



Estudios de Asia y África
ISSN: 0185-0164
reaa@colmex.mx
El Colegio de México, A.C.
México

Rosenberg, Aaron L.
Conversaciones con la muerte en México y África oriental
Estudios de Asia y África, vol. XLV, núm. 2, 2010, pp. 323-354
El Colegio de México, A.C.
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58620930003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

CONVERSACIONES CON LA MUERTE EN MÉXICO Y ÁFRICA ORIENTAL

AARON L. ROSENBERG

El Colegio de México

[Muerte, ¿por qué nos acosas?
Fuimos creados para la vida
El mundo sin gente
no es mundo
Muerte, ten cuidado.]

Kifo kwa nini unatusumbua?
Tumezaliwa shauri ya kuishi
Ulimwengu bila watu
Si ulimwengu tena
Kifo we.

REMMY ONGALA

La muerte es aprovechada,
yo no me quiero morir,
me enseña terrible cara,
me dice “te vas a ir”.
Calaquita no seas mala,
déjame otros días vivir.

TRÍO ARMONÍA HUASTECA

A pesar de su relativa ausencia en el discurso académico de la filosofía, ciertos intelectuales y los “campesinos”¹ de muchas comunidades “orgánicas”,² han abundado durante siglos sobre la naturaleza de la existencia humana de maneras intrincadas que invitan a la reflexión. Una de las áreas en las que ello se expresa es en los discursos sobre la muerte. En países de África oriental como Tanzania y Uganda, estas expresiones suelen manifes-

Este artículo fue recibido por la dirección de la revista el 31 de agosto de 2009 y aceptado para su publicación el 22 de septiembre de 2009.

¹ Véase Steven Feierman, *Peasant Intellectuals: Anthropology and History in Tanzania*, Madison, University of Wisconsin Platteville, 1990.

² Véase Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, ed. y trad. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith, Nueva York, International Publishers, 1971.

tarse en formas artísticas, en las canciones populares y las historias de tradición oral.

Lo mismo ocurre en algunas zonas de México. En su conjunto, las narrativas musicales y populares de estas zonas pueden enseñarnos valiosas lecciones sobre la forma en que la gente desarrolla estrategias para comprender cuál es su sitio en el universo y para aceptar su eventual desaparición de los mundos físico y social que conoce.

Se ha observado que la filosofía africana está casi totalmente ausente del ámbito académico,³ pero esto no se debe a que los africanos y las personas en el mundo de ascendencia africana carezcan de nociones filosóficas profundas y complejas. Ciertas obras recientes de académicos como Kwasi Wiredu logran delinear algunos de los principios y los modos centrales en los que estas ideas se han expresado, y siguen expresándose, en las comunidades africanas de todo el continente y del mundo. Wiredu también afirma categóricamente que la aporía del pensamiento africano en el discurso filosófico se debe en gran parte a lo siguiente:

[...] los recursos filosóficos de nuestra cultura se ignoraron casi por completo durante la época colonial. Cualquier indicio de un componente filosófico en nuestra cultura se debió a la investigación antropológica, principalmente de especialistas extranjeros, que algunas veces forzó concepciones abstractas de *informantes* contratados.⁴

El autor prosigue a demostrar concluyentemente el grado y la forma en que suelen expresarse las ideas profundas sobre el carácter metafísico de la existencia humana, a través de medios creativos que requieren que se les reconozca y se les descifre, de manera que desafían a aquellos que han aprendido modelos euroamericanos de investigación para ampliar sus horizontes. Wiredu se centra en las expresiones a través de la lengua y de las artes visuales de la humanidad y la subhumanidad desde una perspectiva panafricana, pero su análisis resuena de manera im-

³ Olufemi Taiwo, "Exorcising Hegel's ghost: Africa's challenge to philosophy", *African Studies Quarterly*, vol. 1, núm. 4, 1998.

⁴ Kwasi Wiredu, "An oral philosophy of personhood: Comments on philosophy and orality", *Research in African Literatures*, vol. 40, núm. 1, verano, 2009, p. 8.

portante con el nuestro, que aborda historias y canciones populares. También analizaremos las nociones filosóficas expresadas en los discursos sobre la muerte. Estos actos de habla se examinarán junto con aquellos que se centran en los medios y géneros provenientes de algunas zonas de Veracruz. Estas regiones de México están pobladas por una mezcla de pueblos de ascendencia indígena americana, española y africana. Varias formas de expresión musical y narrativa creadas ahí se han transformado y adaptado, y en muchos casos se han adoptado como emblemas de la identidad cultural mexicana en conjunto. Algunos ejemplos importantes de ello, como el son jarocho, son fusiones de formas culturales africanas con las de los pueblos indígenas mexicanos, con influencia de la música española.⁵

En términos del discurso filosófico, durante siglos e incluso milenios, en México se han desarrollado sistemas de pensamiento que influyen sobre la vida de los mexicanos, en Veracruz y otras regiones. Estas conceptualizaciones de la vida y la muerte de origen prehispánico y español, que se combinan con muchos otros sistemas de pensamiento, han sido fuente de debate e inspiración para muchos mexicanos. Por ejemplo, de José Guadalupe Posada y sus famosos grabados, de Diego Rivera y sus imponentes murales, del icónico Octavio Paz en *El Laberinto de la Soledad*, hasta Joaquín Antonio Peñalosa en *Vida, pasión y muerte del mexicano*, o Claudio Lomnitz en su reciente *Death and the Idea of Mexico*, y muchos otros arquitectos de las actitudes hacia la muerte, menos renombrados pero no menos activos. Mario Navarrete Hernández, por ejemplo, establece que en México, “desde hace cientos de años, se ha pretendido especular en torno a la muerte; puede decirse incluso, que hay una ‘estética de la muerte’, por medio de la que se torna, si no alegre, por lo menos tolerable para todos, la certeza de lo final”.⁶

⁵ Véase Rafael Figueroa Hernández, *Son jarocho: guía histórico-musical*, Xalapa, Como Sueno, 2007; y Rolando A. Pérez Fernández, *La música afromestiza mexicana*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1990.

⁶ Mario Navarrete Hernández, “El concepto de resurrección en la época prehispánica y su expresión actual en los altares del Día de Muertos”, en Lourdes Aquino Rodríguez y Lourdes Beauregard García (eds.), *Muerte, altares y ofrendas*, Veracruz, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2008, p. 40.

En Tanzania y en Uganda, las discusiones sobre la realidad inminente de la muerte suelen expresarse en formas artísticas, como canciones populares y cuentos de tradición oral. Algunos académicos aseveran que esto puede deberse, en parte, al hecho de que para los africanos la proximidad de la muerte produce fenómenos socioculturales en los que “la vida [se] mide en términos de ‘expectación ante la muerte’”.⁷ Este término abarca un significado mundano y un tanto clínico de la edad a la que las personas esperan dejar de existir como seres físicos. No obstante, en otro sentido, el aparente oxímoron de Vergès encapsula precisamente las manifestaciones filosóficas que este artículo explica; es decir, el grado en que las personas, de manera individual y colectiva, esperan su muerte y la de quienes los rodean. Aunado a esto se encuentra la constelación de enfoques que estas personas desarrollan para hacer más tolerable esta realidad inevitable e inminente.

Una concentración similar de canciones e historias que abordan el fenómeno de la muerte puede observarse en ciertas áreas de México donde las poblaciones de ascendencia africana se han mezclado con poblaciones indígenas a lo largo de varios siglos. Un análisis cuidadoso de estos trabajos y de la forma en que se crean y se diseminan puede dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿por qué la gente en estas regiones elige medios artísticos, como canciones y cuentos, para hablar sobre la muerte (y a ella) y cómo se entrelazan con otras formas de expresión? ¿Qué dicen en sus recuentos sobre la muerte y cómo se ven moldeadas estas narrativas por las exigencias históricas a partir de las cuales han surgido y en las que viven actualmente? Por último, ¿qué medios utilizan para hacer la realidad de la muerte más tolerable para ellos mismos y para su público?

Para ayudar a comprender mejor estos temas, analizaré dos canciones contemporáneas de Dar es Salaam, Tanzania, tituladas “Kifo” (Muerte), una escrita por Remmy Ongala y la otra por Jay Dee. Estas canciones se compararán con los huapangos “La Muerte” del Trío Armonía Huasteca y con la décima “Muerte” de Lucía Vargas del Campo, que abordan la muerte

⁷Françoise Vergès, “The power of words”, *Public Culture*, vol. 14, núm. 3, primavera, 2002, p. 608.

a través de una variedad de líneas intelectuales y filosóficas de ataque.

