

# Semiosis del humor en textos orales (Muestras de un sector costero de las regiones VIII y IX de Chile)<sup>1</sup>

## Semiosis of Humor in Oral Texts. Instances from a Coastal Area in Regions 8 and 9 of Chile

CONSTANTINO CONTRERAS OYARZÚN  
Universidad de La Frontera, Temuco, Chile

### RESUMEN

Este artículo comprende el análisis de un conjunto de textos breves de tradición oral recogidos en una zona lateral de habla castellana y de contacto con el mapuche o araucano de Chile. En lo general, aborda el estudio de las relaciones internas de los signos (*co-texto*) y sus vínculos con el entorno sociocultural (*contexto*). En lo particular, el análisis se detiene en los recursos lingüísticos utilizados para la expresión del humor.

**Palabras clave:** Tradición Oral, Semiosis, Co-texto, Contexto, Humor, Recursos Lingüísticos.

### SUMMARY

The author analyzes a set of short texts from the oral tradition collected in a peripheral area of Chile inhabited by Spanish-speaking people who live in contact with the Mapuche-speaking community. In general, it is a study of the internal relations of signs

---

<sup>1</sup> Los textos orales han sido extraídos —como selección intencionada— del corpus de materiales del proyecto titulado “Contactos hispano-mapuches en el área costera de la VIII y IX Regiones (Estudio lingüístico-etnográfico)”. Tal proyecto, actualmente en curso, está patrocinado por la Dirección de Investigación y Desarrollo de la Universidad de La Frontera (Temuco, Chile). El equipo de investigación está integrado por: Mario Bernales (investigador responsable), Luis de la Barra y Constantino Contreras (co-investigadores). Una parte del presente estudio fue leída como ponencia en el XVII Congreso de la Sociedad Chilena de Lingüística (SOCHIL), celebrado en la ciudad de Concepción los días 29, 30 y 31 de octubre de 2007.

(*co-text*) and of their connection with the socio-cultural environment (*context*). In particular, the author focuses the analysis on the linguistic resources employed for the expression of humor.

**Key words:** Oral Tradition, Semiosis, Co-text, Context, Humor, Linguistic Resources.

## 1. RELACIONES SÉMICAS, TEXTOS, INFORMANTES

Se emplea aquí el término *semiosis* en el sentido utilizado por algunas disciplinas del lenguaje y que apunta a la relación solidaria entre el plano de la expresión (o del significante) y el plano del contenido (o del significado). Es sinónimo de *función semiótica*, que se refiere específicamente a la creación de sentidos (Cf. Greimas y Courtés 1990: 189 y 164). Este estudio pone especial atención en el plano del contenido, pues a él se subordinan los elementos del plano de la expresión y en él se cumplen los procesos de codificación y decodificación de sentidos a partir del significado de los signos lingüísticos utilizados. La semántica lingüística distingue, especialmente a partir de las formulaciones de Eugenio Coseriu, tres planos o dimensiones de los contenidos lingüísticos: la designación, el significado y el sentido. La designación es la “referencia a lo extralingüístico” “o lo extralingüístico mismo”; el significado es “el contenido dado en y por una lengua como tal”; y el sentido, “el plano semántico propio y exclusivo del texto, es decir, el contenido lingüístico especial que se expresa en un texto determinado por medio del significado y de la designación, y más allá del significado y la designación” (Coseriu 1978: 128-147). Esta distinción es fundamental para el análisis de textos /discursos y principalmente es clave el concepto de sentido, ya que corresponde al ‘contenido especial de un discurso individual’ que tiene su fuente en “las actitudes, intenciones y suposiciones del hablante” (Coseriu 1992: 105).

De acuerdo con lo dicho, el hablante y el interlocutor (individual) o la audiencia (grupal) no sólo deben conocer los significantes y significados de los signos lingüísticos utilizados, las reglas básicas de su combinatoria y los sentidos creados en la composición (saber expresivo), sino también tienen que tener conocimiento de los objetos designados, ya sean del mundo natural o del plano cultural, además de los principios generales del pensamiento. Todo esto forma parte de la competencia comunicativa (Cf. Coseriu 1992). La semiótica, la lingüística funcional y la sociolingüística recuerdan, además, que la relación de los signos de un texto con la realidad externa no sólo está en los vínculos de tales signos con los objetos designados o referentes, sino también con la situación o conjunto de circunstancias socioculturales

en que surge y cumple su función el texto, o sea, con el contexto interpersonal y el contexto social (Cf. Halliday 1986; van Dijk 1988; Lavandera 1992; Lamíquiz 1998-1999).

En el caso de los textos/discursos seleccionados, hay que advertir que proceden de campesinos con muy escasa, o a veces nula, instrucción escolar y que, por lo tanto, pertenecen a lo que se puede llamar cultura iletrada, muy distinta de la cultura letrada, que es la propia de personas que están en contacto permanente con los textos escritos (periódicos, revistas, libros, etc.). El medio básico de comunicación de las personas no letradas es la oralidad primaria, aunque actualmente suelen participar también de la oralidad secundaria de las radioemisoras y, en menor grado, de la televisión. En todo caso, los textos que nos ha interesado registrar son los que conservan y recrean los hablantes sin más soporte que la memoria y que se transmiten oralmente de generación en generación. La mayor parte de los informantes elegidos *in situ* son mayores de cincuenta años, personas poco influidas aún por la televisión y otros aspectos de la tendencia globalizadora, aunque de fácil asimilación a la fe evangélica, cuyas iglesias tienen una creciente presencia en el sector. Por otra parte, los textos proceden mayoritariamente de informantes monolingües de castellano (en su variedad dialectal sureña); y los menos, de algunos informantes bilingües de castellano y mapudungun, pues se trata de una sociedad en que coexisten en contacto asimétrico dos culturas y dos lenguas diferentes. Sin embargo, para este trabajo, se han seleccionado únicamente textos procedentes de monolingües de castellano.

## 2. HUMORISMO

Como voz castellana, *humor* proviene del latín *umor*, *-oris*, que significaba 'líquido', en el sentido de 'humores del cuerpo humano', desde donde pasó en la Edad Media a significar 'genio o condición de alguien', componente "que se creía causado por sus jugos vitales" (Corominas 1990: 327-328, *s.v. húmedo*). De ahí derivan las formas *humorada*, *humorismo*, *humorístico*. Muchas veces se confunde lo humorístico con lo *cómico* y la verdad es que el deslinde no está nada de claro, aunque el concepto de lo cómico siempre aparece más unido al espectáculo, de ahí su relación con el sustantivo comedia, desde su raíz etimológica griega *komos* 'fiesta con cantos y bailes' (Corominas 1990: 161). El humorismo como tema de estudio ha preocupado a varios autores. En su tiempo, Freud dio una explicación bastante acertada, válida no solamente para el chiste, que constituyó el tema central de una de sus obras (Freud 2000), sino también para otras

formas en que se manifiestan la comicidad y el humor. Según él, la comicidad y el humor son mecanismos para recuperar la magia de la etapa infantil, coartada por los esquemas formalizados de la vida adulta y sobre todo por la lógica impuesta por la educación formal. De modo que cuando algo se aparta de lo que la razón espera, se da paso al disparate o al absurdo y esto es lo que produce un efecto humorístico. Por medio del humor el hombre aparta el sufrimiento y se sume en el placer.

En el ámbito hispánico, hay que recordar el texto del lexicógrafo Julio Casares “El humorismo”, que es parte de su libro *El humorismo y otros ensayos* (1961: 20-48), y sobre todo el libro del hispanista alemán Werner Beinhauer *El humorismo en el español hablado (Improvisadas creaciones espontáneas)* (1973). A riesgo de simplificar la problemática, se tomará de este autor solamente un concepto operacional. Según él, en el castellano actual, los términos *humor*, *humorada*, *humorístico* se refieren a «todo el complejo de lo jocoso, lo chistoso, lo cómico, o sea todo lo que produce hilaridad» (Beinhauer 1973: 23). A diferencia de Freud, para quien lo humorístico es una especie de lo cómico, Beinhauer piensa que el humor es el concepto que engloba varias manifestaciones, como lo jocoso, lo chistoso y lo cómico. En nuestro país, al menos hay dos estudios recientes sobre el tema del humor: uno que distingue las categorías o clases de actos humorísticos y otro que aborda el tema en relación con la facultad cognitiva y la competencia comunicativa. Nos referimos al artículo titulado “Una taxonomía de los actos humorísticos” (Vivanco, Vivanco y Zenteno 1997) y a un segundo que lleva por título “Una aproximación cognitivo-lingüística al acto humorístico” (Zenteno, Vivanco y Vivanco 1998-1999).

