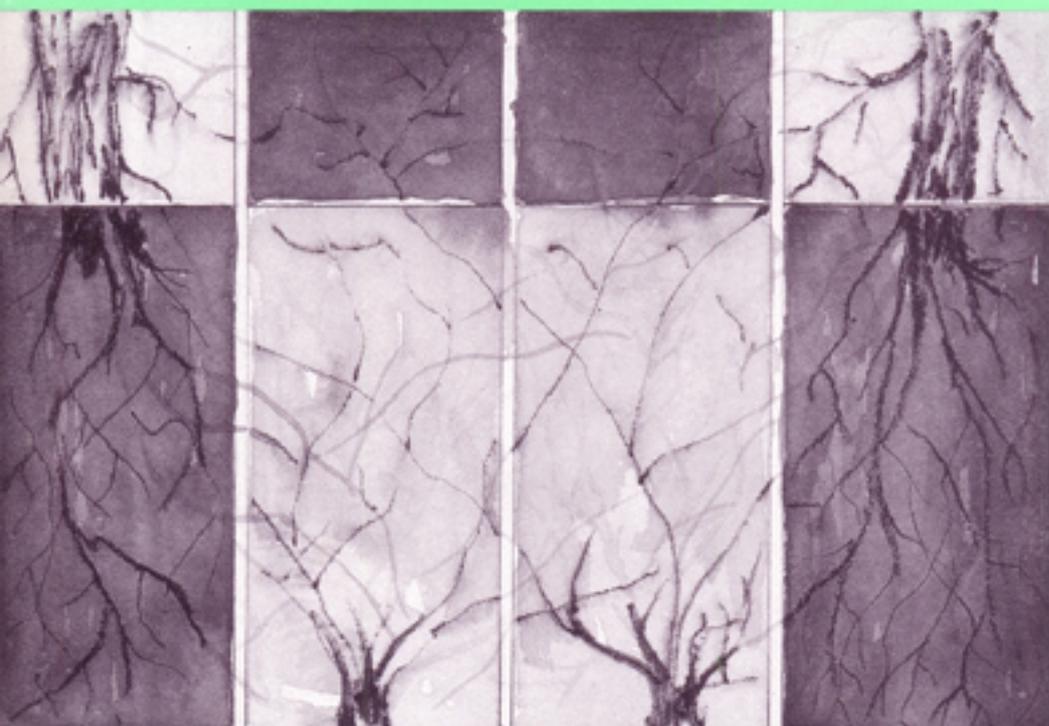


AÑO 1 / NÚMERO 2 / JULIO-DICIEMBRE DE 2001 / ISSN EN TRÁMITE

Revista de Literaturas Populares



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Revista de Literaturas Populares

AÑO 1 NÚMERO 2 JULIO-DICIEMBRE DE 2001

dirección

margit frenk

comité de redacción

magdalena altamirano / martha bremauntz /
araceli campos moreno / elizabeth corral peña /
enrique flores / raúl eduardo gonzález /
mariana masera / edith negrín

comité editorial

néstor garcía canclini (universidad autónoma
metropolitana, méxico) / maría cruz garcía
de enterría (universidad de alcalá) / antonio
garcía de león (universidad nacional autónoma
de méxico) / aurelio gonzález (el colegio de
méxico) / pablo gonzález casanova (universidad
nacional autónoma de méxico) / martin lienhard
(universidad de zúrich) / carlos monsváis
(méxico) / beatriz mariscal (el colegio de méxico)
/ josé manuel pedrosa (universidad
de alcalá) / herón perez martínez (colegio de
michoacán) / ricardo perez montfort (cieras,
méxico) / augustin redondo (sorbonne nouvelle,
parís III) / william rowe (king's college, londres)

cuidado de la edición

comité de redacción

diseño de maqueta

mauricio lópez valdés

tipografía

elizabeth díaz salaberría

imagen de la cubierta

víctor guadalajara, *raíces*, s. a.

(fotografía: león rafael)

publicación semestral

CANJES, SUSCRIPCIONES, CORRESPONDENCIA:

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES

issn en trámite

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO, D. F.

impreso y hecho en méxico

E-MAIL: litpop@correo.unam.mx

FAX: (52) 56-45-34-12

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- Textos poéticos populares y popularizantes
en la Nueva España del siglo XVII*
(MARIANA MASERA) 5-18
- Cuatro cuentos perdidos de Ortiz de Montellano*
(LOURDES FRANCO) 19-40
- Ocho valonas nuevas de Apatzingán, Michoacán*
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ) 41-56

ESTUDIOS

- YESICA HIGAREDA RANGEL Y LOUIS CARDAILLAC,
Una leyenda nahua de Santo Santiago 59-67
- ELISA SPECKMAN GUERRA, *De amor y desamor: ideas, imágenes,
recetas y códigos en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo* 68-101
- ENRIQUE FLORES, *Folclor y decepción. Bernardo Ortiz
de Montellano y la literatura popular* 102-134
- RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ, *"Otro ratito nomás":
la creación de valonas en los concursos de música
y danza tradicionales en Apatzingán, Michoacán* 135-146

RESEÑAS

- José Manuel Pedrosa, *Entre la magia y la religión:
oraciones, conjuros y ensalmos*
(ARACELI CAMPOS MORENO) 149-154
- Carlos Montemayor, *Arte y trama en el cuento indígena*
(EDITH NEGRÍN) 154-162
- Carlos Lenkersdorf, *Indios somos con orgullo.
Poesía maya-tojolabal*
(MARÍA ROSA PALAZÓN) 162-170
- Antonio Gómez Hernández, María Rosa Palazón
y Mario Humberto Ruz, eds. *Palabras de nuestro corazón.
Mitos, fábulas y cuentos maravillosos de la narrativa tojolabal*
(JOSÉ ALEJOS) 171-174
- Maximiano Trapero, *El libro de la décima.
La poesía improvisada en el mundo hispánico*
(CLAUDIA AVILÉS) 174-177
- Alexis Díaz-Pimienta, *Teoría de la improvisación*
(FERNANDO NAVA) 177-186
- Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio*
(HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ) 186-197

Textos poéticos populares y popularizantes en la Nueva España del siglo XVII

La búsqueda de textos que representen la existencia de una poesía popular, fuera de los cánones literarios de la época, resulta difícil por la escasez de documentos, ya que este tipo de manifestaciones no fueron consideradas merecedoras de ser recogidas o se entendían como textos efímeros realizados para ocasiones especiales.

Una de las fuentes más ricas, hasta ahora, para conocer textos populares es el Archivo General de la Nación en el ramo Inquisición, porque esta institución se distinguió en la Nueva España no sólo por su rol represor y de control sino también por su actividad estabilizadora de “las tensiones y pulsiones individuales y colectivas” (Alberro, 1988: 150).

Dado lo anterior, se puede observar que no todos los textos que se hallan en los expedientes son considerados blasfemos o heréticos; a veces parece que forman parte de los procesos de manera adyacente o simplemente que fue por mera casualidad que hayan ido a parar allí.