También se hará una comparación entre las canciones y cuentos de tradición oral de varias regiones de África oriental y de Veracruz que proveen perspectivas sobre la relación percibida de la gente con la muerte. Los cuentos son “El hambriento y la muerte”, recopilado por Stanley L. Robe en su colección *Mexican Tales and Legends from Veracruz*, de 1971;⁸ una historia para niños, “Cuento tepehua del viento y la muerte” que forma parte de *Muerte, altares y ofrendas*,⁹ y dos cuentos que presenta John Roscoe en su texto de 1911: *The Baganda: An Account of Their Native Customs and Beliefs*. Los dos cuentos baganda son “La leyenda de Kintu” y “La historia de Mpobe”.¹⁰ Todos estos relatos se centran en la muerte y en la forma en que los humanos “interactúan” con ella como una personalidad individuada e intentan negociar con esta “persona” como figura racional y “animizada”. La raíz etimológica de este término se encuentra en el latín *animus*, que significa espíritu o mente.¹¹ Así se otorga al fenómeno de la muerte física un espíritu individualizado y una mente o personalidad. Ello y la manera definida en que diversos individuos en distintos contextos culturales expresan las relaciones con esta “personalidad” se pone de manifiesto y se destaca a través de las formas de tratamiento directo contenidas en las obras.

En todas las canciones que se analizarán, el cantante habla directamente a la figura de la muerte con la intención de representar alguna forma de negociación con el personaje implacable y aparentemente inexorable. Los cuentos siguen un patrón relacionado: en todos ellos los protagonistas intentan huir de la muerte o burlarla de alguna manera para mantener su propia

⁸ Berkeley, University of California, 1971.

⁹ Dirección General de Culturas Populares, “Cuento tepehua del viento y la muerte”, en L. Aquino Rodríguez y L. Beauregard García (eds.), *Muerte, altares y ofrendas*, op. cit., p. 150.

¹⁰ Véase John Roscoe, *The Baganda: An Account of Their Native Customs and Beliefs*, Londres, Macmillan, 1911.

¹¹ Merriam-Webster Online, “Animus” [consultado el 1 de julio de 2009 en: www.merriam-webster.com/dictionary/animus]. El diccionario de la Real Academia Española consigna *ánimo* (del lat. *animus*, y este del gr. *ἄνεμος*, soplo): 1) Alma o espíritu en cuanto es principio de la actividad humana; 2) Valor, esfuerzo, energía; 3) Intención, voluntad; 4) Atención o pensamiento. N. E.

longevidad y, en todos los casos, el resultado es perfectamente predecible. El narrador de la canción “Muerte”, ya mencionada, comparte este destino inevitable, pero en lugar de rechazar a la muerte e intentar evadirla, le da la bienvenida, se creería que es como una persona que esperara con ansias el cálido abrazo de una madre amorosa. Sin embargo, en ambos tipos de escenarios, los protagonistas, con quienes nosotros como público estamos más o menos forzados a identificarnos dada nuestra propia mortalidad, participan en un trato con la muerte en el que cada uno espera recibir algo a cambio de lo que tienen para ofrecer.

En términos del reino y los poderes sobrenaturales, divinos e invisibles, este concepto puede denominarse “reciprocidad”, lo cual resulta muy útil. Decir que éste es uno de los conceptos fundamentales de la metafísica que infunden todas las cosmovisiones espirituales y religiosas ni siquiera hace justicia a la importancia prevalente de esta actitud. Este marco perceptivo ha ayudado a crear visiones tranquilizadoras del lugar de los seres humanos en las realidades macrocósmicas en las que sólo somos actores menores e impotentes. Así, encontramos que a lo largo de los milenios, agricultores desde la península de Yucatán hasta el Valle del Gran Rift han animizado los fenómenos del sol y de la lluvia para crear personalidades con las que puedan comunicarse a través de ofrendas de oración y sacrificio, para asegurar el éxito de sus cosechas y su supervivencia. Este proceso de ayuda mutua condicionada da a los humanos cierto consuelo ante fuerzas aparentemente incontrolables y posiblemente destructivas. Si nosotros como humanos no podemos dominar y subyugar estos poderes, nos conviene apaciguarlos. Si bien el conocimiento científico de factores ambientales como la deforestación, la desertificación y los avances en la fertilización y el empalme e hibridación genética puede haber causado que la producción agrícola se estabilizara de manera importante en todo el mundo, nuestra lucha prehistórica (y desigual) con la muerte prevalece hasta nuestros días. Por tanto, no sorprende que aún se estén creando narrativas en las que las circunstancias de reciprocidad, que contienen la posibilidad de negociación o apaciguamiento, aún gocen de amplia circulación. Como observa Mira Crouch, esta necesidad de una relación recíproca aún es

importante debido a que, a pesar de todos nuestros esfuerzos, cuando se trata de nuestros seres físicos, lo único que sabemos empíricamente es que:

[...] todos morimos, y todos sabemos sobre la muerte, tanto la nuestra como la de otros; sabemos que vendrá y reconocemos cuando se ha dado. En todo lugar y en todo momento, la muerte proyecta una larga sombra sobre la existencia humana, no porque termine la vida, sino porque nuestras vidas son importantes sólo en virtud de su impermanencia.¹²

Un viejo adagio establece: “Mientras más cambian las cosas, más permanecen igual”. Uno de los problemas más antiguos e irreconciliables que enfrentan los humanos ha sido el de su muerte final e inevitable. Tal como Lévi-Strauss explicó en *Le Cru et le Cuit*, los pares dicotomizados, conocidos como opuestos binarios, son una de las maneras fundamentales en las que los humanos intentan aprehender la realidad del mundo que los rodea.¹³ Mientras más importante sea un fenómeno para una cultura, es más probable que esté vinculado en uno de estos pares de opuestos con la conciencia cosmológica de una comunidad. Algunos de los conceptos que pueden reunirse bajo este rubro son el día y la noche, el calor y el frío, lo femenino y lo masculino y, por supuesto, lo más cercano a nuestro enfoque en el presente, la vida y la muerte. Según Lévi-Strauss, estos pares encapsulan la relación entre dos aspectos aparentemente irreconocibles de la existencia humana que, debido a su inconmensurabilidad, sólo pueden entrar en una conjunción armoniosa a través de algún proceso intelectual creativo. Mientras más profundamente perturbador sea este par en conflicto en el contexto de la experiencia humana y la realidad empírica concreta, más complejos y profundamente arraigados en narrativas sobrenaturales, abstractas y filosóficas serán los recuentos paliativos diseñados para aliviar los problemas de la gente.

Otro académico cuyo trabajo sobre la mitología avanzó hacia las nociones explicativas universalistas es el psiquiatra suizo Carl Jung. Su extenso y variado trabajo sobre temas de

¹²Mira Crouch, “Death and images of womanhood and manhood: The case of Serbian epic poetry”, en Asa Kasher (ed.), *Dying and Death: Inter-Disciplinary Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 41.

¹³Claude, Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, París, Plon, 1964.

espiritualidad y religión como características innatas en la psique humana lo llevó a desarrollar el concepto de arquetipos psicológicos como explicación para la forma en que los humanos componen narrativas para explicar su sitio en el universo, que contienen elementos importantes que se reflejan mutuamente.¹⁴ Un aspecto importante de la teoría de Jung es el arquetipo del personaje, que puede explicarse más fácilmente haciendo referencia a uno de los motivos más extendidos, el del héroe o heroína. En este tema multiforme, los humanos han desarrollado personajes como Rama en las comunidades hindúes, Sundiata Keita en África occidental musulmana, o Yemonja en Brasil, que representan las aspiraciones y apaciguan los miedos de los escuchas, los lectores y los observadores en todo el mundo. Lo que veremos a continuación es la representación de estos modos de caracterización arquetípica en acción en la figura de la muerte.

El autor (¿los autores?) de la introducción a la *Encyclopedia of Death and Dying* ha expresado la importancia de la muerte para las sociedades humanas como sigue:

La muerte ha sido un absoluto desde el inicio de la vida, pero en lugar de que tal familiaridad genere respuestas definitivas a las preguntas sobre el sentido y el manejo de la muerte, su constante presencia ha intrigado y asustado al hombre durante toda la historia. Cada cultura y cada religión ha intentado explicar su significado.¹⁵

El universalismo de la mortalidad como fuerza definitoria en la vida de los humanos, de hecho, una realidad que limita y circunscribe todo lo que hacen en la tierra, la convierte en el hipertexto supremo, el factor, concepto o eventualidad temible a la que todo ser vivo, incluidos los seres humanos, debe someterse en algún momento. Robert Salinas explica que “todos los días las personas deben lidiar con las realidades de la vida; nacemos y morimos”.¹⁶ Así, aunque todas las obras aquí consideradas provienen de regiones geográficas divergentes —y

¹⁴ C. G. Jung, *The Archetypes and The Collective Unconscious*, Collected Works 9, Princeton, Bollingen, 1981.

¹⁵ Anónimo, “Introduction”, en Dana K. Cassell et al. (eds.), *The Encyclopedia of Death and Dying*, Nueva York, Facts on File, 2005, p. xv.