El humor suele estar presente en las más variadas formas de comunicación. Y aparece seguramente como un modo eficaz de acercamiento entre emisor y destinatario. Una actitud muy seria y formal suele producir distanciamiento entre los participantes del proceso comunicativo o, al menos, impone restricciones. La incorporación del humor, aunque sea para matizar un diálogo, da paso a una mayor confianza y, por lo tanto, estimula el intercambio de mensajes. Pero es indudable que también el humor cumple otras funciones sociales. Por ejemplo: sirve para poner en evidencia y valorar determinadas virtudes y determinados defectos de algunas personas o de grupos humanos, ponderando las primeras y desestimando los segundos. ¿Qué lugar tiene el humor y cómo se manifiesta en algunos textos de tradición oral registrados en la vertiente occidental de las Regiones VIII y IX de Chile? Dar respuesta a esta pregunta básica es el objetivo central de este trabajo. Pero hay que formular una advertencia: El texto oral pierde los matices de entonación, de intensidad, de timbre y los elementos paralingüísticos que lo acompañan, al ser trasladado a la escritura. E inevitablemente

pierde también gran parte de la gracia o humor espontáneo que suele ocurrir en el momento de la enunciación. Por eso, en más de una ocasión se ha dicho que un texto oral deja de ser algo vivo y “se fosiliza” cuando se traslada de la oralidad primaria a la escritura (Cf. Havelock 1966: 99). Por eso, no es tarea fácil dar cuenta del humor de un texto oral mediante un frío análisis sustentado en criterios científicos.

### 3. RUPTURA DE ESQUEMAS LÓGICOS

El texto n.º 1 (*Las siete frutas*) es una composición de once versos octosílabos con rima consonante en algunos de ellos. Una versión anterior llamada *El árbol extraño* fue recogida hace justamente nueve años, por los mismos investigadores, en el otro extremo de la Araucanía (en Curacautín, provincia de Malleco). Esa versión presentaba sólo diez versos, aunque, por su rima algo irregular, no se ajustaba estrictamente a la estructura de la décima espinela. Se ha podido verificar que estos versos provienen de una canción tradicional española, utilizada especialmente por los escolares cuando van de excursión y conocida con el nombre de *Vamos a cantar mentiras*, de la cual se conocen muchas variantes en distintas localidades peninsulares. Lo novedoso de ella es que contiene incongruencias en relación con nuestro conocimiento de las cosas. Así, en una de sus estrofas dice: “por el mar corren las liebres, por el monte las sardinas”. Incongruencias como ésta producen inevitablemente un efecto humorístico. La versión recogida en el terreno es indudablemente sólo un fragmento de la composición anónima hispánica. En concreto, lo que se observa en esta versión es una alteración de los esquemas lógicos con respecto a los referentes mencionados o, si se quiere, el rompimiento de los esquemas cognitivos, que —como han sostenido algunos estudiosos— son “los que normalmente permiten la expresión e interpretación coherentes de los mensajes lingüísticos (...), bajo la condición de que éstos sean compartidos por el emisor y el receptor” (Zenteno, Vivanco y Vivanco 1998-1999-II: 1312).

En la versión fragmentaria recogida en el campo, se puede observar que el contenido se organiza en torno a la imagen verbal autorreferida de un soldado hambriento que pretende comer frutas de un árbol, pero el árbol, fantásticamente, cambia de naturaleza: “cerezo” > “peral” > “naranjal” (conjunto de naranjos). Se transmutan también las frutas que produce, hasta cubrir una gama de siete especies diferentes, cuatro de las cuales están mentadas en forma explícita: “avellanas” > “manzanas” > “nueces” > “brevas”; las otras tres aparecen sólo sugeridas por el co-texto (Brown y Yule 1993: 70-74): \* cerezas > \* peras > \* naranjas. Además, en los últimos versos se hace refe-

rencia al dueño del árbol, quien reprende al ladrón, de modo que la intención de éste queda frustrada. Después de un intento de robo y, mucho más, después de consumir un robo, aunque sea para saciar el hambre, suelen sobrevenir la reprobación y la sanción, y éstas son actitudes que encontramos en nuestra vida social y que forman parte de nuestro conocimiento del mundo. Lo ilógico o absurdo es que, por ejemplo, un cerezo sea lo mismo que un peral o que un naranjal (conjunto de naranjos) y que este árbol tan singular (y tan plural) produzca manzanas, nueces o naranjas. Claramente, aquí se rompe el principio de identidad: A no sólo es igual a A, sino también a B o a C. Esto nos mueve naturalmente a la risa o, al menos, a la sonrisa. No obstante, dentro de un texto de creación hasta lo ilógico puede tener sentido, si hay coherencia entre lo que se dice y los propósitos del mensaje, aunque tal mensaje se quede sólo en el nivel de un divertimento imaginativo o cumpla una función meramente lúdica. En casos de incongruencias, como los que contiene la versión analizada, es perfectamente aplicable el planteamiento de Eugenio Coseriu, según el cual es de competencia entender que “lo incongruente no se debe al no saber, sino que ha de ser considerado intencional y, por esa razón, como anulado” (Coseriu 1992: 146). Este texto oral nos está indicando, además, que la imaginación de situaciones ilógicas o absurdas no es algo privativo de algunas tendencias literarias, por más relevancia que éstas tengan en el marco de la cultura letrada.

#### 4. LA BURLA

El texto n.º 2 (*Toledo y las aves*) es una breve narración cuyo desarrollo anecdótico es muy simple; sin embargo, a nuestro juicio, es importante, porque simboliza la actitud burlesca del campesino con respecto a los errores en que suele incurrir un individuo advenedizo. Aunque no se dice de dónde viene este forastero, se infiere que procede de algún centro urbano, pues desconoce las aves del campo, en particular dos especies silvestres muy comunes en el centro y sur de Chile, como son el *treile* (*Vanellus chilensis*) y el *pequén* (*Speotyto cunicularia*), y cree que sus gritos son equivalentes a palabras. Más aún, desconoce una especie tan común y doméstica como es el pato. Todos los errores que el joven comete obedecen a la falsa interpretación que hace del grito de cada una de las tres especies mencionadas, pues dado que esos gritos presentan similitud con la configuración fónica de determinadas palabras, cree que han de significar lo mismo que esas determinadas palabras. La ingenuidad del joven queda de manifiesto cuando, guiado sólo por este medio, no logra reunirse con la muchacha de sus

sueños. Frente a este fracaso, las señales de las aves se convierten en burla; y la burla, en la medida en que pone en evidencia la conducta inespereada o errónea de alguien, se revela como una manifestación del humor.

Decía Canals Feijóo que la burla es más propia de la fábula popular (1951: 15-16); sin embargo, no está claro que el texto analizado sea una fábula, en el sentido tradicional: 'breve relato ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica frecuentemente manifestada en una moraleja final y en el que pueden intervenir personas, animales y otros seres animados o inanimados' (DRAE 2001, I: 1029). De hecho, es posible que participe de la fábula, pero también, aunque su transmisor fue un hispanohablante, seguramente participa del *epeo* o *epew*, relato de ficción mapuche muy similar a la fábula en su estructura narrativa y en los aspectos del mundo configurado. En tal caso, es posible que en el texto se esté ridiculizando también la intromisión del *wingka* (colono español o descendiente de él) en el mundo mapuche, donde muchas aves silvestres y otras domésticas cumplen funciones prácticas o funciones mágicas muy relevantes para su cultura. Pero hay otro dato aun más significativo al comienzo de la narración. Ahí se dice que el joven de esta anecdótica historia se cambió el apellido. No se dice si el que tenía era mapuche o hispano; pero el nuevo que eligió es efectivamente un apellido hispano: Toledo. Hay otro dato importante: dos de las tres aves mencionadas tienen nombre mapuche: *treile* o *tregle* (< map. *treqëll*) es el nombre del ave que los hispanohablantes han llamado 'jardinero o frailecillo' (Augusta 1991: 230) y *pequén* (< map. *pekeñ*) es el nombre conocido en el centro y sur de Chile para un ave rapaz de la familia de lechuzas y búhos, equivalente al 'mochuelo' (Augusta 1991: 168). Ningún mapuche podría haber cometido el error de interpretar el grito de estas aves como las interpretó Toledo, porque para los nativos el insistente grito del *treile* tiene otro sentido: anuncia la presencia de personas extrañas o la presencia de animales que podrían dañar sus nidos; y el grito del *pequén*, como el de sus similares, tiene el sentido del mal agüero. Por eso en el libro de Coña y Moesbach se puede leer: "Si dan su voz sobre una casa, el dueño suele decir: 'Muy mala señal hay; habrá quizá enfermos y muertes'" (1995: 111). En conclusión, el revés que sufrió el joven de esta anécdota se debió a su precaria experiencia con respecto al medio campesino y, en particular, al desconocimiento de los vínculos de los nativos con su entorno natural.

