

La risa en el cuento

popular del Sinú: *Murrucucú**

Gabriel Ferrer Ruiz

Universidad del Atlántico

El hombre es el único ser viviente que ríe.

Aristóteles,

Sobre el alma de patibus animalium. L III, cap. X.

Resumen

En este trabajo se busca mostrar de qué modo en los cuentos populares escogidos: “El manatí”, “La piquería”, “El tambor del diablo”, “El fandango”, “Un mantero de fama”, “La pelea” y “El totumo de oro”, la risa es un elemento catártico y liberador de las normas de la sociedad, fundamental en la afirmación de la cultura popular del Caribe colombiano. El cuento popular se muestra aquí como el género de la cultura popular y su estructuración está determinada por las relaciones y organizaciones ínter e intragrupal; por consiguiente tanto las estructuras temáticas como las figurativas dependen de las características de este tipo de cultura.

Palabras clave: cuento popular, *Murrucucú*, relato, tradición, risa, catarsis, oralidad, mito, carnaval, identidad.

Abstract

This work pretends to show the way in which in the popular short stories chosen: “El manatí”, “La piquería”, “El tambor del diablo”, “El fandango”, “En mantero de fama”, “La pelea” and “El totumo de oro”, laughter is an element that produces catharsis and liberation from the social rules, fundamental in the consolidation of popular culture in the Colombian Caribbean region. The popular short story is shown here as the genre of the popular culture, and its conformation is determined by the relations and organizations inter and intra groups. That is why the structures both, thematic and figurative, depend on the characteristics of this sort of culture.

Key words: popular short story, *Murrucucú*, tale, tradition, laughter, catharsis, oral language, myth, carnival, identity.

* Laughter in Sinú's Popular Short Story: *Murrucucú*.
Recibido y aprobado en julio de 2008.

Murrucucú (1982), es un libro obligado a leer, no sólo porque nos trasporta a un mundo popular desconocido en el día de hoy, sino porque parte de un lenguaje inequívoco en el que el pensamiento afirma un modo de ser, de sentir y de vivir en el universo de las cosas cotidianas del Caribe y, específicamente, del Sinú. Es justo allí donde se conjugan la oralidad, el mito y la risa como formas auténticas de identidad a través de expresiones de la cultura popular, narradas por un cuentero, sujeto colectivo que exterioriza visiones del mundo mediante la materialización de los gestos y la expresión de un lenguaje verbal que recoge el sentido de muchas voces.

Murrucucú de Guillermo Valencia Salgado (compae Goyo¹), es un texto en el que la tradición oral es la vocera de un cúmulo de experiencias exorcizadas y pendientes de la magia de la palabra, cuentos populares de varios tipos incursionan en el mundo práctico, matizando la realidad y abriendo paso al grito de la vida. El cuento popular es ese guapirreo² sinuano que se desgarran en las gargantas varoniles, exaltando al ser.

En este trabajo se busca mostrar de qué modo en los cuentos populares escogidos: “El manatí”, “La piquería”, “El tambor del diablo”, “El fandango”, “Un mantero de fama”, “La pelea” y “El totumo de oro”, la risa es un elemento catártico y liberador de las normas de la sociedad, fundamental para la afirmación de la cultura popular del Sinú y del Caribe colombiano. Para el desarrollo del análisis tendré en cuenta sistemas semióticos que se constituyen, a su vez, en cualquier objeto, acontecimiento, señal, comportamiento, elementos que adquieren su valor al formar parte de un sistema con sentido para el grupo.

El cuento popular se evidencia como género de la cultura popular y su estructuración está determinada por relaciones y organizaciones ínter e intragrupal; por consiguiente tanto las estructuras temáticas como las figurativas dependen de las características de este tipo de cultura.

El cuento popular muestra que las fronteras de lo real-posible no están claramente definidas en nuestra cotidianidad y que, en consecuencia, el conoci-

¹ Nacido en Montería, en 1930, abogado de la Universidad Libre de Colombia, se destacó como narrador de relatos orales. Con *Murrucucú* incursionó en la escritura, pero no pudo darle el giro definitivo a su poética, a través de un tratamiento eficiente del lenguaje frente al narrador de élite. Este libro se destaca, precisamente, porque condensó una poética de la literatura popular. “El Goyo”, como se le conoce también, abordó la poesía (verso métrico sin mayor trascendencia); quizá su mayor legado está en las páginas de *Murrucucú*, donde recogió buena parte de la oralidad del Sinú y la mitificó. Además escribió el libro *Córdoba, su gente y su folclor* (1987). Falleció en 1999, en Montería.