Nuestra selección de textos se limita, en esta primera etapa, al siglo XVII, ya que consideramos que es un siglo en el que la hibridación cultural es especialmente interesante. Asimismo, dada la gran cantidad de volúmenes existentes, fue esencial la utilización del *Catálogo de textos marginados novohispanos* que realizó María Águeda Méndez (1997), para la localización de los textos aquí presentados.

Características de los textos

La diversidad de los textos que se hallan en los archivos nos ha llevado a ampliar nuestros criterios de recolección dentro de la categoría de “popular”, donde hemos incorporado en primer lugar aquellos que literariamente responden a un estilo tradicional; en segundo lugar a los que reutilizan algunas formas literarias cultas pero que, por su gran

difusión en todas las castas y su amplia recepción, se pueden considerar populares. Se trata de un trabajo en proceso, y por ello hasta ahora el corpus de textos reunido no es abundante.

Muchos de los textos reproducidos son obra de españoles que, de acuerdo con la descripción ofrecida en el proceso, habitaban estas tierras desde hacía varios años, y debemos suponer en ellos una adaptación al contexto novohispano. De las otras castas, pocos son los testimonios de carácter literario registrados por escrito, al menos en ese siglo. No olvidemos que una característica de la sociedad novohispana fue la pluralidad cultural, de modo que tan extranjero puede considerarse a un español que pertenece a la casta dominante como a un mulato o un negro, que pertenecían a las castas dominadas o marginadas.

El texto número 1 es una copla glosada en décimas antiguas (quintillas dobles), que se encuentra en unos papeles que envía el comisario de Manila a la ciudad de México, donde se halla el tribunal de la Inquisición correspondiente a la Nueva España. El comisario lo considera compuesto “para gente ygnorante [...], y no saben de glosas ni saben qué fin tienen” (AGN, Inquisición, vol. 364, exp. s/n, fol. 536r).

Los textos 2, 3 y 4 se asocian a la disputa entre las diferentes órdenes religiosas sobre la Inmaculada Concepción de la Virgen María, cuyos orígenes se remontan al siglo XIII. La polémica discusión siguió a lo largo de los siglos y tuvo lugar incluso dentro de una misma orden. Tan escandalosas fueron algunas condenas, que los diferentes papas tomaron cartas en el asunto. Cercano a las fechas de los textos que nos incumben, se puede mencionar a San Pío V, quien en 1570 prohibió a ambas partes tildarse de herejes. Más tarde Paulo V prohibió atacar públicamente la doctrina favorable a la Inmaculada Concepción. Gregorio XV, por su parte, prohibió que incluso en privado se criticara esa doctrina. Ya para 1661 Alejandro VII especificó que aquellos que predicaran o escribieran en contra de la Inmaculada Concepción serían inhabilitados perpetuamente para predicar, y los libros serían prohibidos y censurados (Roschini, 1963: 53-69).

Dada la polémica, se comprende la denuncia interpuesta ante la Santa Inquisición sobre la disputa entablada entre las órdenes de franciscanos y dominicos. El comisario de Puebla notifica en 1615 que los “muchachos del convento de Santo Domingo cantan esta copla y verso”,

refiriéndose a nuestra núm. 2, y además los acusa de proposiciones malsonantes y blasfemas entre los religiosos del convento (AGN, Inquisición, vol.308, exp. s/n, fol. 716v). La copla se cantaba en España desde el siglo XV y circulaba en varios pliegos sueltos durante los siglos XVI y XVII. En este sentido, no es propiamente un texto popular novohispano, pero el hecho de que se cantase en la vía pública y se aceptase como propio indica que puede ser considerado como tal. No olvidemos que aún la Nueva España no se veía como una cultura aparte de la española, a pesar de que las diferencias culturales se fueran acentuando. Además, cabe agregar que el español era una lengua hablada por una minoría.

El texto número 5 se encuentra en papeles insertados en un proceso donde se condena el modo de representación pictórica de la imagen de San Francisco en un cuadro del convento de Santo Domingo, ya que en él están representados tanto santos como personas comunes con llagas y heridas santas. Los franciscanos consideran esto un escándalo, pues reclaman el monopolio de las ilustraciones con llagas para Cristo y para San Francisco. Además se pide simultáneamente que se denuncien coplas o versos escandalosos. Las referencias son: 1) AGN, Inquisición, vol. 438 (1a. parte), exp. 5, fol. 239r; 2) AGN, Inquisición, vol. 485, exp. 1, fol. 139r, y 3) AGN, Inquisición, vol. 485, exp. 1, fol. 139v.

El texto 6 es una copla netamente tradicional por su factura y se halla en un proceso contra un menor de edad español; fue denunciada ante la Inquisición por considerarla blasfema. El proceso procede de Pátzcuaro, año 1689.

El texto número 7 es una copla que está escrita en un papel en cuyo anverso aparece un dibujo astrológico. Se incluye en el proceso de Gaspar Rivero de Vasconcelos, “mulato libre y canonista descendiente de portugueses, natural de la ciudad de Tánger en África y vezino de ésta de México. Por astrólogo judicial, calumniador del Santo Oficio y sus ministros y sospechoso de la fee” (AGN, Inquisición, vol. 435, 2a parte, exp. s/n, entre los fols. 600v-601r).

Los textos números 8 y 9 son composiciones que se incluyen en un proceso contra un sacerdote “solicitante”. El padre Ignacio Ordóñez de la Compañía de Jesús es acusado por una doncella y una viuda mestizas por sus cartas de intenciones amorosas (AGN, Inquisición, vol. 535,

exp. 2, fol. 99r). Las acusaciones contra estos sacerdotes lascivos son frecuentes en los archivos.

Nuestro último texto, número 10, es una versión “personalizada” de la oración *Miserere mei*. En la cultura popular es frecuente la parodia o reutilización de las oraciones canónicas, por ello hemos decidido incluirla en nuestro corpus.

Se debe tomar en cuenta que algunos son textos que han sido escritos con un propósito especial, como los poemas de amor o aquellos que pertenecían a los horóscopos. Otros son cantares que circulaban tanto de modo oral como por escrito, lo que ocurría, por ejemplo, con las coplas sobre la Concepción de María.

Dadas las diferentes características de los textos, los presentaré en orden cronológico, de acuerdo con los procesos de la Inquisición en los que han sido recogidos. Ello, por supuesto, no determina que no hayan circulado con anterioridad o posteriormente de manera escrita y oral.

Todos los textos que aquí presento serán publicados con un estudio preliminar en el libro *Otras poéticas de la Nueva España* por la editorial Azul en Barcelona. Las composiciones forman parte del corpus que se ha reunido en el proyecto “La otra palabra: poesía y cultura populares de la Nueva España”. Aquí presento una muestra de la heterogeneidad de textos que se hallan en nuestro corpus.