## 5. LA CARICATURA

Así como la exageración de los rasgos más característicos de una persona o de otro ser es el recurso básico de la caricatura gráfica, la exageración

en la expresión verbal es lo que se conoce con el término hipérbole, propio de la retórica. La exageración específica de los rasgos más característicos de una persona o de otro ser mediante la expresión lingüística, es también caricatura o, si se quiere, caricatura verbal, y puede considerarse una variante más elaborada de burla que tiene carácter irónico o satírico. Son notables, por ejemplo, las ingeniosas caricaturas verbales hechas por Quevedo a personas de su tiempo y que ha estudiado particularmente el hispanista Maxime Chevalier (1992). El texto oral nº 3 de esta selección (*Décimas del buaso pobre*) fue recitado por un anciano que hace poco cumplió 101 años. Dice haberlo aprendido cuando era muchacho, de boca de su padre. La composición presenta a un yo que traza, no la imagen caricaturesca de otra persona, sino una suerte de autocaricatura. Sus versos conforman cinco estrofas, cada una de las cuales se ajusta rigurosamente a la estructura de la décima espinela (heredada de la cultura hispánica): dos redondillas relacionadas por dos versos de enlace. Esto, en lo formal. En el plano del contenido, lo que produce un efecto humorístico es precisamente la caricatura. Un *buaso*, típico hombre de nuestros campos, traza su propia imagen, pero ésta no es la del jinete bien montado, como la que se suele exhibir para exaltar la chilenidad o para promover el turismo rural. Todo lo contrario: es la imagen de un *buaso* sumido en la pobreza. Lo sorprendente es que, no obstante, él se siente complacido con su situación. Tal actitud bien puede ser entendida como una deliberada ironía. Y la ironía siempre resulta humorística, porque justamente descansa en una formulación superficial que remite a una estructura profunda muy distinta, a un sentido radicalmente diferente.

Sabido es que en la caricatura gráfica bastan unos cuantos trazos para configurar una imagen; así también en este autorretrato verbal, el yo utiliza sólo cuatro sustantivos, no para referirse a sus rasgos físicos, sino para poner en primer plano cuatro prendas de su indumentaria: “*chamanto*”, “sombbrero”, “pantalones” y “calcetas”. Cuatro de las cinco décimas están dedicadas a caracterizar estas prendas, en forma correlativa. La caracterización de ellas está lograda mediante dos recursos básicos: a) breves frases descriptivas de tipo perifrástico que dan paso a la hipérbole y a la comparación; b) unos pocos adjetivos calificativos. Se nota que para la caricatura el adjetivo resulta menos expresivo que el primer recurso. Así, el anónimo creador de este texto en lugar de utilizar el adjetivo “deshilachado” para destacar un rasgo de su *chamanto*, ha recurrido a la perífrasis “le queda un hilo, de tanto”; cuando pudo haber utilizado el adjetivo “viejo” para destacar el desgaste de su sombrero, optó por dos perífrasis: “tiene como veinte años” y “un agujero que abarca todo el copete”; del mismo modo, pudo haber utilizado ese mismo adjetivo para referirse a sus raídos pantalones, pero prefi-



rió la perífrasis “que me los hizo mi abuela” y la comparación “parecen jardín de flores” (por los parches y remendones); frente a la posibilidad de recurrir a adjetivos como “gastadas” o “sueltas” para aludir a la calidad de sus calcetas, optó por la perífrasis “ninguna se me sujeta”.

Para insistir en la ruinosa calidad de su sombrero, el yo insiste en la formulación perifrástica, y ahora además metonímica, pues dice que dos partes de esa prenda (“la cinta y el *tafilete*”) “murieron de *chavalongo*”. ¿Qué se denomina así? *Chavalongo* es palabra de origen mapuche que se refiere a ‘cualquiera de las enfermedades infecciosas que producen fiebre y cefalea, especialmente el tifus exantemático’ (DHACH 1978: 89). Este nombre al ser transferido, por relación metonímica, de un campo léxico que tiene el rasgo sémico “+ humano” a otro que tiene el rasgo “- humano” produce también un efecto humorístico, más cuando se dice que esas partes del sombrero “murieron” de esa enfermedad tan grave. Las cuatro prendas, con tal grado de deterioro, son, sin embargo, positivamente valoradas y estimadas por su dueño: el adjetivo “hermoso” es aplicado a su *chamanto* y a su sombrero; sus pantalones, rotos y llenos de parches, le son necesarios “para conquistar amores” y sus calcetas “son una maravilla”. Además, el adjetivo *overito* que el yo emplea en relación con el color de sus pantalones, introduce cierta gracia en la caracterización, porque tal adjetivo aparece aplicado al campo léxico de las ‘prendas de vestir’, pero proviene de un campo bastante diferente como es el de los ‘adjetivos referentes al color del pelaje de animales, especialmente de caballos y vacunos’. En efecto, es diminutivo de *overo*, -a, adjetivo castellano que en Chile es aplicable a un ‘animal predominantemente blanco, sembrado de manchas oscuras’ (DHACH 1978: 150).

La estampa del *buaso* quedaría incompleta sin su cabalgadura y a ella está dedicada la quinta décima de la composición. En este caso, se trata de una “yegua blanca”, cuyos otros rasgos no pueden ser más caricaturescos, puesto que su dueño afirma que si “en su tiempo fue muy bella”, “ahora es tuerta y *lunanca*”. Está calificada, pues, para el presente, con dos adjetivos apropiados para un ser menoscabado y falto de gracia, ya que a la condición de “tuerta” se agrega el adjetivo “*lunanca*”, que es aplicable a una cabalgadura (o a otro cuadrúpedo) ‘que tiene un anca más alta que la otra’ (DRAE 2001, II: 1404). No obstante, el dueño de este animal tan defectuoso espera que, si él se llega a casar, le servirá para salir a pasear con su esposa e hijo. La imagen de un *buaso* tan decadente y, sin embargo, optimista, tal vez no resulte muy extraña en un ambiente campesino; pero parecería desatinada en un medio urbano, donde importan mucho -entre otras cosas- la vestimenta, las modas, los medios mecanizados de transporte y, en general, los valores y prácticas de la globalización. Por eso, según sea el destinatario, puede resultar paradójico o no que, siendo el *buaso* tan

pobre, haga de su pobreza un medio “para conquistar amores” y para aspirar al matrimonio: “Si tú, cariño me tienes, / niña, de veras te digo / que si te casas conmigo / te daré todos mis bienes”.

## 6. LO ANIMALESCO

El procedimiento de identificar metafóricamente a una persona con un animal o de atribuir a personas rasgos o comportamientos propios de animales es un modo particular de manifestarse la caricatura. Y es precisamente en la caricatura animalesca donde se puede notar más definido el carácter irónico de un mensaje o el propósito satírico, la intención de ridiculizar y reprobar un determinado comportamiento. Es menos frecuente, pero también se da, la utilización de este recurso para destacar alguna cualidad positiva de una persona. En general, el recurso animalesco es frecuente en las artes gráficas. Basta recordar la variedad de tipos humanos-animales que el dibujante Lukas concibió, hace unos treinta y cinco años, para su *Bestiario del Reyno de Chile* (1972). Pero es también frecuente en el habla popular. Un acertado estudio de este aspecto es el artículo que el filólogo Rodolfo Oroz publicó mucho antes (1932). Algunos textos de tradición oral de los registrados en el área de estudio contienen elementos léxicos (sobre todo sustantivos y adjetivos) y frases que canalizan la intencionada proyección de lo animal en el mundo humano. Son textos breves y no muy numerosos.

El ejemplo n.º 4 (1) es un *Brindis*, composición en verso destinada a ser recitada en reuniones festivas de amigos como ofrecimiento de un trago. A las palabras del brindis sigue necesariamente la acción de brindar. Por lo tanto, su recitación es un hecho lingüístico perlocucionario. El brindis fue cultivado en la poesía popular chilena especialmente durante el siglo XIX. Sus formas preferidas han sido el contrapunto y la décima suelta, como ha señalado Juan Uribe Echevarría (1973: 20). Sin embargo, el brindis elegido esta vez, en lo formal es algo diferente, ya que tiene sólo ocho versos, siete de los cuales mantienen el metro octosílabo y el sexto es pentasílabo. El humor está en la caracterización que el brindador hace de sí mismo, pues cuando se refiere a su afición al trago usa el adjetivo *toruno*, alusivo al mundo animal (“*toruno* soy pa’ tomar”), significando con ello que tiene la fuerza y la capacidad de un toro. La referencia al *cacho* con el sentido de ‘vaso rústico hecho con cuerno de vacuno’ (DHACH 1978: 73) está en consonancia con la caracterización del brindador. Lo animalesco está asumido aquí no para degradar a otro, sino para exaltar cualidades propias. Luego el yo pasa a mencionar un rasgo distinto de su comportamiento, del cual también se siente orgulloso: utiliza el chilenismo *lacho*, para destacar su

condición de ‘hombre enamorado’ (DHACH 1978: 130), mención que asimismo resulta humorística, porque aquí se aplica a la primera persona y está en función del orgullo machista, mientras lo común es que se aplique a una segunda persona o a una tercera, en función reproboratoria.