¹⁶ Robert C. Salinas, “Preface”, p. xi.

puede decirse que emergen de distintos ambientes sociohistóricos—, en última instancia responden a la misma certidumbre de maneras variadas pero relacionadas. El hecho de que sus tácticas e intenciones aparentes sean marcadamente similares se hará obvio durante nuestro análisis posterior. Baste decir en este momento que mi intención es demostrar que es verdad que existe un tipo o una red de asociaciones entre todas estas narrativas dispares, y que cuando se delinean y se comprenden, pueden emplearse para comprender la naturaleza fundamentalmente filosófica de todas las exploraciones de la muerte y del morir que abordaremos. En otros textos me he referido a este fenómeno como “hipertextualidad inherente”, es decir, “que estos trabajos, aunque se producen en diferentes formas y sus creadores probablemente no se conocen entre sí, tienen similitudes marcadas e importantes debido a que responden a realidades sociales análogas”.¹⁷

Como los únicos seres en la Tierra capaces de comprender su inevitable deceso, quizás, los seres humanos también han llegado a los extremos para suavizar el golpe de este saber. Numerosos filósofos y académicos han intentado racionalizar la naturaleza de la muerte y la relación de los humanos con ella de manera mental, física y social. Algunas de las especulaciones más tempranas, y posiblemente más controvertidas y desafiadas sobre la naturaleza de la muerte que han sobrevivido hasta el presente, son de la autoría de los hedonistas Epicuro y Lucrecio de las antiguas Grecia y Roma, respectivamente. Su visión filosófica de la relevancia de la muerte y su peligro para los seres humanos puede resumirse de manera efectiva en el siguiente fragmento de la “Carta a Meneceo” de Epicuro, en la que afirma:

la muerte, el más terrorífico de los males, es nada para nosotros, pues mientras existamos, la muerte no está con nosotros, pero cuando la muerte llega, entonces ya no existimos. Así, no concierne a los vivos

¹⁷ Me refiero a mis trabajos de próxima aparición: “Form and theme as unifying principles in Tanzanian verbal art: Elieshi Lema and Orchestra DDC Mlimani Park”, *Wasafiri*, y “Asiyefunzwa na Wazazi Hufunzwa na Mzuka: Swahili supernatural homiletics in an age of promiscuity”, en *Beyond Text: Issues in African Oral Literature and Diaspora Studies*.

ni a los muertos, pues para los primeros no es, y los últimos ya no viven.¹⁸

Sin importar su persuasiva racionalidad, la tendencia general a lo largo de los milenios desde la publicación de los tratados de Lucrecio y de Epicuro ha sido ver a la muerte como el *infortunado* término de la vida. Como parte de este proceso y para contrarrestar la indiferencia de los hedonistas ante lo inevitable de la muerte, filósofos y teólogos, médicos y especialistas en cuidados paliativos han desarrollado estrategias con las que el miedo a la muerte puede reconocerse y abordarse de manera constructiva. David Carter, un capellán que se dedica a los cuidados paliativos, ha descrito su estrategia de la siguiente manera:

No todos están tan íntimamente conectados con Dios para reconocer a la muerte como amiga. La mayoría de las personas la ven como el enemigo y luchan con el miedo. Una de mis metas cuando trabajo con las personas que están a punto de morir y con sus familias es evaluar la “narrativa de la muerte” que sostienen, pues ésta define su experiencia al reflejar su idea de lo que significa la muerte o lo que presagia conforme se acerca. Si su efecto es pernicioso, intento redefinirlo. En lugar de una narrativa en la que la muerte equivale a una derrota, ofrezco una alternativa en la que significa una victoria.¹⁹

Otros académicos han buscado explicar la actitud negativa casi universal de los seres humanos ante la muerte en términos de lo que ha llegado a denominarse “teoría de la privación”, que explica simplemente que tememos a la muerte porque nos niega todas las cosas buenas que habríamos disfrutado de permanecer vivos. No obstante, otros filósofos han planteado que nuestro miedo a la muerte es mucho más profundo que la simple racionalidad. Barry ha observado:

[...] el miedo a la muerte es menos producto de la educación que de la naturaleza, que es natural y no adquirido, por lo que es un miedo al

¹⁸Epicuro, “Letter to Menoeceus”, *The Stoic and Epicurean Philosophers*, trad. C. Bailey, Nueva York, The Modern Library, 1940, pp. 30-31.

¹⁹David Carter, “Conclusion: A shepherd in the trenches. One chaplain’s work with the dying”, en Steven J. Rosen (ed.), *Ultimate Journey: Death and Dying in the World’s Major Religions*, Westport, Praeger, 2008, pp. 160-161.

que nadie escapa por completo. Algunos prominentes pensadores irían más allá, argumentando que el miedo a la muerte es una característica distintiva de los humanos y, curiosamente, que si se lo permitimos, ese miedo nos humaniza. A la inversa, si el miedo a la muerte nos empequeñece, nuestras respuestas a todo lo demás en la vida también empequeñecen.²⁰

Las narrativas en este artículo se encuentran en ambos lados de estos argumentos. La mayoría consideran a la muerte como un “mal” o una fuente de “maldad” necesarias, según la describen académicos como Fred Feldman y David Callahan. La excepción es la décima “Muerte” de Lucía Vargas del Campo, que se analizará con mayor detalle más adelante.

Sin embargo, lo que debe quedar claro, incluso a partir de una consideración somera de estas canciones y estos cuentos, es el hecho de que tienen que ver con nociones abstractas, hipotéticas y filosóficas de la naturaleza de la muerte (y por tanto de la vida) según las viven los productores y los consumidores de estos recuentos; todo ello a pesar del hecho de que, como ha comentado Gary Peters, “[...] con demasiada frecuencia se considera que las palabras filosóficas son abstracciones vacías, desprovistas de contenido existencial, y por tanto se les resiente como una intrusión en la espiritualidad ‘indescriptible’ de la muerte”.²¹

Lo que Peters no ha mencionado es la importancia del medio a través del cual se expresan estas palabras, así como el vocabulario que se emplea para ello. Si tienen un registro académico alto, estas “palabras filosóficas” pueden servir para alienar, más que para tranquilizar o atraer a los oyentes. La relevancia de las palabras también puede perderse por la forma de expresión que el hablante o el autor elige. Los medios de expresión que los “filósofos” mexicanos, tanzanos y ugandeses emplean en las creaciones que atendemos en este caso exhiben una serie de elecciones que en contraposición a las observaciones de Peters, atraen a sus oyentes a su discurso mediante formas gentiles pero

²⁰ Vincent Barry, *Philosophical Thinking about Death and Dying*, Belmont, Thomson Wadsworth, 2007, p. 49.

²¹ Gary Peters, “The death of a friend: Some themes in Jacques Derrida’s the work of mourning”, en Asa Kasher (ed.), *Dying and Death: Inter-Disciplinary Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 72.

firmer de compulsi3n, que hacen las historias de las que est3n imbuidas mucho m3s poderosas y cercanas. Una manera en que llevan a cabo esta tarea es desarrollando marcos narrativos de elementos conocidos tanto para el narrador como para el oyente. Adem3s del hecho de que los ingredientes de esta trama son inmediatamente evidentes a los miembros del p3blico, est3 el hecho de que son "verdaderos" en un contexto b3sico. Es decir, la forma en que se presentan genera una respuesta visceral en la conciencia de aquellos a quienes se pide que comprendan la trama de estos cuentos sobre la muerte, a la vez que interpretan esas ideas, abstractas o espec3ficas, que representan la base de una aceptaci3n colectiva e individual de nuestra naturaleza compartida como mortales.

Esta comprensi3n intuitiva de una realidad compartida es aquello que en lengua swahili se denominan las *hali halisi* o "condiciones reales" de la vida diaria para la persona com3n. En espa3ol el mismo concepto con frecuencia se expresa en t3rminos coloquiales con la frase "con toda la barba". Sin importar la fraseolog3a espec3fica que aqu3 se emplea para hacer referencia a esta mentalidad "pr3ctica", evidentemente forma parte del 3xito de las producciones que se consideran aqu3. No obstante, no debemos dejar que la naturaleza aparentemente directa de estas canciones y estos cuentos oculte su contenido intelectual altamente desarrollado y poderoso.