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

1

*Adán no pudo pecar,
Christo no resucitó,
San Juan no le bautizó
nadie se puede salvar.*

- 5 Formó de ligno de tierra
con su dibino saber
Dios a Adán, dióle muger

- con que biba en pas sin guerra
a su contento y placer.
- 10 Dióle un preçpto sagrado;
luego, de ynconsiderado,
le comensó a quebrantar,
que antes del preçpto dado
Adán no pudo pecar.
- 15 Bajó Dios del cielo al suelo
y en birgen madre encarnó
y, para nuestro consuelo,
en una cruz padesció
y en ella nos abrió el cielo.
- 20 De allí al infierno baxó,
[.....]
dionos eterna alegría,
porque asta el tercero día
Christo no resucitó.
- 25 Van caminando al Jordán
Juan y Christo mano a mano,
y en las pláticas que ban
son remedios soberanos
para los hijos de Adán.
- 30 Juan a Christo preguntó:
“¿é de echar el agua yo?”
Dixo “sí” y echóla a Christo,
que hasta mandárselo Christo
san Juan no lo bautisó.
- 35 Este bautismo sagrado
que aquí Christo comensó
sirbe de abernos librado
del [original] pecado
que de Adán hombre eredó.
- 40 Mas si el hombre da en pecar,

teniendo de bienes sobras,
por do es bien considerar
que, aunque tenga fe, sin obras
nadie se puede salvar.

(Manila, 1610)

2

Todo el mundo en general
a vos, Virgen escojida,
diga que sois concebida
sin pecado original.

(Puebla, 1615)

3

¿Que te á paresçido, Mingo,
que una tan limpia serrana
lo esté toda la semana
y solo suçia en domingo?

5 Si ladrando defendéis
la cordera que guardáis,
bien su defensa mostráis,
pues lo que ladráis mordéis.

(Ciudad de México, 1619)

4

Dos Gómez en conclusión
aquesta ciudad ençierra:
el uno afrenta la tierra
y el otro a la Concepción.

(Ciudad de México, 1619)

5

En vano, necia porfía,
te esfuerzas contra el achaque,
pues, toda echa un badulaque,
quiere[s] lucir mejoría.

5 Con las quientas de María
corre sin quienta y razón,
agravado, tu Ca[...],
accidente que se amaga
desde que tocó a tu llaga.
10 Sienta[?] de la Concepción,
ya será mortal tu plaga,
supuesto que la congoja
te tiene tal, que te arroja
afuera toda la llaga.

15 Enconas lo que te estraga,
y tan rica es la postema,
te ves que a porfía, das tema,
llagas santos, ¡qué despique!,
contajiarlos y que pique
20 un retablo de la gema.

Si enfermaste de embidiosa
no as de sanar de imprudente,
que este frenesí corriente
es de canela achacosa.

25 La sangría provechosa
fuera en llagas correjido
el achaque embelezido,
pero en pie lama tenía;
se aumentara de día en día
30 el umor empodrecido.
Poco de Dios te acompaña,

de quien llaga y medizina
proçede y en tu pişcina
sólo ay llaga que dañã.
35 Desesperada es la maña
que te obliga a tal destemple,
llagas al oho, no al temple,
se estampan en la verdad:
mira si tu enfermedad
40 ay médico que contemple.

Rozar en común prettendes
un privilegio sin par
que gozar a tu pesar,
San Francisco, no te entiendes,
45 que dessos favores que vende[s]
en almoneda perdida
dicen en lengua entendida:
Guzmanes, ¿para qué son
las llagas en cargazón
50 que son broma sin salida?

Sin seso en la calentura
no agravia tu desafío,
pues consta tu desbarío
del pulso de la pintura.
55 Narlusos de vuestra echura,
muchos os havéys deslumbrado
con ese pincel errado
en que zurció esta encancha [?],
que porque es María sin mancha
60 [l]asse Francisco llagado.

(Ciudad de México, 1654)

6

San Nicolás se perdió
en un lugar mui obscuro;
la Virgen lo fue a hallar
con un candado en el culo.

(Pátzcuaro, 1689)

7

Señora, que eres de mí
y de amor tan singular,
como lo tengo en amar
a Aurora [?] como es a ti.
5 Yo muero por adorarte
y me consumo en quererte,
y hasta que llegue mi muerte
hasta este punto he de amarte.

(Ciudad de México, 1690)

8

Señora, por ti a tu ermana
adoro, y a ti, por ti
que por ti me pierdo a mí,
no mido mi amor por Anna.
5 Pero otros cardan la lana,
y tengo la fama yo,
y no me digas que no,
porque yo soi adibino
y sçe bien quién fue y quién vino
10 y que tornó y que volvió.

(Ciudad de México, 1690)

9

Así, Michaela, lo entiendo
Sin ir de acá para allá;
adibina, qué será:
yendo, tornando y volviendo.
5 Pero mientras, ve escribiendo,
y ve probando mi fee;
que al fin y al cabo, yo sçe
que á de ser ello, por ello;
esto y esotro y aquello,
10 que tal, que vino, que fue.

Tiempo y plumas no tuviste
para versos, ¡ai, qué escusa!

(Puebla, 1695)

10

Miserere mei, Señor,
de tu piedad me prebengo,
quando meresido tengo
gran castigo por traidor.
5 Bálgame tu dulce amor,
secundun magnan, balido,
miser ricordiam te pido
tuam. Porque siendo tuya
el delito no me arguia,
10 para que sea destruido.

Et secundum magnam oy
multitudinem te invoco
miserationum, pues toco
con lo que balido estoy.
15 Y pues que tu[yo yo] soy,

dele *iniquitatem meam*,
 porque el castigo no bean
 mis delitos, que así acudo
 a tu piedad y no dudo
 20 que salvos por ellos sean.
Amplius lávame, Dios mío,
ab iniquitate mea,
 para que limpio se bea
 de la culpa mi albedrío;
 25 venigno te muestra y pío
 cuando é sido pertinás,
 y con tu infinita pas
 mundame [*sic?*] a *peccato meo*,
quoniam ego, y no me pese,
 30 *yniquitatem cognosco*
meam que á sido de un toscó
 que graves penas merese,
 que biendo la perdiçión
et peccatum meum que á sido
 35 contra mesón [*sic?*] perseguido
 en su maligna opinión.
Tibi soli, a quien adoro,
pecavi, claro se be,
 y hombre malo corante [*sic?*]
 40 *feçi* señor, no lo ygnoro.

Rigor la culpa que lloro
vt iustificeris da [?]
yn sermonibus tuis, ya
et vincos, secreto y fuerte,
 45 *cum yudicaris*, a muerte
 mi ser condenado está.
Et in peccatis, al fin,
mea mater concepit me:
 con la culpa me engendré
 50 y con ella me crié,

iniquitatibus oy,
y como tal, firme estoy
en el umano festín.

55 *Ecce enim*, que en tu grandesa
veritatem con afecto
dilixiste pues tan Regto
como a blanco de firmeza,
sapientia incerta et occulta,
tua la fe me consulta,
60 *manifestasti piadoso*,
michi y mi amor peresoso
en servirte dificulta.