Bajo el n.º 4 (2) se presentan dos *Coplas independientes* que utilizan léxico referente al campo animal para la esfera de lo humano. Formalmente, la primera es una cuarteta, en el sentido de estar estructurada en cuatro versos octosílabos con el segundo y el cuarto rimados. Se ciñe, pues, a una de las versificaciones breves más utilizadas en las coplas populares. En lo que concierne a su contenido, hace presente el deseo de un yo de convertirse en “zorro” para poder esquivar el acoso de los “perros”, si lograra conquistar a una chiquilla. En el fondo, el yo quisiera tener las cualidades del zorro, vale decir, astucia y rapidez, en este caso para la conquista amorosa y para defenderse de posibles rivales. La otra copla es un poco más compleja, pues comprende ocho versos octosílabos, los que aquí son utilizados por un yo que increpa a un tú, encarnado en un *huaso* de malos modales, para degradarlo hasta tal punto de tratarlo metafóricamente de “jumento”, por no emplear el sinónimo más coloquial ‘burro’. Luego le obliga a abandonar el recinto, destinado sólo a caballeros. En esta copla el tratamiento animalesco está al servicio de la exclusión, que no es grata para nadie; pero lo fragmentario del texto no permite conocer la respuesta. Para la investigación, al ir de lo oral a la documentación escrita, sí es importante comprobar que este texto procede de una décima que, a la vez, formaba parte de un contrapunto (compuesto por dos cuartetos y diez décimas) creado y publicado a fines del siglo XIX por el poeta popular Jerónimo Pinto, natural de Curicó, con el título de *El discreto y el huaso* (Dannemann 2004: 134-138). La lectura de la composición completa permite conocer también las respuestas contundentes que el ofendido dirige a su ofensor. En verdad, las formas de tratamiento que utilizan ambos contendientes van subiendo en tensión expresiva, según la modalidad propia del contrapunto. Las metáforas “borrico” y “pequén” y la comparación “como zancudo” forman parte de las réplicas del *huaso*. Este texto, aunque de ficción, daba a conocer, exageradamente y con humor, el comportamiento de dos tipos humanos que forman parte de nuestra sociedad. Lamentablemente, lo que de él ha conservado la memoria es apenas un fragmento: los versos que contienen la más dura increpación del discreto al *huaso*.

Bajo el n.º 4 (3) se cita una composición que tiene la forma de una *Copla con respuesta*, una suerte de conato de contrapunto en dos cuartetos, la primera de las cuales tiene una intención provocadora, ya que presenta a un yo que se dirige a un tú para increparlo sin motivo aparente. El tratamiento es duro y animalesco: “caballo mal enfrena(d)o”, “en cuatro patas”,

“bruto”, etc. Por su parte, el aludido cuando toma su turno responde también con palabras fuertes, pero no llega a tales extremos. De todas maneras, al instar a su rival a que vaya a aprovechar el alimento destinado a su “perro”, lo involucra, de modo perifrástico, en el mundo animal para degradarlo.

## 7. LA DERROTA DEL PODEROSO

Gozan de una gran popularidad en todas las comunidades campesinas estudiadas aquellas narraciones, particularmente cuentos y cuentecillos, que tienen como protagonista a un personaje físicamente débil que se enfrenta y vence a un poderoso rival valiéndose de una solución ocurrente, que requiere más astucia que fuerza física. Éste es un tópico que se encuentra en muchísimos textos de tradición oral. El trabajador del campo casi siempre limitado en sus posibilidades de protagonismo, suele expresar complacencia y humor participativo al proyectar tal vez su propia circunstancia en el héroe que vence al más fuerte únicamente con la astucia. Una de las numerosas anécdotas atribuidas a Pedro Urdemales representa bastante bien esta función que cumplen tales relatos de ficción entre los campesinos. En efecto, el texto n.º 5 (*Apuesta de Pedro y el diablo*) es un cuentecillo en que intervienen sólo dos personajes. La estructura narrativa “cuentecillo” ha sido estudiada particularmente por M. Chevalier y su caracterización se puede resumir en los siguientes rasgos: narración breve, de tono familiar, de intención jocosa, por lo general con bastante diálogo y de aspecto realista, en el sentido de no dar relevancia al elemento maravilloso, a diferencia de lo que ocurre en gran parte de los cuentos folclóricos (Chevalier 1978: 39-76).

Así, en el texto mencionado, Pedro compite en una prueba de fuerza con el Diablo, como si éste fuese un paisano cualquiera. Ambos quieren verificar quién es capaz de abrir un agujero en un árbol con un golpe de puño. Antes del día fijado para la competencia, Pedro tiene la precaución de horadar con un barreno el tronco del árbol y dejar sobrepuesta la corteza. Mediante esa artimaña le resulta muy fácil derrotar a su contendor. No hay poder sobrenatural que valga. Definitivamente, Pedro Urdemales derrota al Diablo mediante la astucia; su rival se queda lamentando por el dolor del puño estropeado y deja en evidencia su gran estupidez. Sin duda que contribuye a mantener el tono humorístico de la anécdota la atención que pone el narrador al diálogo de los personajes, quienes utilizan palabras bien familiares, como “tomar” (beber), “plata” (dinero), “palo” (madero), “cascarita” (corteza), etc. y, en general, expresiones coloquiales matizadas de chilenismos, como la exclamación *¡pucha!* y la locución adverbial *al tiro*, ade-

más de varias formas verbales voseantes, como *tenís*, *conversás*, *bacís*, etc. Un interesante recurso expresivo de insistencia o reiteración es el uso de una oración propositiva con núcleo verbal imperativo de carácter sintético, seguida de una oración con forma verbal perifrástica, de igual sentido imperativo: “¡Pégale! ¡*Tenís* que *pegal.le!* —le dijo—. Y aún a estas formas se agrega una tercera oración de insistencia: “¡*Metís* la mano hasta el codo!”. Otro recurso expresivo es el uso de una oración negativa destinada a minimizar el saber del otro para luego afirmar el saber propio mediante una oración propositiva (a la que sigue la demostración práctica): “tú no *sabís* pegar. ¡Así se pega!”.

Los antecedentes de este cuentecillo están en la tradición hispano-europea, en cuyas versiones un héroe tiene como contrincante a un ogro, que resulta derrotado en la prueba de abrir un agujero en un árbol (Tipo 1085: Abrir un hueco dentro de un árbol, Thompson 1972: 265; 623). En versiones hispánicas, que se remontan al Siglo de Oro, es el pícaro “Pedro de Urdemalas” quien derrota a un gigante en competencias similares (Cf. Chevalier 1978: 36-37; 95-98). La versión registrada por nosotros tiene dos particularidades: a) La narración introduce a los personajes situándolos en un ambiente de cantina, lo que sugiere un aire festivo. b) El personaje oponente no es un ogro ni un gigante, sino el Diablo, figura que siempre es repudiada por los campesinos, sobre todo por los más creyentes en la fe cristiana. Por eso, que el Diablo sea vencido por Pedro Urdemales, personaje considerado un pícaro campesino chileno, aunque haya venido de España, es algo que los llena de regocijo. Y, en general, todas las anécdotas que aún circulan en torno a este personaje invitan a compartir el buen humor.

## 8. ESTULTICIA Y EQUÍVOCO

Los cuentos que tienen como protagonista a un tonto o bobo seguramente son comunes a muchas culturas populares, porque —como piensa Thompson (1972: 256)—, en ellas, tal personaje viene a cumplir una función similar a la que cumplía el bufón en las cortes. Esa función no es otra que la de divertir con acciones irreflexivas o decires disparatados. Todo lo que el tonto hace o dice provoca risa, precisamente porque rompe con los esquemas lógicos que impone la sensatez, el modo formal de concebir el mundo. El quinto texto de tradición oral seleccionado (*El tonto de los encargos*) puede ilustrar bastante bien este tópico. Si nos atenemos a las categorías narrativas que van Dijk señala como propias de la superestructura de un cuento (1978: 52-57), se puede decir que en este breve relato la “introducción” comprende los dos primeros enunciados, donde se habla, en pa-

sado, de tres hermanos, el menor de los cuales era tonto. Luego la “complicación” comprende el desarrollo de las acciones, las cuales se organizan en torno a las dos tareas que los hermanos mayores (ocupados en otros trabajos) encomiendan al tonto para que las realice: 1) lavar a la abuelita; 2) llevar al molino unos sacos de trigo, obviamente para regresar con la harina. El tonto cumple la primera tarea, pero la cumple irreflexivamente y con fatal consecuencia, pues en vez de utilizar agua templada, utiliza agua hirviendo y la pobre anciana muere. La segunda tarea es un poco más compleja, porque conlleva el necesario cumplimiento de dos instrucciones: a) entregar al molinero por cada saco de molienda un almud del producto (por concepto de maquila); b) aventar el trigo antes de molerlo.

Para cumplir la primera instrucción, el tonto, en su trayecto, tiene que ir repitiendo en voz alta: “¡De un saco, un almud! ¡De un saco, un almud!”. Se sobrentiende que su memoria es frágil, por eso debe repetir el enunciado en voz alta cuantas veces sea necesario. Pero tampoco tiene inteligencia para entender que una misma idea puede expresarse de varias formas y que lo importante es conservar la idea. Lo cierto es que su enunciado es mal interpretado por unos sembradores de trigo. Éstos creen que se refiere a su siembra: por eso castigan al tonto y le obligan a cambiar su decir por otro que tiene un sentido desiderativo favorable a su propia situación: “¡Que salga más! ¡Que salga más!”. Luego, el tonto encuentra a unos vendedores de chicha, a quienes se les escapa de una pipa algo de ese líquido. Ellos creen que esas palabras se refieren a la situación que están enfrentando; castigan al tonto y le obligan a cambiar esas palabras por otras más propicias: “¡Que no salga más! ¡Que no salga más!”. Después se enfrenta a un tercer malentendido y nuevamente debe cambiar el enunciado. Esta vez encuentra a unos carreteros que han sacado del pantano uno de sus carruajes y yunta y que hacen esfuerzos por liberar el otro de ese obstáculo. Al oír los gritos del tonto, igualmente se sienten aludidos, le infligen un castigo y le obligan a cambiar su decir por otro más favorable a su situación: “¡Así como salió uno, que salga el otro! ¡Así como salió uno, que salga el otro!”