² Grito montuno de los campesinos del Sinú, cuando han cumplido con una tarea impuesta por el hacendado.

miento no puede estar ligado a una única dirección puesto que, en el contexto del *saber popular*, se presenta desde su amplia contingencia, en los límites sin límites de la cultura popular que, incansable, busca la salida de los absolutos, con la certeza de que la memoria y el tiempo no son invenciones fantásticas, sino fantasías reales.

Durante la antigüedad la risa fue considerada desde su carácter positivo, creador y regenerador; en esta perspectiva constituía una virtud de los dioses y un don que las deidades, en su generosidad, otorgaron al ser humano. En la obra de Homero, por ejemplo, aparece representada la risa eterna e indestructible de los dioses; en este periodo, la capacidad de reír se consideraba como la segunda naturaleza del hombre, su definición frente a las otras especies; tal es el sentido de la afirmación de Aristóteles que se tomó como epígrafe del presente ensayo.

En Hipócrates encontramos plenamente desarrollado el poder de la risa; según el padre de la ciencia médica, la risa poseía virtudes curativas. También a principios de nuestra era, se otorgó a la risa una capacidad creadora. A propósito cabe destacar que, en un papiro del siglo III citado por Bajtín (1974), se relata la visión pagana de la creación y el nacimiento del mundo a través de la risa divina: “Al reír Dios, nacieron los siete dioses que gobiernan en el mundo (...) cuando la risa estalló, apareció la luz... cuando volvió a reír por segunda vez, brotó el agua (...) la séptima vez que rió apareció el alma”. (V.S. Reinach: “La risa ritual”. *En: Culto, mitos y religiones*, París, 1908, T. IV, p. 112).

Todos estos atributos se resumen en el carácter positivo otorgado a esta actividad y que se va a mantener durante la Edad Media, pero en la cultura popular, porque en la oficial poseerá un carácter negativo y se reemplazará por el tono serio. En la corriente popular de la Edad Media, la risa se define como el principio universal de concepción de mundo que asegura la cura y el renacimiento, relacionado con el bien vivir y morir. La cultura de la risa se desarrolla al lado de la oficial y era excluida de esta última, de su ideología rigurosa, había sido apartada del culto religioso, del ceremonial feudal y estatal, de la etiqueta social, en suma de la cultura medieval oficial caracterizada por la seriedad exclusiva (Cf. Bajtín, 1974) *La cultura popular...* p. 71). Este tono riguroso poseía en el régimen feudal un trasfondo ideológico que, según Bajtín, proclamaba las formas de opresión.

El carácter negativo de la risa se encontraba ya en la época antigua; Bajtín (1974:72) plantea que Tertuliano, Cipriano y San Juan Crisóstomo atacaron

los espectáculos antiguos, en especial el mimo, ya que –según ellos– la risa no venía de Dios, sino que era una emanación del diablo.

Pese a esta condenación oficial y religiosa de la risa, las formas cómicas y el sentido burlesco coexistieron con el tono serio, hasta el punto de penetrar por la misma fuerza inherente de la cultura popular, a la esfera exclusivista de la rigidez y la seriedad; es así, como surgen formas cómicas al lado de las manifestaciones canónicas, ritos burlescos que eran vetados pero que reaparecían constantemente.

Bajtín (1974:73), señala que la cultura cómica popular de la Edad Media, organizada en torno a las fiestas, desempeña el papel de drama satírico; éste se manifestaba a través de la vida corporal, de la liberación del cuerpo colectivo –el nacimiento, el crecimiento, la bebida, la comida y la satisfacción de necesidades naturales– porque, como afirma Bergson, “la risa y lo cómico son fenómenos sociales y no individuales”. (Bergson; 1982:14).

Durante el Renacimiento, la risa poseía un carácter popular, regenerador, positivo y expresaba una nueva conciencia libre, crítica e histórica. En el siglo XVII, la cultura cómica popular continúa haciendo parte de los “géneros extraoficiales” y es rechazada por la cultura dominante que, desde su ideología, la valora de un modo peyorativo. La tendencia al racionalismo abstracto no permitió entender la risa ambivalente de la fiesta popular; las formas cómicas populares se transformaron en procedimientos literarios al servicio de finalidades artísticas.