Me asperges me, domine. Si sopo [*sic?*]
de la pureza de el sol
65 que de la graçia es farol
et super niuem realzado
de al babor purificado
en tu espléndido crisol
audi tui meo, aunque ynjusto,
70 *dabis gaudium* conbeniente
et letitiam a mi mente
porque execute tu gusto,
et exsultabit, que es justo
ossa, mi Dios, *umiliata*,
75 huyendo el mal que me mata
para dar al cielo alcance,
que ya miro el duro transe
sercano, aunque se *dilata*;
domine, aperces, te ruego
80 *mea la bia* en buena costunbre
de la graçia, con la lumbre,
y de tu amor, en el fuego,
porque umilde cante luego
tu ynefable potestad,
85 et oi [?] me una de verdad

*anunçiabit presurosa
laudem tuam, y yo gososa,
líbrala de banidad,
que es lo que el alma desea,
90 pero sacrificium si
voluises mi aflicto pecho,
en llanto amargo deshecho,
de dissem un que a ti
pero con él te ofendí
95 y aunque contirto [sic] da espanto,
holocaustis jues supremo
non delectaveris temo,
por ser mi pecado tanto,
pero sacrificium Deo
100 contribulatur de modo
que no esperen a otro empleo
cor contritum con tu lus
et humiliatum Jesús
non despiçies questu officio,
105 pues por mí, asorto en el viçio,
tu pusistes en la crus
Renigne domine yn bona
voluntate tua sion
faç que tu heroica pasión
110 de todo punto le abona
edificatur en bien
vt muri Hierusalen,
donde está el tenplo sagrado,
con tu crus autorizado
115 y tu sepulcro tan bien
tum acceptabis, Señor,
sacrificium en acciones,
reccta justicia oblasiones
en tu oca[?], casto Señor,
120 tunc inponent con honor
super altare radiante*

*tuum vitulos, y yo, amante,
sin banaglorioso fausto,
te ofreseré en olocausto
125 mis buenas obras constante.
Laus deo.*

(Puebla, 1694)

Bibliografía citada

AGN: Archivo General de la Nación (México, D.F.)

ALBERRO, Solange, 1988. *Inquisición y Sociedad en México 1571-1700*. México: FCE.

MÉNDEZ, María Águeda, 1997. *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: Siglo XVII. Archivo General de la Nación (México)*. México: El Colegio de México / Archivo General de la Nación / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

ROSCHINI, Gabriel Ma., 1962. *La madre de Dios según la fe y la teología*. 3a. ed. Valentín Ma. Sánchez Ruiz. Madrid: Editorial Apostolado de la Prensa.

Cuatro cuentos perdidos de Ortiz de Montellano

Para Bernardo Ortiz de Montellano lo indígena significa mucho más que una temática; le apasiona bucear en los mitos sobre los que se finca su cultura y reproduce una y otra vez los símbolos que representan la muerte y el inframundo, el origen del hombre y sus misterios, la lucha del ser con lo divino, en una búsqueda-encuentro de su identidad. “Veo —le decía Jorge Cuesta— necesariamente la naturaleza mexicana de su poesía en la personalidad que consigue, en el aislamiento que se construye o, por decirlo así, en su ‘desarraigo’ ”.¹ La idea del “desarraigo” expresada por Cuesta se finca precisamente en esa condición de soledad inherente a la naturaleza mexicana.

Esta pasión por lo indígena lleva a Ortiz de Montellano a escribir una obra de teatro de marionetas basada en una leyenda maya-quiché, “El Sombrerón”; su poema “Primero sueño” recoge también, en giros no menos identificables, la proyección ontológica indígena; finalmente, su trabajo como ensayista y filólogo produce un estudio de la poesía indígena, interpretándola “por su significado espiritual más que por su contenido histórico” (Ortiz de Montellano, 1935).

Hasta ahora los textos difundidos de Ortiz de Montellano en el género de narrativa habían sido sólo dos volúmenes: un par de cuentos publicados por la colección “Lunes” de los hermanos González Casanova (*El caso de mi amigo Alfazeta*) y un libro de relatos (*Cinco horas sin corazón*), que, con el carácter de “Entresueños”, publicó la editorial Letras de México, filial de la revista del mismo nombre editada por Octavio G. Barreda (Ortiz de Montellano, 1940 y 1946).

¹ Respuesta de Jorge Cuesta a una carta circular de Bernardo Ortiz de Montellano a propósito del libro *Sueños*, en Ortiz de Montellano, 1988: 107-110.

Los textos que se publican reunidos por primera vez aquí han podido recogerse gracias a la consulta del archivo “Bernardo Ortiz de Montellano” que custodia la Universidad de Princeton en New Jersey. Como se indica al final de cada texto, la mayoría se había publicado en periódicos y revistas y, hasta donde tal cosa puede afirmarse, parecen ser ya los únicos faltantes en la producción narrativa del escritor.

Es indispensable hacer hincapié en la diferencia radical que existe entre estos textos y los que se conjuntaron en volumen en vida del autor. Los cuentos que damos a conocer poseen un indiscutible sello folclórico del cual carecen los relatos ya difundidos, cuya principal característica era la correlación entre los mundos del sueño y la vigilia, en un ejercicio personalizado donde el narrador en primera persona era claramente identificable con el autor. Por el contrario, el corpus que presentamos se inscribe en el mundo de la literatura de lo maravilloso, cuya estructura definió puntualmente Vladimir Propp. En especial, en el cuento titulado “El País de Irás y No Volverás” son muy claras las estructuras y funciones de los distintos actantes, de acuerdo con el esquema propuesto por el estructuralista ruso.

Es el propio Ortiz de Montellano quien, en un texto suelto existente en el archivo de Princeton, explica cuáles son los propósitos que lo llevan a escribir este tipo de cuentos:

La poesía más pura es la de los pueblos nacientes. *La Iliada* es infantil. Esos cuentos son absurdos, si no fueran absurdos, no serían encantadores. Es probable que los cuentos de hadas, y principalmente los de Perrault, procedan de las más antiguas tradiciones de la humanidad. Los hermanos Grimm han recogido, como sabéis, los cuentos populares de Alemania. Siguieron su ejemplo en casi todos los países, y poseemos hoy día colecciones de cuentos escandinavos, daneses, flamencos, rusos, ingleses, italianos, zulús. Leyendo dichos cuentos de orígenes divinos, se advierte con sorpresa que proceden todos, o casi todos, de un pequeño número de tipos; tal cuento escandinavo parece estar calcado en tal cuento francés, que a su vez reproduce los principales rasgos de un cuento italiano; y no es admisible que estos parecidos sean el efecto de cambios sucesivos entre los diferentes pueblos, por lo que se ha supuesto que pertenecen a los orígenes de la humanidad en común. Los *Cuentos de mi madre la oca*: de la imagen viva y animada surgió el mito y del mito nació el cuento. *Hada* en italiano, *fala* en

francés, *fada* proviene del latín *fatum*, que significa destino. Las hadas son nuestro destino.

Es claro que Ortiz de Montellano, con estas reflexiones, pretende conformar, gracias a su creencia en ese poder infinito de combinación, un corpus de mitos mexicanos que se inscriban en el concepto de “mito único” de Levi-Strauss. Donde menciona la palabra “absurdo” habría que leer “maravilloso”, de acuerdo con la definición de Propp.

Entendemos esta cercanía al folclor mexicano por parte de Ortiz de Montellano dentro de los parámetros que Paulo de Carvalho-Neto establece cuando define aquello que se entiende por “proyección estética”: “es la simulación demófila (excursión romántica al pasado) del folklore que como tal se caracteriza por un cambio de portadores, un cambio de motivación, un cambio de función, un cambio de formas y un cambio de aprendizaje” (1965: 125), viaje que implica aprovechamiento de tópicos y formas del folclor original; se trata, tal como dice Carvalho, de un “folklore inventado” (1965: 27).