En estas tres secuencias la acción progresa poco, porque no hay mucho cambio y se puede decir que es la misma situación típica del equívoco la que se repite con ligeras variantes. Pero la repetición ayuda a potenciar el humor. Luego se puede observar que el equívoco no está en la emisión del mensaje (en cualquiera de sus formas), sino en la interpretación que hacen de él determinados oyentes que desconocen el contexto inicial y relacionan lo escuchado con un contexto inmediato que no corresponde. En cierto modo, el tonto provoca el equívoco, pero es también víctima del mismo, en la medida en que no explica o no puede explicar cuál es el contexto en que, en cada caso, cobra sentido su mensaje. De todas maneras, es el

equivoco el hecho que genera un efecto humorístico y éste se acentúa mediante la reiteración. El clímax de este efecto se logra cuando el mensaje, en su última forma, llega al molinero, quien a raíz de un accidente había perdido un ojo. La etapa de la “resolución” del cuento se cumple con las acciones del molinero y las consiguientes acciones del tonto. El molinero resta importancia a las palabras del muchacho, le muele el trigo y recibe la maquila que le corresponde. Lo grave es que al tonto se le ha olvidado la segunda instrucción, la de aventar el trigo. Se acuerda de ella tarde, cuando ya el trigo ha sido molido. Entonces se le ocurre una solución francamente insensata, irrisoria por lo absurda: la de aventar la harina.

La etapa de “evaluación” del cuento llega cuando se verifica que los encargos se han cumplido, pero con lamentables errores. La última etapa de un cuento que señala van Dijk es la “moraleja”. En este caso no hay moraleja explícita, como la suele haber en las fábulas, con un propósito didáctico. En todo caso, si alguien quiere encontrarle moraleja, la podrá encontrar en un nivel implícito de interpretación muy personal y en un sentido de conclusión ejemplar. En efecto, de esta narración se puede desprender el consejo, por lo demás bastante obvio, de no encomendar tareas muy complejas a una persona de mente limitada. No obstante, es posible desprender una advertencia mucho más importante, válida para el proceso de comunicación: la de que es posible entender el significado de un mensaje y, sin embargo, desconocer su sentido en la medida en que se desconoce el contexto. Y si el desconocimiento del contexto es lo que posibilita el equivoco, éste, a la vez, posibilita la realización de acciones erróneas.

Finalmente, cabe comentar que la versión aquí analizada fue recogida en la periferia de Contulmo y que es muy similar a otra recogida también por nosotros de un paisano que trabajó muchos años en el Fundo Los Alpes, en plena cordillera de Nahuelbuta, y que ahora vive en la localidad de Ercilla (Cf. Contreras y Bernaldes 2007: 116-118). Esto quiere decir que este relato ha tenido aceptación, y sigue teniéndola en la cultura campesina. Seguramente, el aspecto humorístico de las acciones ha favorecido la mantención de este relato a través del tiempo. Al menos la parte inicial corresponde a un viejo cuento de raíz hispanoeuropea (Tipo 1013), del cual se han registrado unas tres versiones más en nuestro país (Pino 1963: 32-34; 1987: 169-175; 1992: 271-272). Seguramente han favorecido su mantenimiento también determinados aspectos del uso lingüístico, como los utilizados por el narrador de la versión analizada: a) el léxico, que hace frecuentes referencias a aspectos de la vida rural (“sembrar”, “trillar”, “moler”, “aventar”; “cosecha”, “trigo”, “molino”, “harina”, “almud”, “maquila”, “carreta”, “yunta”, etc.) y b) las formas coloquiales que un buen narrador, como don Domingo Cid, suele introducir en el diálogo de los personajes (tendencia al

antihiato, voseo verbal, etc.), que marcan diferencias con respecto al discurso correspondiente a la voz narrativa básica.

#### 9. ESTRUCTURA AMBIGUA (DOBLE SENTIDO)

En la sección 7 de los textos seleccionados se incluye un conjunto de ocho *Adivinanzas* para ver en qué reside el humor en esta clase de microtextos, utilizados aún por campesinos adultos, a la vez que por la población infantil, como entretenido ejercicio mental. Para Elli Köngäs, la adivinanza es una unidad discursiva integrada por dos partes: a) una imagen enigmática que comporta una pregunta y b) la respuesta a esa pregunta. Ambas partes están codificadas y han de ser actualizadas por el interrogador y el interrogado o adivinador, respectivamente (Köngäs Maranda 1971). El esfuerzo del interrogado o adivinador está en el camino que tiene que recorrer desde la forma externa de la composición hasta el nivel más profundo de su contenido. Los aspectos métricos (verso, rima, etc.) son recursos formales que revelan también ingenio, pero tienen sólo la función práctica de facilitar la memorización. Lo más ingenioso de la adivinanza está en el plano del contenido. Al respecto, uno de los recursos más utilizados es la personificación, es decir, la atribución de acciones o rasgos propios de personas a seres no humanos o a cosas. La personificación suele ir de la mano de la metáfora. Entonces, la adivinanza se plantea como desafío mayor, pues el interlocutor debe esforzarse más para decodificar el sentido metafórico oculto a partir de ciertos rasgos sémicos de semejanza que entrega la formulación de superficie.

Cuando la ambigüedad de sentido de la adivinanza descansa en elementos léxicos que aluden a la esfera de lo sexual, el efecto humorístico se acentúa, y mucho más cuando se descubre que el sentido oculto, lejos de referirse a ese campo, apunta a otro muy distinto. Adivinanzas de este sugrupo son las n.º 7 (1), 7 (3), 7 (5) e incluso la 7 (7). De ellas, se comentará aquí la adivinanza n.º 7 (1). Ésta se organiza sobre la base de tres sustantivos que se refieren a partes del cuerpo humano: “cara”, “cogote”, “trasero”. Los tres son calificados con el adjetivo “negra”/“negro”; pero el texto agrega un cuarto elemento del todo: el sustantivo “garrote”, que, como los demás, tiene también sentido metafórico, pero del campo sexual, pues vale por ‘pene’ y éste es calificado con el adjetivo “tieso”. Pero esto es un simple distractor, una pista falsa, pues la solución de la imagen enigmática es algo diferente, tan diferente como lo es “la sartén”, aunque entre las partes del cuerpo humano mencionadas y las partes de la sartén es posible descubrir algunos rasgos comunes, que constituyen la base sémica de la relación metafórica.



Las adivinanzas n.º 7 (2), 7 (4) y 7 (6) están también estructuradas con personificación y metáfora, pero, a diferencia de las anteriores, no contienen connotaciones de tipo sexual. En este segundo subgrupo el humor está atenuado, pero nunca llega a desaparecer y siempre adquiere fuerza cuando se conoce la solución a la imagen enigmática propuesta. La primera de este subgrupo, la n.º 7 (2), está organizada sobre la base de tres sustantivos: “sábana”, “dinero” y “espejo”; pero éstos son términos que pertenecen a campos diferentes; están empleados en sentido metafórico y, además, sus referentes están sujetos a restricciones, puesto que se trata de una sábana que “no se podía doblar”; de un dinero que “no se podía contar” y de un espejo que “no se podía mirar”. A la solución no se llega muy fácilmente. Hay que buscar rasgos sémicos fundados en el principio de la semejanza para encontrar la respuesta acertada, que en este caso es: “el cielo, las estrellas y el sol”. ¿Qué relaciones puede haber entre la serie “sábana” - “dinero” - “espejo” y la serie “cielo” - “estrellas” - “sol”, si la primera se refiere a objetos culturales y la segunda a objetos de la naturaleza? ¿Qué rasgos sémicos tienen en común el concepto de “sábana” y el de “cielo” para que el primer término sirva de metáfora del segundo? Seguramente el de ‘superficie relativamente pareja’ y el de ‘cobertura’ bastarán para establecer la relación metafórica. ¿Y qué relación puede haber entre el concepto de “dinero” y el de “estrellas”? Si se piensa el “dinero” como ‘monedas’ sí se puede encontrar una relación más estrecha. En tal caso los rasgos sémicos de ‘brillo’ y ‘cantidad’ bastan para establecer la relación metafórica. ¿Y entre “espejo” y “sol”? Indudablemente, el rasgo sémico básico es el que se refiere a la ‘luminosidad’. El concepto de “espejo” conlleva el rasgo de ‘luz reflejada’; el de “sol” conlleva el de ‘luz natural’. Todas estas relaciones se han puesto en juego en el momento de formular la adivinanza y en el momento de repetirla. La tarea del decodificador es siempre más difícil, porque se enfrenta a una formulación ambigua de superficie, a partir de la cual debe descartar posibilidades referenciales para encontrar la solución única esperada.