Durante largo tiempo se ha sabido que el entendimiento y la expresi3n de alto nivel pueden llevarse en formas de expresi3n fuera de aquellas que artistas y cr3ticos de tales medios consideran can3nicas, y de hecho se ha revelado en el mundo acad3mico mismo. Antonio Gramsci, en su multicitado *Prison Notebooks*, fue una de las primeras mentes cr3ticas de las comunidades anglo europeas de pensamiento en expresar la noci3n de intelectuales "org3nicos" y en se3alar las diversas t3cnicas y procesos mediante los cuales los grupos de personas que buscan dominar a otros intentan apropiarse y definir el discurso seg3n su posici3n social y su *locus* cultural. No obstante, en este caso, para nuestro argumento resulta fundamental la siguiente noci3n:

todo grupo social, que aparece en el terreno original de una funci3n esencial en el mundo de la producci3n econ3mica, crea junto con s3

mismo, de manera orgánica, uno o más estratos de intelectuales que le otorgan homogeneidad y una conciencia de su propia función, no sólo en el campo económico sino en el social y el político.²²

Como observó Steven Feierman, la importante aportación de Gramsci al pensamiento político en el siglo xx y más allá se vio obstaculizada por su cumplimiento de principios marxistas.²³ El análisis de Feierman del discurso político en la era colonial en el reino Shambaai, en el noreste de Tanzania, demuestra de manera incontrovertible que los individuos y las comunidades, los teóricos y los practicantes políticos, considerados marginados de formas hegemónicas de diálogo, de hecho son “capaces de crear su propio contradiscurso”.²⁴

Quisiera llevar las observaciones de Feierman y de Gramsci un paso más allá, o posiblemente cambiar su foco de atención hacia un campo de investigación distinto pero relacionado. Ambos académicos y teóricos eligen subrayar la capacidad de las poblaciones proletarias y campesinas para expresar formas de discurso centradas en el carácter pragmático y político de la vida humana individual y colectiva. Sin embargo, tal como aclara el análisis de Feierman, las preocupaciones metafísicas y éticas pueden ser parte esencial de estas conceptualizaciones, y con frecuencia lo son. Así, es un pequeño paso extrapolar de este tipo de conversación política y metafísica la realidad del discurso metafísico apolítico en las comunidades tanto de África oriental como de México. Las obras expresivas que aquí se confrontan son filosóficas y a la vez contienen elementos de pensamiento y expresión “mundanas” o pragmáticas. De hecho, como se argumentará más adelante, la forma particular en que los hablantes y los cantantes que crean estas historias y canciones combinan ambos modos de pensamiento y de expresión filosóficos “altos”, con otros relacionados con patrones diarios “bajos” de contemplación y expresión contribuye a la accesibilidad y éxito posterior de estos tratados en sus respectivas comunidades. Por tanto, no es sólo posible, sino necesario, que nuestros cantantes y narradores de cuentos en México y en

²² *Ibid.*, p. 5.

²³ *Peasant Intellectuals*, pp. 18-19.

²⁴ *Ibid.*, p. 19.

África oriental se reconozcan como “intelectuales” por derecho propio.

En todos estos casos, lo que sucede es una compleja forma de “negociación” en la que la Muerte se personifica o se “animiza”. Como describió Carter anteriormente, la naturaleza de este ser se define en gran medida por la “narrativa de la muerte” que cada persona ha desarrollado durante su vida en conjunto con importantes presiones sociales, religiosas y de otros tipos. Por tanto, hoy en día, cuando la gran mayoría de la gente en todo el mundo piensa en la Muerte, la imaginan con forma humanoide, con frecuencia como un esqueleto, y con varias formas de atuendos imponentes, ya sea el hábito negro de la Parca o el blanco vestido de novia de la Santa Muerte. No es frecuente imaginarla como un animal o un insecto, ¿a qué se debe esto? La respuesta a esta pregunta nos proveerá valiosas perspectivas sobre el poder consumado y atrayente de las canciones y los cuentos presentes en las comunidades de pensamiento que aquí se consideran.

Además de la plétora de eufemismos que existe en toda lengua para hacer referencia a la muerte misma mediante procesos de evasión intelectual, los humanos se han unido una y otra vez para desarrollar descripciones sorprendentemente complicadas del universo en el que, a través de medios sobrenaturales, la muerte puede superarse. Por supuesto, éste es el tema perfecto para la *filosofía* como tal si tomamos una interpretación estrictamente liberal del término, considerando a los filósofos como aquellos que *aman el conocimiento*. Esto es así porque el hecho observable de la muerte y su impenetrabilidad simultánea la convierten en un tema de discusión que nunca se resolverá satisfactoriamente y por tanto está infinitamente abierto a debate e interpretación. Desafortunadamente, los únicos que podrían arrojar cierta luz intelectual sobre lo que sucede después de la muerte han fallecido.

Quizás para llenar este vacío, las descripciones más aceptadas de la muerte y la vida más allá de ella como tal se encuentran en las religiones de todo el mundo. Son pocos los sistemas religiosos de pensamiento y dogma (que no necesariamente son lo mismo) que no intentan brindar cierta visión de lo que le pasa a las personas después de morir. La mayoría de estos cuerpos

de fe utilizan el conocimiento aparentemente exclusivo que sus recuentos ilustran para utilizar la vida después de la muerte como un medio para controlar la vida de sus adeptos mientras se encuentran en el universo concreto y empírico en el que vivimos. Todas las fes abrahámicas, el judaísmo, el cristianismo y el islam sostienen que sus libros sagrados indican la existencia de un cielo, un lugar maravilloso donde aquellos que vivieron bien son recompensados por su abstinencia de diversión maliciosa durante su vida, y de un infierno que es lo opuesto a todo lo que se representa en el cielo, un lugar rebosante de sufrimiento y dolor mental y físico casi inconcebibles, donde aquellos que han satisfecho sus deseos vulgares en la Tierra se ven forzados a pagar eternamente por sus fechorías.

Por supuesto, no todas las religiones de la historia han sido tan universalistas para insistir en la capacidad de redención de todas las almas ni han prometido una vida de ultratumba agradable, pero ciertamente éste es un tema prevalente en la mayoría de las religiones hoy en día. No obstante, al mismo tiempo estas estructuras de fe también contienen varias figuras que representan el poder que en última instancia termina con la vida del cuerpo físico de los moribundos. Este “Ángel de la Muerte” se describe en términos ligeramente diferentes según el sistema de creencias.

El islam brinda la siguiente explicación: “Cuando la muerte está a punto de llegar, la persona moribunda ve a los ángeles de la muerte y se da cuenta que su tiempo terminó y que será llevada a otro mundo”.²⁵ El rabino Arthur Seltzer ha ofrecido la siguiente información, que proviene principalmente del *Zohar*. Él explica que en el judaísmo:

[una] quinta tradición de la visión en el lecho de muerte es la del Ángel de la Muerte. A diferencia de algunos de los conceptos más benignos que ya se discutieron, ésta es una visión de intensidad y miedo que lleva a la separación final de cuerpo y alma, y de la rendición última de una persona a este ángel en particular”.²⁶

²⁵Hussam S. Timani, “Death and dying in Islam”, en Steven J. Rosen (ed.), *Ultimate Journey: Death and Dying in the World's Major Religions*, Westport, Praeger, 2008, pp. 65-66.

²⁶Rabbi Arthur Seltzer, “Judaism: The journey of the soul”, en Steven J. Rosen (ed.), *Ultimate Journey: Death and Dying in the World's Major Religions*, Westport, Praeger, 2008, p. 9.

Seltzer continúa: “consciente de su propia impotencia [la persona moribunda] abre sus ojos y mira al Ángel de la Muerte con plena conciencia, entregándose en cuerpo y alma [...] Una vez que el Ángel de la muerte saca el alma del cuerpo de una persona, la muerte sobreviene instantáneamente”.²⁷

En términos de expresión literaria, quizás el texto más antiguo que aborda estas ideas complejas es la antigua épica sumeria de Gilgamesh. La trama central gira en torno al conocimiento epifánico de la inevitabilidad de la muerte, que Gilgamesh recibe al atestiguar la muerte de su amigo y, como algunos estudiosos dicen, amante Enkidu. Debido a ello Gilgamesh renuncia al trono y vaga por el desierto para encontrar a Utnapishtim y buscar la inmortalidad. Cuando Gilgamesh finalmente encuentra a Utnapishtim se ve derrotado por la lógica de éste: que los humanos deben aceptar su mortalidad para ser felices, y por la forma que tiene el héroe del diluvio de probar a Gilgamesh; Utnapishtim le dice a Gilgamesh que recibirá la inmortalidad si puede mantenerse despierto durante siete días, pero se queda dormido inmediatamente y por tanto es derrotado. A su ignominioso retorno a su reino, Uruk, obtiene inspiración de los imponentes muros que ha logrado construir y se da cuenta de que la única forma de alcanzar la inmortalidad es grabar la narrativa de sus hazañas sobrehumanas en el muro mismo.

La historia de Gilgamesh es relevante para nuestro análisis de conceptos en torno de la muerte en tanto que muestra sorprendentes similitudes con las preocupaciones e incluso las técnicas narrativas que se emplean en las obras que se eligieron. Por ejemplo, la búsqueda obsesiva de inmortalidad de Gilgamesh y su fracaso y resignación finales a su destino mortal, si bien no están representadas en la misma gran escala, se reflejan en las historias y las canciones que se relacionarán en este artículo. Aunque existen muchos más aspectos importantes en esas obras, la forma de razonamiento o súplica que se da entre estas narrativas se asemeja de manera importante a las conversaciones entre Gilgamesh y el héroe inmortal del diluvio, Utnapishtim. En esta sección de la épica, Gilgamesh le suplica a este semidios para convencerlo de que, debido a su heroico

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

excepcionalismo, él también debe estar exento de la terrible finalidad de la muerte.