De los cuatro cuentos presentados, tres son “folclor inventado” y uno es el discurso reescrito de uno de los mitos más difundidos de la cultura tolteca, el mito de Quetzalcóatl, en el que se reproduce, una vez más, el asunto tantas veces tratado en otras mitologías de la decadencia del mundo celestial por contaminación con las pasiones terrenas.

En “El Príncipe de Olinalá” destaca la exuberancia de la zona michoacana, rica en variedad de plantas y pájaros multicolores, representados en las típicas artesanías de las jícaras de madera pintadas a mano, en el contexto de una historia de amor sublimado por el sacrificio.

“La niña de los ojos de jade” encierra en su simbología el sacrificio y la violencia implícitos en el proceso de mestizaje posterior a la Conquista. La niña encarna la virginal pureza de la raza autóctona que enceguece merced a la rudeza con la que sus ojos oscuros —vehículos idóneos para la percepción de su mundo— le son sustituidos por las hermosas, pero frías y muertas, piedras verdes que se transmiten, ya convertidas en factor genético, a todos sus descendientes.

“El País de Irás y No Volverás” se inscribe en el ámbito de las tierras del sur de la República Mexicana y Guatemala; la selva, los loros, los quetzales cobran vida al lado de una heroína que, para alcanzar sus pro-

pósitos, no duda en robar y mutilar, ayudada y protegida por las fuerzas mágicas del reino de lo maravilloso.

LOURDES FRANCO BAGNOULS
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

El Príncipe de Olinalá²

Desde la torrecilla labrada en mármoles del palacio real, avizorábase el horizonte hacia los cuatro puntos cardinales y en pleno día ceniciento y gris, cerrado bruscamente por montañas altas, negras y pedregosas.

En el valle, de tierra estéril como si la hubieran maldecido los relámpagos ocres del cielo por las noches tempestuosas, tendíase la población en rebaño acurrucado de casuchas miserables, rodeando el palacio de mármoles oscuros que, como águila astuta, vigilaba. La rúbrica de un río fangoso descendía de las montañas atravesando el plan.

Cierto que de las faldas desganadas de los montes recogían los habitantes del país piedras suntuosas desde el jade milenario, verdecido y veteadado hasta el ópalo y la venturina celestiales; cierto también que las aguas fangosas del río arrastraban el oro —polvo de los milagros— que aguza la codicia del gambusino y roba el corazón de los mortales, pero la tierra negra, la tierra estéril como si estuviera hechizada no ofrecía ni la copa de un árbol ni el pequeño refugio de una flor.

De inmundas raíces y delgados peces alimentábase el pueblo menesteroso que no conocía la dulzura del mamey ni el perfume de la naranja. Los chiquillos de rostros melancólicos, no jugaban con los pájaros, amigos de los hombres alegres, pues nunca esmaltó el cielo de aquel país plumaje alguno.

Morador del palacio y dueño de aquellas tierras era el Príncipe de Olinalá a quien ni los vecinos más viejos conocían, como no conocieron a su padre, pues negra como su soledad fue siempre la seda de sus trajes y eran negros sus ojos como cuentas de azabache.

² Transcrito del original mecanuscrito del archivo BOM de Princeton University, conservando su puntuación.

En la cámara del Príncipe están reunidos los tres hechiceros más famosos del reino. Sus figuras astrosas y sus rostros magros, como de murciélagos, se parecen en las sombras alargadas sobre el pórvido del muro. El señor, yacente sobre la plancha de oro de su lecho, padece mal extraño, huye por momentos su juventud llevándose el color de sus cabellos; a cada instante un nuevo signo de vejez lo agobia.

Dictan los hechiceros unánime consejo. Cuando amanezca debe salir del reino hacia tierras alegres donde la luz exista.

En el silencio de la sala se oye, solamente, un latir de corazones como pasos que preparan la fuga.

Afuera, en las montañas, coruscan los berilos fantásticos como lumbres de luciérnagas.

Cuando después de viajar por tierras legendarias y países saludables, volvió el Príncipe de Olinalá, abandonó definitivamente el color negro para sus ropas conservando, en tenue carmín sobre sus mejillas, la salud recobrada en otros climas.

“Una tarde, al final del convite que después de su llegada le ofrecieron los servidores de palacio para agasajarlo, contó parte de sus aventuras, maravillosas a los ojos ignorantes de los leales vasallos.

“Conocí las flores amarillas del cempasúchil; las rojas del clavel; las de la rosa vigiladas por irónicos y punzantes mosqueteros; las del tulipán y el alhelí.

“Tuve en mis manos alas de mariposa, mucho más bellas que los ópalos de mis dominios porque eran frágiles y cálidas como cielos amaneciendo.

“Oí cantar a los pájaros raros que en la garganta llevan, no el oro pesado que arrastra nuestro río, sino el oro impalpable que transmite el viento.

“Al atravesar un poblado, cierta vez, por encima de las tapias de una huerta —sabad que así se llama el Reino de los Frutos— oí un cantar que parecía perfume por lo tenue y sabroso, cantar irresistible que me obligó a investigar su procedencia.

“Provenía de los labios de una doncella pequeñita, vivaz, de rostro hermoso, llamada Tzenzontle.

“En la casa de Tzenzontle brotaban las flores por sí solas y su servidumbre componíase de numerosos pájaros conversadores.

“No sé si por su dulce voz o por las dos matas de cabello que resbalaban por su espalda como dos alas negras, perdió mi corazón la voluntad y enamorado la eligió para esposa”.

Cuando terminó de hablar abrió la puerta del aposento próximo haciendo salir a Tzenzontle para presentarla. La voz de la princesa sonó, límpida y dulce, contra el mármol de los muros como sobre los corazones asombrados de los súbditos.

Y las montañas recogieron el eco, conmovidos hasta la última veta.

Fue esa la última vez en que la princesa habló. Como si hubiese muerto el pájaro de su garganta al extrañar las flores de su huerta y el rubio sol natal, no volvieron a escucharse en los negros pasillos del oscuro palacio de la tierra estéril, las canciones que el Príncipe tanto ponderaba.

Vanos resultaron los intentos de los sabios y adivinos para entonar los metales de su garganta.

Los ópalos incendiados que alrededor de su cuello colocaron, pali decieron agoreros.

Los bezotes de malaquita que acercaban a su aliento, no realizaron el milagro.

Necesitaba el almizcle de las rosas de otoño y los jacintos de la primavera, que ya no sólo la voz se había perdido; la vida, lentamente, abandonaba las raíces de sus venas.

Porque las semillas de flor y los huevos de pájaro que un emisario trajo de muy lejos, no germinaban en aquella tierra dura y apenas calentada por amarillo sol.

En busca del único remedio para reconfortar el carmen de la vida de su esposa, salió el Príncipe de Olinalá.

Volvió a los países conocidos en su primera excursión y al consultar a los jardineros de más fama cómo podría transportar las mejores flores y las más lindas aves a sus dominios negros, para que en ellos crecieran y se multiplicaran,

“Llevándolos dentro de una calabaza”, le respondieron.