La última adivinanza, la n.º 7 (8), ha sido seleccionada a propósito, porque presenta unas características bastante distintas de las que son inherentes a las comentadas antes. En ella no hay personificación ni metáfora, ni ningún rasgo malicioso. En cuanto al humor, parece un texto neutro. Y esto está indicando que hay otras clases de adivinanzas cuyos rasgos relevantes simplemente son diferentes. En este caso no sabemos si la mención “Cinco van por un camino” se refiere a personas o a animales; lo mismo se puede decir de los cuatro que vuelven y del único que sigue su destino. La formulación es bastante elíptica. Su gracia reside precisamente en lo reducida que es la información de superficie. En tres versos cabe una imagen enigmática integrada por un mínimo de elementos significativos. Cuando se

conoce que este enigma se refiere a un “funeral”, parece que todavía el sentido quedara incompleto. En efecto, su pleno sentido se comprende cuando se conoce una información contextual de tipo etnográfico. Hasta hace poco, era costumbre que en zonas apartadas del medio rural se recurriera a unas andas (o angarilla) para trasladar al difunto en su ataúd desde su casa hasta la iglesia y desde la iglesia hasta el cementerio. Los cinco que van por un camino son, pues, los cargadores del féretro, más el muerto. De ellos, sólo vuelven a su hogar los cuatro cargadores. Es el difunto el que sigue su destino *post mortem*. Lo que cada uno conciba acerca de este destino de ultratumba ya dependerá de su particular sistema de creencias.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACADEMIA CHILENA CORRESPONDIENTE DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1978. *Diccionario del habla chilena*, Santiago de Chile, Universitaria (cit. DHACH).
- AUGUSTA, Fr. F. J. de. 1991. *Diccionario araucano: mapuche-español, español-mapuche*, 2a. ed. Temuco: Kushe [1ª ed. 1916].
- BEINHAUER, W. 1973. *El humorismo en el español hablado (Improvisadas creaciones espontáneas)*. Madrid: Gredos.
- BROWN, G. y G. YULE. 1993. *Análisis del discurso*. Madrid: Visor Libros.
- CANAL-FEIJÓO, B. 1951. *Burla, credo, culpa en la creación anónima. Sociología, Etnología y Psicología en el Folklore*. Buenos Aires: Nova.
- CASARES, J. 1961. “El humorismo”, en *El humorismo y otros ensayos*: 20-48. Madrid: Espasa Calpe.
- CHEVALIER, M. 1978. *Folklore y Literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- 1992. *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal*. Barcelona: Crítica.
- CONTRERAS, C. y M. BERNALES. 2007. *Oralidad y cultura tradicional (Nabuelbuta, Chile)*. Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera.
- COÑA, Lonco P. 1995. *Testimonio de un cacique mapuche*. Versión bilingüe del P. E. Wilhelm de Moesbach, 5ª ed. Santiago de Chile: Pehuén.
- COROMINAS, J. 1990. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3ª ed. Madrid: Gredos.
- COSERIU, E. 1978. *Gramática, semántica, universales. Estudios de lingüística funcional*, Madrid, Gredos.
- 1992. *Competencia lingüística. Elementos de la teoría del hablar*. Madrid: Gredos.
- DANNEMANN, M. 2004. *Poetas populares en la sociedad chilena del siglo XIX*. Santiago de Chile: Universitaria.
- DIJK, T. A., VAN. 1988. *Estructuras y funciones del discurso*, 5ª ed. México: Siglo XXI.
- FREUD, S. 2000. *El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid: Alianza.
- GREIMAS, A. J. y J. COURTÉS. 1990. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HALLIDAY, M. A. K. 1986. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México: FCE.

- HAVELOCK, E. A. 1996. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- KÖNGÁS MARANDA, E. 1971. "The logic of Riddles", en P. Maranda y E. Köngas Maranda, *Structural Analysis of Oral Tradition*: 189-232. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- LAMÍQUIZ, V. 1998-1999. "Comportamientos lingüísticos en el texto oral", *BFUCb XXXVII*, vol. I: 609-621.
- LAVANDERA, B. R. 1992. "El estudio del lenguaje en su contexto socio-cultural", en L. Eguren (ed.), *Panorama de la lingüística moderna (de la Universidad de Cambridge)*, IV. *El lenguaje: contexto socio-cultural*: 15-29. Madrid: Visor.
- LUKAS. 1972. *Bestiario del Reyno de Chile*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- OROZ, R. 1932. "El uso metafórico de nombres de animales en el lenguaje familiar y vulgar chileno". *Atenea IX*, t. XXI: 159 -184.
- PINO, Y. 1963. *Cuentos folklóricos de Chile*, vol. III. Santiago de Chile: Universitaria.
- 1987. *Cuentos mapuches de Chile*. Santiago de Chile: Universitaria.
- 1992. *Cuentos folklóricos chilenos de raíces hispánicas*. Santiago de Chile: Universitaria.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2001. *Diccionario de la Lengua Española*, 2 vols. Madrid: Espasa.
- THOMPSON, S. 1972. *El cuento folklórico*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- URIBE ECHEVARRÍA, J. 1973. *Tipos y cuadros de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago de Chile: Pineda Libros.
- VIVANCO, C., H. VIVANCO y C. ZENTENO. 1997. "Una taxonomía de los actos humorísticos". *BFUCb XXXVI*: 337-375.
- ZENTENO, C., C. VIVANCO e H. VIVANCO. 1998-1999. "Una aproximación cognitivo lingüística al acto humorístico". *BFUCb XXXVII*, vol. II: 1309-1321.

## TEXTOS

### 1. LAS SIETE FRUTAS

(Informante: María Eulalia Vera Vera ("Doña Lala"), 74 años, escolaridad básica, auxiliar de servicio escolar, Contulmo (prov. de Arauco), 11/01/2007).

Cuando salí del cuartel  
 con hambre (d)e seis semanas  
 me encontré con un cerezo  
 cargadito de avellanas.  
 Le comencé a tirar piedras.  
 ¡Cómo caían las manzanas!  
 Desde arriba de las nueces  
 sale el dueño del peral  
 y me dice: —Señor mío<sup>2</sup>,  
 ¿por qué te comes las brevas  
 siendo mío el naranjal?

<sup>2</sup> Verso añadido por la informante en la recitación.

Cf. variante: EL ÁRBOL EXTRAÑO

(Informante: Vicente Lagos, 75 años, escasa escolaridad, trabajador agrícola, Curacautín, prov. de Malleco, 1998).

Cuando salí de mi casa  
 con hambre de tres semanas  
 me encontré con un peral  
 bien cargado de avellanas.  
 Yo le empecé a correr piedras:  
 ¡Cómo caían manzanas!  
 Pero arriba de las nueces  
 salió el dueño (d)el melonal:  
 —¡Y no me comas las brevas,  
 porque es mío el naranjal!

## 2. TOLEDO Y LAS AVES

(Informante: Reginaldo Freire Valenzuela, 69 años, agricultor, primeros cursos de escolaridad básica, localidad de Paillaco (cerca del lago Lleulleo); 09/03/2007).

Éste era un joven. Puede que esto le haya pasa(d)o. Lo citó una chiquilla que vivía al otro lado del río. Él estaba recién llega(d)o y se había puesto de sobrenombre Toledo; se había cambia(d)o de apellido. Entonces no conocía ni a los *treiles*<sup>3</sup> ni a los *pequenes*<sup>4</sup>. Y él se fue a(d)onde estaba la chiquilla y no conocía un vado que había. Entonces el *treile* fue el primero que lo vio y le decía... lo comenzó a nombrar:

—Toledo, Toledo, Toledo.

Y él se volvió, porque nadie lo conocía y él era un criado no más. Era difícil que fuera muy conocido.

Al otro día volvió a ir y lo encontraron los *pequenes*. Y, como estaba más *pa(ra)* abajo ya él, se fue por el río abajo buscando el vado y el vado había queda(d)o atrás. Y él tampoco conocía los *pequenes*. Y la chiquilla le había dicho que esos [pájaros] se llamaban *pequenes* y que los otros se llamaban *treiles*.

Así que la otra noche, cuando comenzaron [a gritar] los *pequenes*, le decían:

—Más abajo, más abajo.

Y el joven no encontró el vado. Así que pasó por el agua al final. Llegó a la casa de la chiquilla y la casa tenía un *suterranio*<sup>5</sup> y ahí había unos patos que jugaban con todas las gallinas del corral. Entonces ella le había dicho que iba a dejar abierta la puerta

<sup>3</sup> *treile*: del mapuche *tregüll*, ave zancuda conocida también como *tregle*, *queltehue* o frailecillo' (*Vanellus chilensis*), por cuyo grito característico, que advierte la presencia de personas o animales, los campesinos suelen considerarla guardián de la casa.

<sup>4</sup> *pequén*: del mapuche *pekeñ*, ave de rapiña de escaso tamaño, identificada también como 'mochuelo' o variedad de lechuza de hábitos diurnos que vive en cuevas subterráneas (*Speotyto cunicularia*).

<sup>5</sup> *suterranio*: clara variante de *subterráneo*, con pérdida de *-b* final de sílaba seguida de *t-* inicial de la sílaba siguiente, más modificación vocálica por la tendencia antihiática.

de su cuarto; pero él, como no conocía bien la casa, se metió *abi*<sup>6</sup>, por esa puerta. Tole-dol iba moja(d)o, y más, iría embarra(d)o. Y los patos le decían:

—Más *pa(ra)* acá, más *pa(ra)* acá, más *pa(ra)* acá.