El hecho de que las creaciones aquí consideradas articulen una concepción igualmente profunda y filosófica de la muerte y su fuerza en la vida de las personas quedará claro conforme analicemos la manera contextualizada y cosmológica en que se componen, se diseminan, se consumen y se debaten en sus comunidades de origen. El grado en que estas producciones relativamente breves y seductoramente “no complicadas” logran acceder a lo sublime puede tener tanto que ver con su naturaleza directa e interactiva, como con su contenido intelectual.

Ahora, volviendo a los textos mismos, quiero aclarar que no estoy afirmando ninguna razón primordial, racial o étnica detrás de los puntos de convergencia de estas canciones y cuentos. Es decir, no afirmo que la presencia de una población importante de ascendencia africana en el estado de Veracruz sea la causa principal de estas percepciones sobrepuestas de la muerte. En lugar de ello, creo que resulta mucho más productivo considerar las raíces culturales aparentemente diversas de las cuales surgen todas estas narrativas y aun las formas destacadas en las que estas visiones de la muerte se relacionan entre sí mediante sistemas de “hipertextualidad inherente”.

El primer aspecto sobresaliente de todas estas obras por explorar fue lo que causó que este proyecto comenzara a germinar en mi mente durante un seminario sobre mitología africana que impartí en El Colegio de México, en la primavera de 2009; a saber, la forma en que se caracteriza a la muerte en ambos grupos de cuentos y canciones. Si bien no todos los cuentos y las canciones relativas a la mortalidad que encontré en mi investigación personificaban a la muerte, es cierto que la gran mayoría de estas obras incluían algún proceso de animización de la muerte, y una de las tendencias más fuertes en ellas es la personificación, objeto de esta investigación. Tanto en los cuentos de Baganda como en los de Veracruz encontramos que la muerte se ha convertido en una persona con quien podemos comunicarnos de la misma manera en que lo haríamos con nuestro vecino o con cualquier otro simple mortal.

“La leyenda de Kintu” es un mito etiológico que explica el origen de los baganda como pueblo y su relación cercana con

el “pueblo” espiritual que vive en el cielo. Ésta es la familia a la que Kintu, como progenitor de los baganda, se une mediante el matrimonio para comenzar, dentro de la estructura de esa institución, a tener sucesores, hasta el día de hoy. Irónicamente, es a partir de la misma familia política que la muerte vendrá para rondar y acosar a los baganda (así como a todos los demás seres humanos en la Tierra). Incluso, más importante e irónico es el hecho de que la mujer de Kintu, Nambi, contraviniendo directamente las órdenes de su marido y de su padre, decide volver al hogar familiar en el cielo para recuperar el alimento para pollos que había dejado en su prisa por mudarse al hogar de su nuevo esposo. Es entonces cuando su hermano, la Muerte, encuentra oportunidad de unirse a la pareja y los sigue a la Tierra donde, dada su naturaleza, sucede lo inevitable.

En un sentido filosófico y metafísico podemos apreciar claramente que la familia de la que Kintu pasa a formar parte en virtud de su matrimonio representa tanto la fuente de la riqueza y el poder de Baganda como su destrucción. Nambi, la esposa sobrenatural de Kintu, es un símbolo de fertilidad, y a través de ella otorga estabilidad a la realeza baganda, que requiere hijos para mantener su poder político e hijas para establecer alianzas políticas a través del matrimonio. Su capacidad para reproducirse también puede relacionarse con la fertilidad agrícola y pastoral, a las que se hace referencia metafísicamente mediante los animales domésticos y el alimento que ella trae a la Tierra. Cabe aclarar que el único animal doméstico de Kintu cuando llega al hogar de sus suegros es una vaca, su esposa le proporciona todos los demás animales que él y los reyes siguientes usarán después como formas de riqueza para facilitar una variedad de tareas importantes, incluidas las alianzas políticas realizadas a través del matrimonio. Como ha dejado claro Kefa M. Otisi, la práctica de que el novio y su familia otorguen un *excrex* (que Otisi identifica erróneamente como “dote”) a la familia de la novia ha continuado hasta ahora, aunque “la pobreza creciente hace cada vez más difícil que los chicos puedan pagar una dote y una boda”.²⁸ Sin embargo, todos estos atributos positivos

²⁸ Kefa M. Otisi, *Culture and Customs of Uganda*, Westport, Greenwood, 2006, p. 90.

que Nambi aporta al matrimonio se equilibran por la presencia de su hermano. Una vez en la Tierra con su hermana y su cuñado, decide causar estragos asesinando a los hijos de Nambi y de Kintu “en intervalos”.²⁹ Además, debido a los intentos de Kintu y de su familia por capturar y “matar” a la Muerte, ella se ha convertido en maestra de las tácticas guerrilleras. “Desde ese momento, la Muerte ha vivido en la Tierra asesinando personas cuando podía, y después escapa de la Tierra [...]”.³⁰ Por tanto, a pesar de su gran poder para aniquilar incluso a los más poderosos, el cuñado de Kintu se ha vuelto un cobarde, pues mata a hurtadillas y luego huye antes de que se le pueda confrontar o capturar.

En los siguientes dos cuentos la Muerte no muestra tal timidez. El primero es “La historia de Mpobe”, que registró Roscoe y se incluye en su colección inmediatamente después de “La leyenda de Kintu”. He decidido analizar este cuento baganda junto con “El hambriento y la muerte”, de Xalapa, que se incluye en la colección *Mexican Tales and Legends from Veracruz* de Stanley L. Robe.³¹ Considerar estas dos obras juntas es importante en tanto que ambas tratan de hombres normales que intentan burlar a la Muerte (y al final fracasan).

En el caso de Mpobe, éste se encontraba accidentalmente en la tierra de los muertos mientras cazaba una rata en los arbustos. Por suerte para Mpobe, cuando la Muerte lo captura, le permite volver “a su hogar y le advierte que no le diga a nadie dónde estuvo ni mencione qué había visto”.³² A su vuelta, Mpobe logra evadir el incesante cuestionamiento de todos los miembros de su familia, excepto de su madre, a quien narra su visita al inframundo. Esa misma noche, la Muerte acude por Mpobe, pero llegan a un acuerdo según el cual ésta dice a su presa: “Te daré tiempo para arreglar tus asuntos, debes morir después de haber ampliado tus propiedades”.³³ Un indicio de la desesperación de Mpobe en esas circunstancias se aprecia en el hecho de que vende a su primogénito como esclavo para ob-

²⁹ John Roscoe, *The Baganda*, p. 463.

³⁰ *Ibid.*, p. 464.

³¹ Pp. 40-43.

³² John Roscoe, *The Baganda*, pp. 465-466.

³³ *Ibid.*, p. 466.

tener más tiempo. No obstante, la Muerte llega por Mpobe inevitablemente cuando escapa al bosque para refugiarse, y le pregunta: “Mpobe, ¿terminaste con tu riqueza?”, a lo cual no puede sino responder: “La terminé toda”.³⁴

El protagonista de nuestro cuento veracruzano encuentra un destino similar, si no idéntico, a manos de su insistente adversario. El cuento mismo se ha recreado en varios medios de comunicación de amplia circulación en México (y a través de su popularidad, internacionalmente). El autor, B. Traven, quizás mejor conocido por su novela *Treasure of the Sierra Madre*, también era un talentoso escritor de cuentos. Su adaptación al género de este cuento oral (o uno muy similar) en “Macario” se incluye en su compilación de 1966 llamada *The Night Visitor and Other Stories*.³⁵ Otra prueba del carácter poderoso de esta reunión con la Muerte puede deducirse del hecho de que la historia se adaptó para cine y fue un filme exitoso cuando se estrenó y lo es hasta la actualidad en México, más de 40 años después. Tanto el mito de Mpobe como el cuento de nuestro campesino hambriento se centran en una confrontación, un contrato de sus protagonistas con la Muerte: llegan a un acuerdo con ella, cuyos términos después rompen, y entonces tienen que rendirse al poder inevitable y aparentemente inhóspito.

En ambos casos entra un elemento cómico en la narrativa debido a las medidas desesperadas que están dispuestos a asumir para escapar de las garras de la Muerte. Mpobe está dispuesto a vender a su hijo y a renunciar a cualquier semejanza con la valentía huyendo de la Muerte y sus obligaciones. Nuestro proverbial hombre común de Veracruz utiliza tácticas igualmente drásticas con el fin de evadir a la Muerte. Cuando termina su plazo, en lugar de rendirse tranquilamente a su destino, huye a una barbería y se rapa la cabeza para engatusar a la Muerte y que lo deje ir, pero, al final, aparentemente sin otra alternativa, ésta afirma: “mientras, con que sea este peloncito que está en este rincón, me llevo en lugar de él”.³⁶ Así, nuestro calvo amigo no puede escapar a su destino con mejor suerte que Mpobe.

³⁴ *Ibid.*, p. 467.

³⁵ B. Traven, “Macario”, *The Night Visitor and Other Stories*, Chicago, Elephant Paperbacks, 1993.

³⁶ *Ibid.*, p. 43.