Mas luego hízoles ver que en otra ocasión y en sus mismas tierras no habían germinado ni las semillas de las flores ni los huevos de los pájaros.

“Entonces morirán en cuanto llegues —exclamaron— contra el sol y la tierra no sabemos luchar. Prueba con el hechicero”.

Y visto el hechicero dijo que podrían vivir —flores y pájaros— si el príncipe lograba alimentarlos con su propia sangre.

Dispuesto a dar su vida para disputar a la muerte el cuerpo de la esposa amada, no vaciló y en una calabaza vacía, la más grande que pudo encontrar, recibió una flor y un pájaro de cada especie.

(Pequeña Arca de Noé. Juguetería del aire. Reunidos en los márgenes de un fruto, el fuego fatuo de la oropéndola, la alegría mañanera del pájaro madrugador, el cabello de oro del canto del ruiseñor y el del tenaz “carpintero”; el ojo de agua de las amapolas y el aliento de luna de los lirios ¿no llevarían el secreto de la vida para Tzenzontle, pájaro también?)

En la terraza más alta del castillo fue instalada la jicara de todas las flores y todos los pájaros que el Príncipe llevó consigo. En el fondo negro del paisaje destacábase singular el colorido del Arca —una calabaza— protectora de la vida de su dueña. El pueblo, que no había visto nunca cosa igual, aglomerábase al pie de la terraza extasiado con los cinco sentidos del color, del aroma y de la música, todo el ritmo que después, en sus manos, sería arte insuperable.

Los chiquillos cantaban, tratando de imitar a las aves, y sobre el pobre barro de las callejas ensayaban volteretas desmadejando la alegría.

Sonreían las mujeres como ruborizadas y encendidas por primavera l deseo como si en el aire respiraran el olor a frutas de un nuevo amor.

Los ancianos, poseídos del misterio del color, y del ritmo de las líneas, ensayaban atrevidas formas en la manufactura de vasijas, oprimiendo el barro, para incrustarle flores de ópalos y esmaltes imprevistos.

Porque hasta entonces se conocieron los crepúsculos. El cielo copió las tintas de las alas complaciéndose en ordenarlas caprichosamente.

Y fue el día distinto a la noche pues no brillaban lo mismo las alas de la oropéndola y el trino del ruiseñor cuando el sol —proyecto enano—

penetraba a la gruta de las montañas que cuando la luna, blanca de nieves, dormíase sobre el silencio de la población.

Noble alegría embargaba el ánimo del Príncipe que satisfecho y olvidado de su sacrificio, veía iluminados nuevamente los ojos de Tzenzontle y empeñado su pueblo en comprender que vale más una pluma de pájaro, pintada por el viento, que las piedras preciosas y el oro de los ríos.

Nunca supo Tzenzontle, restablecida con aspirar las mieles y los cantos, cómo para que vivieran sus amigos cumplió el Príncipe la condición del hechicero.

Lo que no podía explicarse era el origen de la palidez, acentuada día por día, que miraba en el rostro de su amado Príncipe. Ni tampoco por qué los bordes de la calabaza donde conservábanse flores y pájaros, amanecían ensangrentados. Hasta que oyó un cantar:

Con sangre de Olinalá
pinta el pájaro sus alas,
miradlo, de madrugada,
por el oriente, volar.

La vida del Príncipe, a pesar de los cuidados a que se viera sometida, no podía durar mucho.

Se fue apagando la estrella de su corazón exangüe, protegida por las nubes grises del dolor de sus vasallos.

Por fin, en un amanecer, se ocultó para siempre.

A las exequias concurrió el pueblo, su pueblo, transformado y robustecido por el influjo de la primavera que el amor del Príncipe hizo trasponer las montañas y ablandar la tierra.

Tzenzontle, como señal de duelo, contra su corazón quebró la caña armoniosa de sus cantos.

Y dicen que, como si fueran de su misma esencia las flores y los pájaros que mantuvo el príncipe con su propia sangre, dentro de la calabaza,

con él murieron. Y que por mucho tiempo los descendientes de aquellos pájaros y de aquellas flores, que la sangre real aclimató en sus dominios negros, hicieron primavera. Y que la calabaza, armoniosa y firmemente decorada con las alas y los pétalos de los que fueron sus moradores, fue tenida por símbolo hasta que el pueblo la reanimó, para la tradición y para el arte, en la jícara de todas las flores y de todos los pájaros: LA JÍCARA DE OLINALÁ.

La leyenda de Quetzalcóatl³

Blanco, alto, corpulento, de frente ancha, de ojos negros y poblada barba era Quetzalcóatl el sumo sacerdote de Tula. Padre de los vientos, adorado por los pueblos toltecas en la antigüedad de México.⁴

Nadie supo nunca de dónde había venido. Tal vez de otro país atravesando el mar en la estrecha carabela del milagro; pero como el sabio y prudente Quetzalcóatl enseñó al pueblo las artes más difíciles, “como fundir y trabajar la plata, labrar las piedras verdes que se llaman chalchihuites y otras hechas de conchas coloradas y blancas y el arte de trabajar las plumas de los pájaros”, fue elegido por los toltecas para que los gobernase, tributándole, desde entonces, honores de rey.

Dictó para su pueblo leyes sapientes y austeras como su vida misma, leyes que “hacía publicar a su pregonero desde el Monte de los Clamores, para que se oyeran hasta trescientas millas lejos”.

Por honestidad, Quetzalcóatl llevó siempre largo el vestido. Habituaba en palacios de plata empedrados de turquesas, durante el verano, y

³ Publicado en *Revista de Revistas*, 23 de mayo, 1926, p. 16. Ilustraciones de Saturnino Herrán.

⁴ Rubén M. Campos proporciona la genealogía y carácter de Quetzalcóatl: “llamado también Topiltzin, fue hijo del rey tolteca Totepeúh. Desde niño distinguiose por su piedad filial y por su bravura, pues recogió los huesos de su padre muerto a manos de su cuñado Atepanécatl, para apoderarse del trono, y les rendía culto en el templo de Quilaztli, a donde fue Atepanécatl a buscarlo para darle muerte también; pero el niño lo empujó de lo alto de la pirámide y lo hizo rodar por las gradas donde quedó muerto” (1929: 27-29).

en invierno usaba otros de plumas como enormes nidos, que sus vasallos de ligero andar traían desde muy lejos.

Poco era lo que los toltecas hacían para agradar a su rey, pues en ese tiempo el pueblo recibió los beneficios de los dioses y cuentan que la tierra producía mazorcas de maíz del tamaño de un hombre, cañas altas y verdes como arbustos, algodón de colores que no era menester teñir y aves desconocidas de pluma y canto que decoraban el cielo de la dichosa Tula.

Mas vino el tiempo malo y la fortuna de Quetzalcóatl y de los toltecas acabó para siempre. Los dioses, disfrazados de viejos hechiceros, vinieron a la tierra con el propósito de destronar al Sumo Sacerdote arrojándolo de sus dominios.

Para lograrlo uno de los hechiceros llamado Vitzilopuchtli presentose en el palacio pidiendo hablar con Quetzalcóatl; los pajes, temerosos de molestar a su amo, trataron de convencer a Vitzilopuchtli que debía marcharse, mas tanto insistió éste que obtuvo al fin lo que deseaba.