Y él seguía a los patos. Y creía que era la chiquilla *pu(es)*. Así que casi amaneció buscando la cama de ella [y no la encontró]. Los patos se burlaron de él cuando iba pasando de vuelta:

—Más *pa(ra)* acá, más *pa(ra)* acá, más *pa(ra)* acá.

### 3. DÉCIMAS DEL HUASO POBRE

(Informante: Isaías Aguilera, 101 años, agricultor, en su juventud fue empleado municipal en Contulmo, 4<sup>º</sup> año básico de escolaridad, vive en Pichihuillinco (al sur de Contulmo); su padre recitaba estas décimas; 07/03/2007).

1  
Tengo un hermoso *chamanto*<sup>7</sup>  
hecho en el mes de noviembre,  
pero de toda la urdiembre  
le queda un hilo, de tanto.  
Cada vez que me lo planto  
no hallo cómo acomodarle.  
[Espacio podría dejarle]  
sobre mis hombros, mejor.  
Si alguna me tiene amor,  
ya tengo que presentarme:

3  
Y tengo unos pantalones  
que me los hizo mi abuela.  
De la primitiva tela  
sólo quedan los botones;  
los parches y remendones  
son de géneros mejores.

2  
Tengo un hermoso sombrero  
que tiene como veinte años.  
Es de los mejores paños;  
por eso lo considero.  
Tiene en la copa un agujero  
que abarca todo el copete.  
La cinta y el *tafilete*<sup>8</sup>  
murieron de *chavalongo*<sup>9</sup>.  
Solamente me lo pongo  
cada vez que *ando de brete*<sup>10</sup>.

4  
También tengo unas calcetas  
que son una maravilla:  
del pie a la pantorrilla  
ninguna se me sujeta.  
Si hay alguna que prometa  
que de veras me ha de amar

<sup>6</sup> *abi*: variante de *abí*, con efecto de acento fónico grave por la tendencia antihiática.

<sup>7</sup> *chamanto*: 'manto de lana fina, a menudo con listas de colores, usado por jinetes en las fiestas campestes'.

<sup>8</sup> *tafilete*: 'cinta de cuero que refuerza la base interior del sombrero'; pero *tafilete* significa primariamente, según el DRAE, 'cuero bruñido y lustroso, mucho más fino que el cordobán'.

<sup>9</sup> *chavalongo*: (voz mapuche) 'cualquiera de las enfermedades infecciosas que producen fiebre y cefalea, especialmente el tífus exantemático'. Obsérvese que en el texto la enfermedad no está referida a la cabeza, sino transferida al sombrero, recurso metonímico que produce indiscutiblemente un efecto humorístico.

<sup>10</sup> *andar de brete*: 'andar en fiesta' o 'andar de juerga'.

Parecen jardín de flores  
por su color *overito*<sup>11</sup>;  
pero así los necesito  
para conquistar amores.

y que no me va a engañar,  
dejándose de querellas,  
si desea andar con ellas,  
se las puedo regalar.

## 5

Ensillo una yegua blanca  
que tengo *pa'* andar en ella.  
En su tiempo fue muy bella;  
ahora es tuerta y *lunanca*<sup>12</sup>.  
En ella llevaré al anca  
a mi futura y mis nenes.  
Si tú, cariño me tienes,  
niña, de veras te digo  
que si te casas conmigo  
te daré todos mis bienes.

## 4 (1) BRINDIS

(Informante: Isaías Aguilera, ya mencionado; 07/03/2007).

Brindo por toda la rueda.  
Y si alguno se me queda  
dirán que soy importuno.  
*Toruno*<sup>13</sup> soy *pa'* tomar  
y tomo hasta que se vea  
la tapa (d)el *cacho*<sup>14</sup>.  
Y más, cuando ando de *lacho*<sup>15</sup>  
ni el moño se me menea.

<sup>11</sup> *overito* : dim. de *overo*, *-a*, adj. castellano que en Chile es 'aplicable a un animal predominantemente blanco, sembrado de manchas oscuras'.

<sup>12</sup> *lunanco*, *-a* : adj. castizo 'aplicable a un caballo u otro cuadrúpedo que tiene un anca más alta que la otra'.

<sup>13</sup> *toruno* : 'que tiene la fuerza y la capacidad de un toro'.

<sup>14</sup> *cacho* : 'vaso rústico hecho de cuerno de vacuno'; el texto dice "la tapa del *cacho*", pero según el co-texto habría que entender "el fondo del *cacho*".

<sup>15</sup> *lacho* : 'amante, galán, hombre enamorado'.

## 4 (2) COPLAS INDEPENDIENTES

(Informante: Juan Bernardo Vega Salinas (“Don Naldo Salinas”), 74 años, nació en Cañete, vivió en Tirúa y, desde 1986 vive en Quidico; escolaridad básica; ha sido carpintero, payador y ahora es pastor evangélico; su maestro del verso se llamaba Silvanio Navarro Cruces; 09 y 23 /03/2007)

- (a) Quisiera volverme zorro  
para recorrer los cerros  
y, si encuentro a una chiquilla,  
que no me alcancen los perros.
- (b) Oye, *buaso*, por tu manta<sup>16</sup>  
y a ti te digo, jumento:  
¿Qué estás haciendo aquí adentro,  
delante de estos caballeros?  
*¡Mándate cambiar!*<sup>17</sup> ligero!,  
mira que no *sos acredita(d)o*<sup>18</sup>  
y éstos del *talón raja(d)o*<sup>19</sup>  
no deben *de* estar aquí.

## 4 (3) COPLA CON RESPUESTA

(Informante: José Cáceres Hernández, 54 años, agricultor, 5º año de escolaridad básica; vive en Pichihuillín, al sur de Contulmo; 07 /03/2007)

- A. —Caballo mal enfrena(d)o,  
en cuatro patas [y enjuto].  
aunque estuvieras calla(d)o  
siempre serías un bruto.
- B. —¿De a(d)ónde saliste tú?,  
cuchillo con tanto fierro;  
anda a comer las cebollas,  
que no las coma mi perro.

<sup>16</sup> La manta (o *chamanto*) y otros atuendos de jinete, son signos de identidad del *buaso*, típico campesino, especialmente el de la zona central del país. A veces, como en este texto, el término *buaso* tiene sentido despectivo, porque connota rusticidad. Por eso, la increpación resulta más despiadada.

<sup>17</sup> *mandarse cambiar*: ‘alejarse por agravio’.

<sup>18</sup> “mira que no *sos acredita(d)o* = ‘mira, que no tienes buena reputación’.

<sup>19</sup> *talón raja(d)o*: ‘de malas costumbres’.

## 5. APUESTA DE PEDRO CON EL DIABLO

(Informante: José Cáceres Hernández, ya mencionado; 07/03/2007)

Pedro Urdemales y el Diablo se pusieron a tomar. Habían tomado bastante, entonces el Diablo dijo:

—Oye, se me acabó la plata.

—Yo tengo —le dijo Pedro Urdemales—, pero no te paso.

—Bueno, oye —le dijo el Diablo—, entonces te hago una apuesta. Te apuesto —le dijo— que tú no *metís*<sup>20</sup> la mano hasta el codo en ese palo.

Era un palo grueso, un tronco. Pedro Urdemales le dijo:

—¡*Pucha!*<sup>21</sup> —le dijo— ¡Con quién *conversás tú!*<sup>22</sup> —le dijo—. Yo la meto entera no más. Ya está. El Diablo le dijo:

—¿La *bacís*?

—Sí, la hago —le dijo Pedro—, pero no *al tiro*<sup>23</sup>; la vamos a hacer —le dijo— mañana, como a las cuatro de la tarde; ahora no puedo. Y nos juntamos aquí mismo —le dijo— y nos vamos.

Pedro Urdemales era vivo. Vino en la noche y le hizo un hoyo [al tronco], con un barreno y le sacó la cascarita y lo tapó [con la misma cascarita]. Dejó la marca a(d)onde era, más o menos.

Al otro día se juntaron a la hora [convenida], en la tarde.

—¡Ya! —le dijo Pedro Urdemales al Diablo—, tú me desafiaste. ¡Pégale! ¡*Tenís* que *pegal.le!*<sup>24</sup> —le dijo— ¡*Metís* la mano hasta el codo!

El Diablo le dio como dos vueltas al palo.

—Aquí está —le dijo.

Le mandó el puñete. Alcanzó a meter el puro puño no más. Y ¡ay! que se quejaba. Y era el primer puñete no más *pu(es)*.

—Oye —le dijo Pedro Urdemales—, tú no *sabís* pegar. ¡Así se pega! —le dijo.

Va Pedro Urdemales y le pega el puñete: le mete la mano hasta el codo, porque la metió con cáscara y todo. Tenía el hoyo hecho *pu(es)* ¿ah?

*Abi*<sup>25</sup> se la ganó al Diablo. Nunca se la pudo el Diablo con Pedro Urdemales para hacer una apuesta.

<sup>20</sup> El texto presenta varias formas en *-ís* para la segunda persona de singular. Ellas corresponden a verbos de infinitivo en *-er* y provienen de formas de la segunda persona de plural (voseo) influidas por la terminación propia de los verbos en *-ir*.

<sup>21</sup> *¡pucha!*: exclamación eufemística por *¡puta!*, usada aquí para expresar disconformidad.