Durante el siglo XIX se forjan las formas restringidas de la risa: la ironía, el humor y el sarcasmo en los géneros literarios, pero ya, según Bajtín (1974:73), no poseen el carácter libre y universalista de la cultura popular.

A nuestro modo de ver, en la cultura popular, se gesta y desarrolla la fuerza regeneradora de la risa, su potencia destructora del tabú lingüístico; la risa es un elemento fundamental en la cultura vernacular, aquella donde surge la libertad de expresión y en cuyo seno existe la equidistancia entre los hombres marcados por el signo de la colectividad. Este elemento se incorpora al cuento popular a través de múltiples formas.

En los cuentos populares coexisten dos formas de ver la realidad: la visión cómica, cuya expresión es la risa, la alegría, el alborozo; y la visión seria inspirada en el miedo y en el terror. El hombre se siente débil frente a las fuerzas de la naturaleza y frente a la hierofanía; esta última visión se manifiesta

en el tabú como forma de prohibición y de producción de temor arraigada en el inconsciente colectivo. Los sujetos colectivos desbordan la visión cómica popular y la cultura de lo cómico, pero ésta se transforma en tono serio desde el momento en que surge lo sagrado, imponiéndose y castigando a los transgresores: es el carácter cómico de la risa frente a la seriedad del miedo y el sufrimiento; así la conciencia de la libertad es limitada, la seriedad oprime y aterroriza.

La risa posee una doble faz: positiva y negativa. En los cuentos populares se muestra como el elemento regenerador, creativo, dispositivo liberador de la alegría y el cuerpo en su carácter positivo. La risa es la manera de destruir el miedo, implica superar el temor y abrirse a las esferas de la libertad corporal. En “La piquería” observamos de qué modo la risa es elemento liberador del cuerpo y supresor del temor: “...Afirmaba que en todo el Sinú no había otro macho que le aguantara un ritmo contragolpeado con andante de porro viejo y se reía estruendosamente, y se escupía, y manoteaba el aire y se golpeaba el pecho...” (“La piquería”).

Aquí la risa, además de superar el miedo y expresar la burla hacia los otros personajes, constituye una forma de manifestación del duelo, expresado a través del código quinésico: “El de los dientes de oro, lentamente, se levantó del tronco. Lo vieron pasearse alrededor del tambor con una sonrisa que zumbaba como las alas de un cucarrón de estiércol, y así sonriendo, moviendo los labios se fue alejando del puerto...” (“La piquería”).

En ocasiones la caracterización quinésica se acompaña de la ironía: “...Pero se ríen en su misma cara y luego le gritan: U pa qué moruno sino hay na que tapá?” (“El fandango”).

La risa se muestra también como visión festiva del mundo que postula la libertad, como arma de liberación en las manos del pueblo: “Gritos de alegría y aplausos arrancó esta parte de la danza” (“El fandango”).

Además de esta consideración de la risa como fenómeno quinésico la encontramos como fenómeno textual a través de mecanismos lingüísticos que actúan como formas del género cómico en los cuentos populares; nos referimos a la ridiculización, parodia de estados físicos, y espirituales que vehiculan la degradación y profanación de la imago. El apodo y las comparaciones grotescas son dos mecanismos de lo cómico en el cuento popular y constituyen géneros de tradición oral en la comunidad sinuana, (Cf. Zapata Olivella, *Tradición oral y conducta en Córdoba*); estos dispositivos de la risa se basan en

la metonimia y la metáfora con dos vías: la hiperbolización o minimización, formas estilísticas usadas por la parodia, la sátira y por otros géneros cómicos, destacados por Bergson en la risa con el papel de lo físico y la desproporción en el juego de lo cómico: "...y es esñangao. Abran el ojo con el hombre, que esos culo e tabla son mandacallá". ("El fandango").

Aquí vemos cómo el apodo "culo e tabla" que actúa como metáfora de "esñangao" en la descripción física del personaje, en la mimesis del cuento popular (voz del personaje), se ridiculiza a través de la forma física del personaje. Obsérvese este otro ejemplo: "Allá iba el hombre, pechón, pipón culo estrecho, Pariente del sapo el maldecío chino..." ("Un mantero de fama").

La descripción del personaje es hiperbólica a través de los adjetivos con sufijos aumentativos; además se ridiculiza con el apodo "culo estrecho" y la comparación grotesca "pariente del sapo..." que lleva al máximo el físico cómico del personaje.