Quetzalcóatl, sentado en un trono resplandeciente de piedras preciosas, recibió al forastero, diciéndole:

—Hijo, ¿cómo estás y qué deseas?

—Deseo —respondió Vitzilopuchtli— ofreceros la esencia que cura todos los males devolviendo la juventud.

—Enhorabuena —repuso alegremente el rey— hace días que te aguardo, pues me siento enfermo y dolorido.

—Entonces bebed de ese elixir, que el corazón de quien lo bebe lo ablanda hasta sentirse feliz. —Dijo el hechicero presentando a Quetzalcóatl una fina vasija de barro esmaltado.

Bebió el rey el líquido que le ofrecían y a los pocos instantes notó que, efectivamente, ya no sentía dolor alguno, por lo que bebió más, sin saber que el hechicero pretendía embriagarlo con el “vino blanco de la tierra, hecho de magueyes y llamado *heumetl*”, para conducirlo más tarde y fácilmente fuera de la ciudad.

Entretanto, otro de los hechiceros, para evitar que su pueblo defendiese a Quetzalcóatl, quedó en la plaza repartiendo a los toltecas del mismo vino hasta embriagarlos. Cuando lo consiguió, sentose en medio del mercado haciendo bailar a un muchacho sobre la palma de su mano para llamar la atención.

Pronto viose rodeado por una muchedumbre de curiosos que atizaban los movimientos del muchacho sobre la palma de la mano del hechicero. Todos se preguntaban ¿Qué embuste es éste? ¿Cómo puede bailar un muchacho sobre la palma de la mano? Debe ser hechicero, démosle muerte a pedradas por practicar malas artes.

Así lo hicieron y después de muerto comenzó a heder el cadáver del brujo de tal modo que los vecinos decidieron llevarlo fuera de la ciudad. Quisieron levantar el cuerpo muerto sin lograrlo, porque pesaba como un fardo de los más grandes, y entonces le ataron alrededor del cuello una soga de pita resistente para llevarlo a rastras, entre todos, al campo fuera de la ciudad. Mas tanto pesaba el cadáver que la soga reventose, cuando tiraron de ella muchos toltecas, lanzándolos a una distancia y muriendo algunos del golpe. Otros toltecas substituyeron a los primeros, reforzando las cuerdas, y nuevamente cayeron en tierra hasta que, muertos muchos comprendió Vitzilopuchtli que sin dificultad podría salir de Tula conduciendo a Quetzalcóatl embriagado como estaba, hasta la linde extrema de la población, camino del destierro.

Quetzalcóatl, seguido por sus más fieles, tomó el camino que conduce al mar.

Cuando llegó a un sitio que llaman Cuautitlán, debajo del árbol más alto y más grueso, sentose a descansar. El alba pintaba el cielo como una gran ala de pájaro. Se le notaba triste. Pidió a uno de sus vasallos un espejo, miró su rostro y dijo: “Soy un anciano. ¡Oh Quetzalcóatl! justo es que me suceda lo que me sucede”. Después, como último gesto de dominio y sabiduría, tomó piedras del camino y apedreó un árbol. Todas las piedras que tiró Quetzalcóatl se incrustaron en el árbol y ahí quedaron, para siempre, como símbolo de su fuerza divina.

Al son de flautas que para alegrarlo tañían sus servidores, continuó el rey su camino hacia el mar.

Cuando llegó a un sitio que llaman Tlalnepantla, viendo por última vez y a lo lejos las sombras de su ciudad antigua y próspera, lloró tristemente, hasta necesitar apoyarse en una roca para no caer. Sentose sobre la piedra grande y siguió llorando hasta la hora en que el último pájaro se convirtió en estrella; las manos de Quetzalcóatl quedaron para siempre señaladas en la roca, y sus lágrimas horadaron la piedra como símbolo de su dolor de rey.

Cuando llegó a un sitio que se llama Coahpa, los hipócritas hechiceros vinieron a su encuentro aparentando disuadirlo del viaje que emprendía.

—Quetzalcóatl, ¿adónde vas? ¿Por qué abandonas tu pueblo —preguntáronle. A lo que respondió majestuosamente el rey:

—Ahora nadie podrá impedirlo, ni vosotros que lo causasteis, voy a Tlapallan donde se pone el sol.

—¡Oh, qué desgracia! Marcha si no tiene remedio, pero déjanos siquiera la sabiduría de las artes para fundir la plata, para labrar las piedras preciosas, para hacer plumajes y decorar vasijas.

Entonces Quetzalcóatl, quitándose las muchas y preciosas joyas labradas que llevaba, arrojolas en una fuente, como lo hace el día con las estrellas de la noche, y dijo:

—Allí quedan mi riqueza y mi sabiduría.

Durante largos días de viaje fue difícil y hosco. Las sierras del volcán y la Sierra Nevada con sus altos picos blancos cerraban el paso hacia el mar y los pajes que acompañaban al anciano, todos enanos y corcovados, fueron muriendo de frío y de cansancio.

Quetzalcóatl siguió solo hasta las riberas del horizonte en donde comienza la línea del mar. Miró construir una balsa, formada de culebras, y en ella entró “y asentose como en una canoa”, que se fue por el mar navegando.

Y así como se ignora de dónde vino, no se sabe para dónde se fue, desde que se perdió a los ojos de los hombres en las riberas del mar.⁵

La niña de los ojos de jade⁶

La tragedia Descarnada pasa con frecuencia por los relatos en que revive la barbarie indígena.

⁵ La leyenda de Quetzalcóatl, con variantes respecto a la que plasma Ortiz de Montellano, se halla en el *Códice de Cuauhtitlán*, edición Velázquez en versión castellana, 1945 (Garibay, 1964).

⁶ *Excelsior*, domingo 19 de abril de 1925, cuarta sección, p. 3.

Al viento del crepúsculo ondulan los maizales lánguidos en el valle que distiende delantal floreado del otro lado del volcán.

Del otro lado del volcán un pueblecillo alza dos palmos sobre tierra los soportales de anchos arcos coloniales que forman la plazoleta, ociosa entre semana; y un poco más, a lo alto, las torres de la iglesia, centro de las tres calles únicas que en la plaza convergen, mal alineados los muros de las casas de un piso, pintados de colores chillantes e invadidos por las plantas silvestres que crecen en las junturas de las piedras.

El indio estático, como los grandes lagos de su tradición, silencioso, como la entraña de una gruta, oyendo caer, inquebrantable, la gota cristalina de su pensamiento; vive en el retiro azul de aquel paisaje, enredado en la manga gris de su tristeza, encuchillado cabe los agujeros de las chozas o los portales de los caserones, entre las nopaleras, cerca de los magueyes o en las peñas del monte. La india lo acompaña, depositaria del secreto de la raza, cubierta la dura pulpa de las carnes con la manta sencilla, portadora del cántaro seco de grecas bicolors donde el riachuelo vierte su frescura.

Porque —nahuas de hoy— indígenas adormecidos, como los volcanes seculares, guardan el fuego de la tradición, bajo el sudario blanco del silencio o la nieve.