En ambos casos encontramos las cómicas peripecias de estos hombres, al tiempo que reconocemos que nosotros mismos podríamos estar dispuestos a emplear tretas similares para escapar a lo inevitable. Al mismo tiempo se nos recuerda el poder aparentemente inexorable de la muerte en nuestra propia vida. El cuento de Mpobe otorga a la Muerte diversos atributos imponentes y sobrenaturales que nos llevarían a la conclusión de que se le debe respeto y temor. Quizás el más destacado de ellos es su capacidad divina de omnisciencia, que se aprecia en la rapidez con la que sabe que Mpobe ha traicionado su secreto. También puede buscar sin esfuerzo a Mpobe en el bosque y finalmente grita: “¡Mpobe! ¿Por qué te escondes en el bosque? No creas que no puedo verte”.³⁷

Nuestro campesino hambriento en el cuento de Sebastián Morales, de Xalapa, al parecer tiene una actitud similar a la de Mpobe, pues aunque teme a la Muerte y le huye, también reconoce su asombroso poder. Esto se demuestra en su disposición a compartir su succulento guiso de gallina que, aparentemente, ha estado esperando comer en paz durante todo el tiempo que tiene casado con la anciana que aparece ante él. Esto es importante porque apenas unos momentos antes, Dios mismo había aparecido y pronto lo despidió sin siquiera haber podido oler los alimentos. Robe ha indicado que el motivo relevante en este caso es que “la Muerte tiene preferencia sobre Dios y la Justicia”,³⁸ y en verdad parece que la Muerte, como mujer, ejerce mucho mayor poder sobre nuestro protagonista que Dios. Tales conceptualizaciones de la proximidad y la influencia de la muerte en nuestra vida diaria quizás tengan algo que ver con el gran poder del culto a la santa Muerte, que actualmente está resurgiendo, especialmente en zonas urbanas de todo México. Al igual que sucede en el cuento, muchos devotos de las doctrinas más estrictas del catolicismo consideran que la santa Muerte es una figura no ortodoxa, si no herética, que está fuera de la Iglesia y podría dañarla. De cualquier manera, en este caso no se cuestiona el poder de la Muerte, mientras que Dios se ve forzado a asumir una posición subordinada. Quizás esto pueda

³⁷ John Roscoe, *The Baganda*, p. 467.

³⁸ *Mexican Tales*, p. 43.

explicarse por el hecho de que la creencia en Dios se basa en la fe, en tanto que el poder de la muerte se manifiesta a todo nuestro alrededor. Desde los pétalos marchitos de una rosa al doloroso fallecimiento de algún familiar, diariamente se nos recuerda la implacable fuerza y el prolongado alcance de la muerte. Algunos académicos incluso han propuesto que “[el] principio filosófico del ser y no ser, del nacer y del morir, es el principio dual que fundamenta la mentalidad religiosa y cosmogónica del hombre mesoamericano”,³⁹ y podemos apreciar la dicotomía filosófica en estos cuentos tanto implícita como explícitamente. Este poder que “la muerte” ejerce en nosotros también puede verse en “Cuento tepehua del viento y la muerte”. En este cuento corto, que se presenta a continuación, vemos que el viento vence a la Muerte y la empuja a la tierra para después volver al cielo.

Un día el viento y la muerte se encontraron en el camino y se empezaron a saludar. Al poco rato dijo la muerte:

—Vamos a jugar a ver quién gana.

El viento contestó:

—¡Cómo no! Si tú gustas, jugamos.

Primero la muerte empujó al viento y éste empezó a soplar y soplar.

Cuando regresó adonde estaba la muerte, entonces él la empujó y lo hizo tan fuerte que vino a caerse en la tierra y quedó la muerte tirada.

El viento se fue al cielo otra vez.⁴⁰

Si bien no hay un personaje “humano” enfrascado en una confrontación con la Muerte como en los cuentos anteriores, podemos ver que la Muerte se personifica y de hecho se involucra precisamente en el tipo de actividades en que participan los humanos al jugar juegos. También resulta importante el hecho de que incluso el viento, otro elemento natural poderoso, gana a la Muerte pero no puede o no le interesa eliminarla por completo. Los aspectos etiológicos y mitológicos del cuento también son importantes y coinciden con la “Leyenda de Kintu” (anterior) en tanto que la Muerte huye a la Tierra o se ve empujada a ella y desde ahí hace sus avances entre los mortales.

³⁹ Manuel Torres Guzmán, “El principio dual y Mictlantecuhtli”, en L. Aquino Rodríguez y L. Beauregard García (eds.), *Muerte, altares y ofrendas*, op. cit., p. 32.

⁴⁰ P. 150. Cuento compilado por la Dirección General de Culturas Populares de Veracruz.

La estima que se tiene a la muerte en estas narrativas, así como el pavor con que se la contempla, se comparten en las canciones populares de África oriental y de México. Si bien la gran mayoría de los elementos que analizaremos se concentran más en el terror a la muerte que en su potencial como una compañía paliativa, existen obras notables (y muy hermosas) que expresan lo contrario; una de ellas se incluye en este artículo. Después de los cuentos de Veracruz sobre los que acabamos de reflexionar, quiero poner sobre la mesa dos canciones de esta región que se basan en tradiciones musicales y narrativas similares para aceptar la muerte en sentido subjetivo, personal y biográfico, a la vez que expresan estas ideas a su público de manera persuasiva.

La primera de ellas es la obra un tanto anómala de Lucía Vargas del Campo, titulada “Muerte”.

Caigo en sus brazos sin miedo
añoraba estar con ella
y aunque no es por mucho bella
le susurro amor muy quedo
mientras que en ella me enredo
la cubro de mil y un besos.
Por ti yo elevo mis rezos
a ti te entrego mi suerte
eterna y tranquila muerte
hoy me envuelvo entre tus huesos.⁴¹

Me refiero a esta décima como anómala debido a que la cantante no sólo no teme a la Muerte sino que le da la bienvenida, al parecer como a un amante, por su descripción de “cubrirla” con besos y abrazarla, que se vuelve cada vez más íntima conforme avanza la narrativa, que va de un reportaje de narrativa, a dirigirse a ella de manera directa. Por tanto, hacia el final de las diez líneas tenemos una visión breve pero intensa del amor apasionado de la cantante por la muerte, que aparentemente llega a ella como salvación más que como destrucción. Así, la inclinación filosófica de esta canción nos lleva en

⁴¹ Lucía Vargas del Campo, “Muerte”, en Rafael Figueroa Hernández (ed.), *Viva la cuenca. Décimas: Fiestas de la Candelaria, Tlacotalpan, Veracruz, 2008*, Xalapa, Como Sueno, 2008, pp. 77-78.

la dirección opuesta de las teorías de la muerte que la asocian con desposesión y carencia. Parece que la cantante se involucra de manera mucho más activa con la muerte y recibe su realidad en una forma que los filósofos occidentales Søren Kierkegaard y Martin Heidegger alentarían, y que la psiquiatra Elisabeth Kubler-Ross podría apuntar como la etapa final en su progresión de actitudes hacia la muerte por parte de la persona moribunda, la de la “aceptación”. Kubler-Ross la describe como el punto en que el paciente llega a una “etapa durante la que no está deprimido ni enojado por su ‘destino’ [...] y contemplará su final venidero con un cierto grado de expectación callada”.⁴² Aunque Kubler-Ross después describe a la persona moribunda como generalmente exhausta, lo que contrasta con la euforia con la que Vargas del Campo narra su décima, es evidente que la cantante ya no está furiosa por la muerte y, de hecho, la ha “aceptado”. No obstante, al mismo tiempo, parte del proceso de aceptar la cercanía de la muerte es imaginarla no como un proceso de desintegración física, sino como una persona a la que la cantante puede demostrar afecto.

La misma práctica de animización aparece en el huapango titulado “La Muerte”, del Trío Armonía Huasteca. En este caso, el narrador, según se muestra en el fragmento de la canción en el epígrafe de este texto, intenta apelar a la muerte para que le otorgue una prórroga. Aunque la narrativa también cambia del uso de primera persona a un tratamiento directo durante la canción, en este caso la confrontación y la conversación con la muerte son de otro tipo. La filosofía de la muerte como privación se comunica claramente en esta canción cuando el narrador, conversando con la muerte, la acusa de ser cruel (literalmente, “mala”) y ruega que le dé unos días más para vivir y seguir tocando sus huapangos.

Puede esperarse que el público, los oyentes de esta canción, apoyen su deseo de seguir viviendo y tocando sus canciones, pues están disfrutando de su actuación. En un sentido más profundo y “filosófico”, cada oyente puede identificarse con los sentimientos del cantante que ruega por su vida, puesto que en

⁴² Elisabeth Kubler-Ross, *On Death and Dying*, Nueva York, Macmillan, 1969, p. 112.

lo más profundo de nuestro corazón nos damos cuenta de que haríamos lo mismo; de hecho, en cierto grado, muchos nos encontramos precisamente en la misma posición y deseamos tener un personaje como la *calaquita* aquí representada, al cual apelar. El contexto en el que se reproduce o se escucha la canción también recuerda los placeres efímeros y sensuales de nuestra vida que terminarán con la muerte. En cualquier caso, aunque tuviéramos la fortuna de ir al cielo, es poco probable que se nos permita tocar o disfrutar música secular (si no directamente pecaminosa) como los huapangos que el cantante está ansioso por tocar el mayor tiempo posible aquí en la Tierra.