En el siguiente caso, nuevamente se presenta el aumentativo, forma para expresar la desproporción y el apodo, dispositivo metafórico que ridiculiza al personaje ("puyadó, nalga e tabla, el maldecío"): "De repente varias voces lo rompieron y fue para decir: "no deja de sé un hombre bravo y simpático. Sí, espaldón y nalga e tabla, puyadó el maldecío". Gritó una vieja". ("Un mantero de fama").

El insulto y las formas injuriosas, medio de profanación y de rebajar la imago, se dan en los cuentos populares entre los personajes; esto demuestra que, en la plaza pública, el rito concede el derecho de gozar de libertad y hacer uso de la familiaridad del lenguaje vernacular. El hablante es solidario con el público se ríe con él, elogia y rebaja, alaba e injuria; todas estas expresiones del lenguaje originario coexisten y no están restringidas por un sistema jerárquico característico de la lengua estándar; en la plaza pública, dentro del mundo de la cultura vernacular con sus múltiples estilos lingüísticos, no sólo el familiar como le llama Bajtín (1974:72), sino el espontáneo, el informal, todos pueden ser destinatarios de las bromas, injurias e ironías, en ese imperio de la libre visión de lo cómico, de los complejos mecanismos de la risa: "Aquí te va mi tambó, pedazo de noche oscura –Insultó el forastero". ("La piquería").

Como se observa en el caso anterior el personaje se refiere a otro burlándose del color de su piel. Es importante resaltar aquí, que estas formas injuriosas de burla como manifestaciones lingüísticas de la risa, constituyen un eslabón de unión entre el mito y los géneros cómicos en la estructura narrativa del

cuento popular. En tanto acciones cuyo propósito es rebajar la imago, generan un acto perlocucionario del destinatario: la relación que se gesta al final posee una naturaleza diferente puesto que, en el caso de “La piquería”, se establece una relación de comunicación entre lo humano y lo trashumano, relación libre dentro de la vida popular, pero que se transforma, en la vida mítica.

Es así, como en los cuentos populares cohabitan las dos divisiones de mundo: la cómica popular y la mítica, ambas son elementos desencadenantes de la praxis colectiva, la dirigen, la crean y recrean; ambas poseen tanto una faz conceptual como perceptual pragmática. Veamos otro ejemplo de burla que desencadena la praxis de la visión mítica, donde un elemento de la visión cómica, libre en la plaza pública, se une a un elemento del mito, su visión fisiognómica y simpatética, la relación entre mundos y la presencia de esferas espirituales: “—Esa cosa ej del diablo, maricón. ¡Vete de ahí! — ¡Diablo soy yo y no lo digo! — contestó el mulato”. (“El tambor del diablo”).

Aquí, el trato entre los dos personajes es familiar y reúne dos insultos: “maricón”, forma aumentativa que rebaja la imagen del otro a partir de una atribución injuriosa a su naturaleza viril, y el insulto del mulato que se refiere a una esfera de lo sagrado, el tabú que con el hecho de nombrarlo conduce a la transgresión. El personaje se compara con el diablo a través de la metáfora, es decir, postula una relación de igualdad entre los dos seres.

Esto desencadena toda la acción mítica, su fusión con el objeto mítico, y su muerte. El personaje se burla de lo que en un plano mítico se halla en un estado privilegiado, ya que produce temor; por tanto lo rebaja, lo minimiza a través del insulto, de la inversión y de la forma prosódica altisonante.

Veamos ahora un ejemplo de la injuria que se basa en la referencia a lo corporal, ridiculizando lo físico a través de metáforas o de símiles: “— ¡Que aquí estoy en busca de su ídolo con pie de tusa!” (“La pelea”).

Esta forma de burla que hace un personaje hacia otro, dentro de la estructura accional actúa como forma de desafío y mecanismo de defensa que libera al sujeto de temores y le otorga actitud abierta para la acción.

Estos recursos lingüísticos de la risa se enmarcan dentro del sistema de la lengua vernacular; vemos cómo la actitud cómica, no sólo se manifiesta a través del código quinésico, sino también se vehicula en las expresiones familiares y espontáneas que conllevan contenidos sociales referidos a la interacción libre formada en los vericuetos de la plaza pública.

Bibliografía

Bajtín, Mijail (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura.

_____ (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral.

Bergson, Henri (1982). *La risa*, Buenos Aires: Tor.

Valencia Salgado, Guillermo (1996). *Murrucucú*. Montería: Mocarí.

Zapata Olivella, Manuel (1972). *Tradición y conducta en Córdoba*. Bogotá: Incora.