica
Sistema de Bibliotecas e Información
Certificado de originalidad



Fecha: 21/8/2025

Facultad: Humanidades.

Escuela: Español.

Se certifica que, tras llevar a cabo el proceso de análisis de originalidad y detección de similitudes en el trabajo de investigación titulado **"Compilación de literatura oral: análisis de estructuras narrativas tradicionales en los distritos de Alanje, Boquerón y Renacimiento."** presentado por el/la estudiante **Nayeska Miranda y Waylin Villarreal** con número de cédula N.º **4-818-2009/4-817-1738**, con la asesoría del profesor **Dr. Bladimir Víquez**; el trabajo cumple con el **100%** de originalidad, de acuerdo con el informe emitido por el profesor asesor.

Es importante señalar que el proceso de análisis de plagio se ha realizado utilizando la herramienta Turnitin y siguiendo procedimientos estandarizados para asegurar la precisión de los resultados.

Nota: El uso de la herramienta Turnitin fue aprobada por el Consejo Académico #5 - Sesión extraordinaria - 22 de mayo de 2023 y modificada el 6 de octubre de 2023


Eibar Amaya
Responsable de
departamentco




Ada Chávez
Directora del
SIBIUNACHI