Los cantantes tanzanos Jay Dee y Remmy Ongala comparten esta preocupación por obtener lo más posible de la vida. Estos artistas pueden considerarse contemporáneos en tanto que ambos son parte de la escena musical de Tanzania en Dar es Salaam, aunque en otros sentidos, son radicalmente diferentes. Para empezar, por sus edades están más o menos a una generación de diferencia, pues Ongala nació en 1947 y Jay Dee en 1979. Además, los tipos de música que interpretan son muy distintos. Cuando se publicó por primera vez la canción de Ongala, en 1990, él tocaba una forma de música electrificada, canonizada y muy popular denominada *muziki wa dansi* o música para bailar con su grupo, Orchestra Super Matimila (ahora Ongala se convirtió al cristianismo, pero aún toca y graba música un tanto similar al estilo *muziki wa dansi*, aunque con un contenido lírico diferente).

Por su parte, Judith Daines Wambura Mbibo, conocida como Jay Dee, es una de las lideresas de un tipo de música que se produce principalmente en estudios, más que con músicos en vivo, que se denomina “blues” o “RnB” en Tanzania. También se le reconoce como una de las primeras cantantes en Tanzania en poner letras en swahili a música RnB. Sin embargo, su “logro” no se reconoce universalmente, y yo mismo he escuchado quejas tanto de fanáticos de la *muziki wa dansi* como de quienes no lo son, en el sentido de que los ritmos del swahili y del RnB “haziingiliani” no se corresponden. Debido a esta letanía de atributos diferentes, es extraordinario que ambos artistas, con más de 30 años de diferencia entre sí, hayan creado dos canciones tan semejantes.

El primer aspecto y el más obvio es su título, simplemente “Kifo”, que se traduce como “Muerte”. En este punto quizás sea apropiado recordar que las dos canciones de Veracruz que analizamos también tenían títulos parecidos: “Muerte” de Lucía Vargas del Campo y “La Muerte”, del Trío Armonía Huasteca. Sin embargo, los títulos aparentemente francos en swahili esconden una conceptualización filosófica que se expresa mediante la lengua. La palabra *kifo* como sustantivo proviene del verbo “kufa”, que significa morir. El swahili, como sucede con muchas lenguas bantúes, tiene un complejo sistema de clasificación de sustantivos que los divide en grupos según su similitud con términos de diversas características, como seres vivos, objetos altos, conceptos abstractos, etcétera. El prefijo “ki”, que se coloca al afijo de forma sustantiva “fo”, es lo que en términos lingüísticos se denomina “diminutivo”. Éste es un recurso para disminuir, reducir el tamaño o la importancia de cualquier elemento al que esté unido.

Por tanto, en este caso, se minimiza a la muerte misma a través del proceso lingüístico. Si bien esta aparente rudeza a una fuerza tan poderosa como la muerte puede parecer irónica, o incluso alarmante, es precisamente esta falta de respeto a la muerte la que permite los intercambios en esta narrativa. La disminución de la muerte se utiliza como una forma de animización, como se describió anteriormente, la corta a un tamaño manejable, por así decirlo, y permite las formas familiares de tratamiento que se expresan en ambas canciones.

La canción de Ongala contiene una sección inicial en la que los males de la muerte se exponen en detalle. La descripción pasa de un hospital en el que la gente sufre de todo tipo de enfermedades y lesiones a un par de conmovedoras narrativas en primera persona en las que el cantante describe la devastación financiera y emocional causadas por la muerte de su padre y su esposa. Tras reprender a la muerte (véase el fragmento al inicio de este artículo) por su despiadada aniquilación de relaciones tan cercanas y de figuras populares de la música tanzana, Ongala recapitula abordando directamente a la Muerte, pidiéndole que se notifique de su fallecimiento con tiempo suficiente para que tenga la oportunidad de dejar en orden sus asuntos en el mundo, despedirse de sus amigos, comprar un nuevo atuendo en el mer-

cado Kariakoo y después, como él mismo indica, partir, incluso a pie, para reunirse con la Muerte donde ésta así lo desee.

El cantante concluye la canción con el terrible estribillo: *Kifo ni kiboko yao/ Kifo ni kiboko yako/ Kifo hakina huruma*.⁴³ Así, Ongala se traslada del ámbito despersonalizado y objetivo al personal, al cambiar del modo narrativo al tratamiento directo. Comienza diciendo que la muerte eventualmente supera a todos y después hace su argumento más contundente, intensificando su intimidad y forzando al oyente a considerar su propia muerte y el dolor que le causará a ellos mismos y a sus seres queridos. La canción de Ongala interactúa poderosamente, aunque quizás no de forma intencional, con la obra de los filósofos Heidegger y Kierkegaard, quienes creían que una confrontación verdadera y la posterior comprensión de la muerte como un proceso intensamente personal y relevante en la vida eran una parte esencial de nuestra maduración como seres humanos. Como explica Vincent Barry, “cuando huimos de la muerte, la tratamos como un suceso, mientras que cuando vivimos a su luz, la tratamos como un fenómeno existencial”.⁴⁴ Por tanto, lo que Ongala intenta transmitir a sus oyentes es que deben aceptar la presencia inminente de la muerte, y en lugar de clamar contra ella infructuosamente, intentar sentirse en paz con ella antes de que sea demasiado tarde, pues, sin duda, como la Muerte misma dice al cantante en la canción “La Muerte”: “Te vas a ir”.

Si bien “Kifo” de Jay Dee no es tan compleja narratológicamente hablando como la obra de Ongala, se relaciona con ella en diversos aspectos. Más que construir una trama complicada y prolongada con diversos personajes y acciones, se concentra en una sola conversación entre el cantante y la Muerte personificada. La primera estrofa tiene que ver con castigar a la Muerte por su comportamiento sin escrúpulos: irrumpir en los hogares sin invitación y matar a madres y padres, violando las costumbres culturales prevalentes de buenos modales y respeto a los ancianos. Después, la segunda estrofa pasa rápida-

⁴³La muerte los golpea/ La muerte atrapa, [incluso] a ti/ La muerte no tiene piedad.

⁴⁴En *Philosophical Thinking*, p. 64.

mente a una etapa de negociación en la que Jay Dee pregunta a la Muerte: *¿Nikupe nini usinitwae?*⁴⁵ y le ofrece dinero e incluso a sus otros parientes como soborno. Sin embargo, en la última estrofa, la cantante se conforma y suplica algún tipo de advertencia, como Ongala finalmente se resigna en su canción. En un punto Jay Dee implora: *Na kama butaki vyo vyote/ Ujapo basi niambie/ Ili ndugu zangu niwaage/ Machache niwagusie.*⁴⁶ Por tanto, desde una perspectiva filosófica, Jay Dee también reconoce la realidad, el dolor y el poder de la muerte (y los analiza minuciosamente). Al personificarla e intentar negociar con ella, lleva a cabo el proceso de contemplación y comprensión para el que todos debemos estar preparados tarde o temprano.

Cuando las consideramos en conjunto, estas canciones muestran diversos temas, personajes e incluso importantes conceptualizaciones expresivas sobrepuestas, aunque unas se encuentren en lengua española y otras en swahili. La personificación y la conversación directa de los cantantes con la muerte, aunque se realizan en una variedad de contextos históricos y culturales y se presentan desde varias perspectivas personales, adquieren poder por el hecho de que el público, a través del acto performativo implícito en todas estas canciones, es atraído a la conversación tanto literal como intelectualmente. Puede decirse lo mismo de los cuentos analizados anteriormente, que como narrativas orales sin lugar a dudas se diseñaron para su representación y la participación periódica de los oyentes.

Todos los cuentos analizados en este trabajo sirven tanto para entretener como para explicar. Sobre la base de su éxito para activar una compleja red de asociaciones intelectuales, estimulan los sentidos de sus oyentes a la vez que ponen sobre la mesa aspectos complejos, y con frecuencia perturbadores, de la existencia humana y el misterio de su aparente fin en la tierra. Como tales, demuestran formas destacadas de hipertextualidad inherente a través de sus temas y la forma en que las ideas filosóficas se formulan y se hacen relevantes.

⁴⁵ ¿Qué debo darte para que no me lleves contigo?

⁴⁶ Y si no aceptas nada [más que a mí]/ Dime cuándo vienes/ Para que pueda despedirme de mi familia/ y darles algunas palabras de sabiduría.