<sup>22</sup> *conversás tú*: forma mixta de voseo verbal y tuteo pronominal.

<sup>23</sup> *al tiro*: locución adverbial equivalente a ‘en seguida, al instante, inmediatamente’.

<sup>24</sup> *pegal.le*: lateralización de *-r* final seguida de lateral, en secuencia de infinitivo verbal + clítico.

<sup>25</sup> *abi*: variante, con acento fónico grave, del adverbio de lugar *abí*, por tendencia antihiática, como en lo indicado en la nota n.º 6.



## 6. EL TONTO DE LOS ENCARGOS

(Informante: Domingo Cid, 65 años, trabajador de fundo; no fue a la escuela; nació cerca de Purén, pero desde los 13 años vive a pasos del pueblo de Contulmo; aprendió este cuento de parte de su abuela María Villalobos; 11/01/2007)

Eran tres hermanos. El menor era medio tontito. Los mayores salieron a trabajar y le dijeron:

—Quédate en la casa. ¡Lava a tu abuelita, hombre!

Se quedó y la echó al agua hirviendo, a la viejita. La coció viva *pu(es)*.

Ya. Después el hermano mayor le pidió que fuera a moler el trigo:

—Mira —le dijo—, antes de llegar al molino *tenís* que aventar el trigo, a(d)onde *baiga*<sup>26</sup> una partecita más alta, una loma —le dijo—, porque vivían en un bajo, así, (d)onde no llegaba viento. Entonces —le dijo— *llevás*<sup>27</sup> esta carpa y en la loma *aventás* el trigo. Lo *levantás* así —le dijo— *pa(ra)* arriba *pa(ra)* que vuele toda la paja —le dijo— y no salga la harina con paja. Y de un saco de trigo —le dijo— *tenís*<sup>28</sup> que pagar un almud, allá, al molinero.

Ya. Y partió. Se fue.

Entonces iba repitiendo *pa(ra)* que no se le olvidara:

—¡De un saco, un almud! ¡De un saco, un almud! —decía—. ¡De un saco, un almud! ¡De un saco, un almud!

Se encuentra con unos que estaban trillando. Ponen oído:

—Miren y escuchen lo que dice ese tipo: que de un saco de trigo sembrado saquemos sólo un almud.

Van y le dan una *apalia(d)ura*<sup>29</sup>. Entonces le dijeron:

—¿No *podís* decir: Que salga más, que salga más?

Ya. Se fue con su *refrán*<sup>30</sup>:

—¡Que salga más! ¡Que salga más!

Y encontró a unos que, como era el tiempo de la cosecha, venían a vender chicha a las máquinas<sup>31</sup> y se le(s) venía saliendo de la pipa.

—Mira lo que dice este tonto de los diablos —dijo uno de ellos—: quiere que salga más chicha todavía.

Ya. Cuando le dieron una *apalia(d)ura* también *pu(es)*. Ya, lo volvieron a *apaliar*<sup>32</sup> al pobre tonto. Entonces uno le dijo:

<sup>26</sup> *baiga*: variante arcaizante de *baya*.

<sup>27</sup> *llevás* y otras formas verbales en *-ás* provienen de formas en *-áis*, propias de la segunda persona de plural, pero se usan para la segunda de singular; constituyen, por lo tanto, formas de voseo verbal.

<sup>28</sup> *tenís* y otras formas en *-ís* para la segunda persona de singular corresponden a verbos de infinitivo en *-er* y provienen de formas de la segunda persona de plural (voseo) influidas por la terminación propia de los verbos en *-ir*. Cf. nota 20.

<sup>29</sup> *apalia(d)ura*: ‘apaleamiento’.

<sup>30</sup> *refrán*: el hablante usa esta denominación simplemente con el sentido de ‘enunciado repetido’.

<sup>31</sup> *máquinas*: se subentiende ‘lugar en que se trabaja con máquinas cosechadoras’.

<sup>32</sup> *apaliar*: variante (con antihiat) de *apalear* ‘dar golpes con palo u otra cosa semejante’.

—¿No *podís* decir: Que no salga más, que no salga más?

Así que el tonto fue repitiendo:

—¡Que no salga más! ¡Que no salga más!

Y había unos que tenían empantana(d)a una yunta con carreta, no la podían sacar del barro. Ya de tanto que habían *guerria(d)o*<sup>33</sup>, habían saca(d)o una de las yuntas con su carreta, pero la otra no.

Y el tonto:

—¡Que no salga más! ¡Que no salga más!

Ya les pareció mal y uno de ellos le dice:

—No, hombre, *tenís* que ir diciendo: Así como salió una, que salga la otra.

Ya. Así que lo *apaliaron* y se fue. Ya cambió su *refrán* y fue repitiendo:

—¡Así como salió uno, que salga el otro! ¡Así como salió uno, que salga el otro!

Llegó a(d)onde el molinero y el molinero era tuerto, tenía un ojo no más, había queda(d)o así por accidente. Así que ya:

—¿Y cómo *querís* que te mueva, tonto de los diablos —le dijo—, si *querís* que me salga el otro ojo?

Por suerte el molinero no le hizo mayor problema y le molió el trigo. El tonto le pagó la maquila y se vino. Ya. Entonces cuando llega a la lomita se acuerda de lo que le había dicho su hermano: que tenía que aventar el trigo *pu(es)*:

—¡Ah! —dijo—, pero no aventé el trigo; voy a aventar la harina —dijo—, aquí hay viento.

Se acordó, porque había un poco de viento, así. Y se pone y levanta los sacos de harina, como podía, y le tendió el nailo(n) *pa(ra)* que ca(y)era abajo. Y la comienza a dejar *caer pa(ra) abajo*<sup>34</sup>. ¡Qué!, el viento le voló toda la harina *pu(es)*. Llegó con un así... con un poquito de harina, como con dos o tres kilos sería, de todo el trigo que llevaba.

Ya. Llegó y su hermano le preguntó:

—¿Y qué hiciste, hombre?

—Se me olvidó de aventar el trigo, pero aventé la harina —le dijo— ahí (d)onde había viento.

—¿Y cuánta harina *traís*?

—Este poquito no más *pu(es)* —le dijo—. No hay más *pu(es)*, si era basura lo demás que había -le dijo-, porque no quedó más encima del nailo(n).

No había más *pu(es)*. ¿Qué más iba a hacer, si ya se le había termina(d)o to(d)o.

## 7. ADIVINANZAS

(Informantes: Delfina Neira Bustos, 71 años; nació en Contulmo, vive hoy en Chiguayante, dueña de casa, escolaridad básica; 07/01/2007).

7 (1) Negra tengo la cara,  
negro el cogote,

<sup>33</sup> *guerriar*: variante (con antihiato) de *guerrear*, con el sentido de ‘esforzarse para superar una dificultad’.

<sup>34</sup> *caer pa(ra) abajo*: expresión redundante muy usada en el habla popular.

negro tengo el trasero,  
tieso el *garrote*<sup>35</sup>.

(La sartén)

- 7 (2) Tenía una sábana  
que no la podía doblar,  
tenía un dinero  
que no lo podía contar  
y tenía un espejo  
que no lo podía mirar.  
(El cielo, las estrellas y el sol)

(Informante: Reginaldo Freire Valenzuela, 69 años, agricultor de Paillaco -cerca del lago Lleulleo, escolaridad básica; 09/03/2007).

- 7 (3) Juan Delgado  
entra al baile  
y sale preñado.  
(El huso)

- 7 (4) Traviesos los muchachuelos  
que me enlazan de la *ñata*<sup>36</sup>;  
cuando me tiran al suelo  
yo les bailo en una pata.  
(El trompo)

(Informante: Domingo Cid, 65 años, trabajador de fundo; no fue a la escuela; nació cerca de Purén, pero desde los 13 años vive a pasos del pueblo de Contulmo: aprendió este cuento de parte de su abuela María Villalobos; 11/01/2007).

- 7 (5) Media vara más o menos,  
suavecito en la punta  
y en el tronco tiene pelos.  
(El asta del buey)

- 7 (6) Tiene patas,  
tiene *guata*<sup>37</sup>,  
tiene orejas,  
no tiene tripas  
ni cabeza.  
(La *olleta* o caldero)

<sup>35</sup> *garrote*: en este contexto sugiere el sentido metafórico de 'pene'.

<sup>36</sup> *ñata*: denominación popular de la 'nariz'.

<sup>37</sup> *guata*: es voz de origen mapuche, común en el habla chilena para referirse a 'vientre o barriga'.

(Informante: José Luis Martínez, 83 años, agricultor de Las Huellas (Quidico). 5º año de escolaridad básica; 09/03/2007).

7 (7) Una señora  
bien aseñora(da)  
ve visiones,  
pero nunca *chilla* na(da)<sup>38</sup>.  
(La bacinica)

7 (8) Cinco van por un camino:  
cuatro se vuelven  
y uno sigue su destino.  
(El funeral)

Fecha de recepción: 21 de enero de 2008

Fecha de aceptación: 29 de febrero de 2008

---

<sup>38</sup> *chillar* : no se entiende aquí como ‘dar chillidos’ o ‘gritar’, sino que asume el sentido de ‘abrir la boca para comentar o murmurar’.