Aunque ciertamente no se construyen principalmente para responder a públicos fuera de sus comunidades culturales y lingüísticas (si bien éstas se definen muy ampliamente), cuando se analizan de cerca, estas obras abordan algunas de las grandes narrativas del pensamiento filosófico canonizadas en la tradición occidental. Estas canciones e historias personalizan a la Muerte y vuelven a estas ideas íntimas sobre ella (y la vida), con la experiencia vivida de públicos putativos que están situados (y que muy bien podrían situarse a sí mismos) fuera del canon tradicional occidental. Al mismo tiempo, desafían la exclusividad de la filosofía como género occidental —una idea que planteó un profesor que asistió a la presentación inicial de este trabajo— expresando visiones definidas y multifacéticas del significado de nuestro tiempo en la Tierra y su circunscripción por la muerte. Como oyentes y lectores atentos, el poder cercano de la muerte nos desafía y quizás nos intimida, y a la vez nos tranquilizan los lenguajes, los vocabularios y las perspectivas familiares de los narradores con las que podemos identificar y analogar nuestra propia experiencia.

Para la creación de este espacio intelectual de consuelo es fundamental la táctica empleada en todas las obras, en la que la Muerte se anima y se presenta en una forma humana con la que podemos interactuar, conversar e intentar establecer una relación “recíproca”. Al reducir a la muerte a dimensiones en las que podemos empezar a lidiar con ella, los compositores de estas obras proveen valiosas perspectivas sobre la naturaleza psicológica fundamental del miedo humano a la muerte, sea racional o irracional. Aunque los caminos que nos ofrecen quizá no sean atractivos para todos, ciertamente son expresiones convincentes de nuestro destino inexorable y no pueden desecharse simplemente como piezas pintorescas, folclóricas o populares. Más bien, éstos, como gran parte del arte expresivo creativo en todo el mundo, que circula fuera de los cánones del pensamiento académico, deben llevarse a la atención de académicos y no académicos por igual, para ampliar y enriquecer nuestra apreciación de comunicación estética e intelectual en todo el espectro de medios y géneros. ❖

Traducción del inglés:
María Capetillo Lozano

Dirección institucional del autor:
Centro de Estudios de Asia y África
El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco núm. 20,
Pedregal de Santa Teresa,
10740, México, D.F.
 ✉ *alrosenberg@colmex.mx*

Bibliografía

- Anónimo, "Introduction", en Dana K. Cassell *et al.* (eds.), *The Encyclopedia of Death and Dying*, Nueva York, Facts on File, 2005, pp. xv-xxvi.
- BARRY, Vincent, *Philosophical Thinking about Death and Dying*, Belmont, Thomson Wadsworth, 2007.
- CALLAHAN, Daniel, "On defining a 'natural death'", en Margaret P. Battin, Leslie P. Francis y Bruce M. Landesman (eds.), *Death, Dying and the Ending of Life*, vol. 1, Burlington, Ashgate, 2007, pp. 5-10.
- CARTER, David, "Conclusion: A shepherd in the trenches. One chaplain's work with the dying", en Steven J. Rosen (ed.), *Ultimate Journey: Death and Dying in the World's Major Religions*, Westport, Praeger, 2008, pp. 155-186.
- CROUCH, Mira, "Death and images of womanhood and manhood: The case of serbian epic poetry", en Asa Kasher (ed.), *Dying and Death: Inter-Disciplinary Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 41-56.
- "Cuento tepehua del viento y la muerte", en Lourdes Aquino Rodríguez y Lourdes Beauregard García (eds.), *Muerte, altares y ofrendas*, Veracruz, Instituto Veracruzano de la Cultura-Dirección General de Culturas Populares, 2008, p. 150.
- EPICURO, "Letter to Menoeceus", *The Stoic and Epicurean Philosophers*, trad. C. Bailey, Nueva York, The Modern Library, 1940, p. 31.
- FEIERMAN, Steven, *Peasant Intellectuals: Anthropology and History in Tanzania*, Madison, University of Wisconsin Platteville, 1990.
- FELDMAN, Fred, "Some puzzles about the evil of death", en Margaret P. Battin, Leslie P. Francis y Bruce M. Landesman (eds.), *Death, Dying and The Ending of Life*, Burlington, Ashgate, 2007, pp. 21-43.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael, *Son jarocho: guía histórico-musical*, Xalapa, Como Sueño, 2007.

- GRAMSCI, Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, ed. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith, Nueva York, International Publishers, 1971.
- JUNG, C. G., *The Archetypes and The Collective Unconscious*, Collected Works, vol. 9, Princeton, Bollingen, 1981.
- KIERKEGAARD, Søren, *Fear and Trembling*, trad. Alastair Hannay, Nueva York, Penguin Books, 2006.
- KUBLER-ROSS, Elisabeth, *On Death and Dying*, Nueva York, Macmillan, 1969.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le Cuit*, París, Plon, 1964.
- LOMNITZ, Claudio, *Death and the Idea of Mexico*, Nueva York, Zone Books, 2008.
- MEDLEY, Peter, "Hindu models of enlightened death", en Steven J. Rosen (ed.), *Ultimate Journey: Death and Dying in the World's Major Religions*, Westport, Praeger, 2008, pp. 115-154.
- Merriam-Webster Online, "Animus" [Consultado el 1 de julio de 2009 en: www.merriam-webster.com].
- NAVARRETE HERNÁNDEZ, Mario, "El concepto de resurrección en la época prehispánica y su expresión actual en los altares del Día de Muertos", en Lourdes Aquino Rodríguez y Lourdes Beauregard García (eds.), *Muerte, altares y ofrendas*, Veracruz, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2008, pp. 39-51.
- OTISI, Kefa M., *Culture and Customs of Uganda*, Westport, Greenwood, 2006.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Cuadernos Americanos, 1947.
- PEÑALOSA, Joaquín Antonio, *Vida, pasión y muerte del mexicano*, México, Jus, 1974.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando A., *La música afromestiza mexicana*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1990.
- PETERS, Gary, "The death of a friend: Some themes in Jacques Derrida's the work of mourning", en Asa Kasher (ed.), *Dying and Death: Inter-Disciplinary Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 71-80.
- ROBE, Stanley L., *Mexican Tales and Legends from Veracruz*, Berkeley, University of California, 1971.
- ROSCOE, John, *The Baganda: An Account of Their Native Customs and Beliefs*, Londres, Macmillan, 1911.
- ROSENBERG, Aaron, "Form and theme as unifying principles in Tanzanian verbal art: Elieshi Lema and Orchestra DDC Mlimani Park", *Wasafiri* (en prensa).
- , "Asiyefunzwa na Wazazi Hufunzwa na Mzuka: Swahili supernatural homiletics in an age of promiscuity", en *Beyond*

- Text: Issues in African Oral Literature and Diaspora Studies* (en prensa).
- SALINAS, Robert C., "Preface", en Dana K. Cassell *et al.* (eds.), *The Encyclopedia of Death and Dying*, Nueva York, Facts on File, 2005, pp. ix-xi.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Philosophical Writings*, en Wolfgang Schirmacher (ed.), Nueva York, Continuum, 1994.
- SELTZER, Rabbi Arthur, "Judaism: The journey of the soul", en Steven J. Rosen (ed.), *Ultimate Journey: Death and Dying in the World's Major Religions*, Westport, Praeger, 2008, pp. 1-20.
- TAIWO, Olufemi, "Exorcising Hegel's Ghost: Africa's challenge to philosophy", *African Studies Quarterly*, vol. 1, núm. 4, 1998. [En: web.africa.ufl.edu/asq/v1/4/2.htm].
- TIMANI, Hussam S., "Death and dying in Islam", en Steven J. Rosen (ed.), *Ultimate Journey: Death and Dying in the World's Major Religions*, Westport, Praeger, 2008, pp. 59-82.
- TORRES GUZMÁN, Manuel, "El principio dual y Mictlantecuhli", en Lourdes Aquino Rodríguez y Lourdes Beauregard García (eds.), *Muerte, altares y ofrendas*, Veracruz, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2008, pp. 32-35.
- TRAVERN, B., "Macario", *The Night Visitor and Other Stories*, Chicago, Elephant Paperbacks, 1993.
- VARGAS DEL CAMPO, Lucía, "Muerte", en Rafael Figueroa Hernández (ed.), *Viva la cuenca. Décimas: Fiestas de la Candelaria, Tlacotalpan, Veracruz*, Xalapa, Veracruz, Como Sueno, 2008, pp. 77-78.
- VERGÈS, Françoise, "The power of words", *Public Culture*, vol. 14, núm. 3, primavera de 2002, pp. 607-610.
- WIREDU, Kwasi, "An oral philosophy of personhood: Comments on philosophy and orality", *Research in African Literatures*, vol. 40, núm. 1, verano, 2009, pp. 8-18.

Documentos

- DEE Jay, "Kifo", *Binti*, A'mish Records, 2003.
- GAVALDÓN, Roberto (dir.), *Macario*, actuación de Ignacio López Tarso y Pina Pellicer, Azteca Films, México, 1960.
- ONGALA, Remmy, "Kifo", *Songs for the Poor Man*, Wiltshire, Real-world Records, 1990.
- Trío Armonía Huasteca, "La Muerte", *Huastecas de Oro*, Scrappy Productions, Npd.