Cuando la conocí, catorce años apenas modulaban las líneas virginales de la niña de los ojos de jade, la hija del cacique del poblado, indígena sin mezcla, a quien obedecían por su audacia todos los mozos del contorno. La niña, morena por su raza devota del sol, de rostro delineado y hondos cabellos negros, de pie pequeño y libre, dentadura apretada, simétrica, como los granos del maíz en la mazorca, asombraba al viajero y enamoraba a los lugareños con el prodigio de sus ojos, ojos verdes, amplios, sensitivos, ojos de jade, decían, heredados de algún ancestro prócer o de alguna mujer seducida por el amor de un extranjero.

Interrogué, y un anciano del pueblo, apergaminado, color de barro oscuro, con cien años de vida que no lograban apagar sus ojos —negrillos y vivaces—, me confió alguna vez esta leyenda:

Era el tiempo de las lunas sangrientas y de los sacrificios gratos a los dioses; la época de los grandes imperios indígenas regidos por normas

de moralidad y buenas costumbres; dueños de los tributos de cien pueblos. Abundaban entonces las codornices y los gavilanes para los sacrificios a Huitzilopochtli; los venados y liebres y coyotes para el culto de Mixcoatl; las palomas grises para Omecatli el dios de la alegría.

Entreteníanse los hombres, trenzando los listones de la danza en el asta del ritmo o bien, hábiles para la guerra, en sostener con sus flechas, en el aire, una mazorca de maíz hasta arrancar sus granos. La mujer era honesta, el rey valiente y el sacerdote justo.

Para la guerra y la religión vivían los hombres adoradores del sol.

De este lado del volcán, padre sempiterno, extendíase la ciudad santa destinada al culto de los dioses. Numerosos *teocallis* alzaban sus escalinatas, protegidos por la culebra simbólica, presentando a los cuatro vientos y en la cúspide, en el terraplén cuadrangular, la piedra de los sacrificios y las urnas votivas donde por las noches ardía el fuego sagrado.

Quatlihuac el *teoteuctli* (Señor Divino) gran sacerdote del templo mayor, vivía consagrado al culto de sus dioses. De su sabiduría hablaba con entusiasmo el pueblo; de sus oráculos fiaban los reyes y los prisioneros temían más a su cuchillo de pedernal, rápido para obtener el corazón en los sacrificios, que las flechas audaces de los más audaces guerreros.

Terrible era la figura del *teoteuctli*. Sus cabellos, dejados crecer largamente, casi le arrastraban, lacios y negros; el cuerpo, mal cubierto con la túnica y la capa de algodón, pendiente del pecho la borla con flecos, insignia de su cargo, veíase tiznado con hollín de *ocotl* y tintas ocre de almagre.

Tenía una hija bella como la flor de su nombre: Yoloxochitl. Consagrada por su padre al servicio del templo desde su más tierna edad, cuando colocaron sobre sus manos el brasero de barro con incienso símbolo de sus votos, creció en silencio, casta y recogida, bella como la aurora, ardiente y consumida como la savia del copal en los braseros, cuidando del fuego de los dioses y de las virtudes de su corazón, hilando y tejiendo telas hermosas para el adorno de los santuarios, recogiendo de los jardines del templo las ramas olorosas para incensar la imagen del dios, o los animales que en su culto sacrificaban.

Guardaba Quatlihuac los tesoros del templo en un recinto oculto adonde solamente él podía penetrar. Entre todas las piedras iluminadas que se utilizaban como adornos para los ídolos sagrados, había dos

pequeñas, de jade, circulares y maravillosas que, caídas del cielo, eran adoradas como reliquias de Huitzilopochtli, pues húmedas como la sangre de los sacrificios, muchas veces hicieron conocer al *teoteuctli* la voluntad o la cólera del dios.

Un viento de epopeya penetró por la costa. Sonando, por el lado del mar, aproximábanse el clarín y el tambor guerreros. De un lejano país, decían los mensajeros resistentes encargados de traer el pescado, fresco aún, al valle protegido por los volcanes, venían, veloces, hombres blancos y barbados cubiertos de armaduras, asustando las montañas con sus voces. Dioses desconocidos eran sin duda aquellos que llegaban portadores del rayo, proclamaban los cuernos indígenas convocando a los guerreros a alistarse.

Chimallis y macanas, plumajes y flechas ondulaban por doquier, sobre el azul del cielo, listas para el combate.

Quatlihuac fue consultado por los reyes y devoto sacrificó gavilanes y águilas en honor de Huitzilopochtli, descubriendo, para desgracia del pueblo, en las pequeñas piedras de jade del recinto secreto —venidas del cielo, verdes y fulgurantes por costumbre— una opacidad desconocida y triste como las lágrimas divinas.

Redobláronse los cantos sagrados, las oraciones y los votivos incendios de copal. Ardió el fuego en los ángulos del *teocalli*, día y noche, vigilado por las sacerdotisas, morenas y mustias corolas entre quienes despuntaba Yoloxochitl, la flor del corazón de un pueblo.

Los sacrificios de cautivos aumentaron; la sangre de los hombres enrojeció los labios pétreos de los ídolos y muchos corazones humeantes trataron de calmar la ira de Huitzilopochtli que arrojaba a la guerra pueblos y comarcas contra los rubios hijos del Sol, dueños del rayo, carne de dioses cubierta de armaduras metálicas, intraspasables para las agudas flechas de los mexicanos.

A marchas forzadas, veloz como el venado, llegó al *teocalli* de Quatlihuac, sudoroso, un mensajero. “¡Los hombres rubios de barba ensortijada vienen triunfadores. Su afán de exterminio penetra a los templos; sus có-

leras despedazan las piedras suntuarias —esmeraldas, piedras de luna, cornerinas, turquesas—, arrebatadas por sus manos codiciosas!” “Lle-
vad la imagen de Painalton por las calles y convóquese al pueblo a la
defensa”, ordenó Quatlihuac.

Rápidamente organizada la columna de honderos y flecheros, los
caballeros tigres, los caballeros leones, protegidos por la cerca de *chimallis*
de piel, reptó por el poniente balanceando la estrofa de los plumajes y de
los estandartes al ritmo de los caracoles guerreros, dispuestos a oponer-
se al huracán de arcabuces y espingardas de los conquistadores.

Mas todo fue inútil. Otro mensajero, con los cabellos en desorden, sím-
bolo de la derrota, llegó poco después, hasta las escalinatas del templo.

Sacerdotes y sacerdotisas —corsas asustadas— entre los muros del
teocalli oyeron venir de lejos en la lengua del viento el temido rumor de
los cascos de las caballerías, el de los clarines y timbales que, vencedo-
res, se acercaban.

Entregados a orar, guardando las dos pequeñas piedras de jade, dádiva
del dios, permanecían el *teoteuctli* y su hija dentro del templo, mientras en
las murallas luchaban, desesperados, los últimos flecheros indígenas.

Tres días oyéronse, bajo el “cajete azul del cielo”, sonar los tamboriles
y los caracoles; silbar las flechas; tronar los golpes de las mazas y las deto-
naciones de los arcabuces contra el viento y las picas del enemigo rom-
piendo el otate o abollando las planchas de oro de los escudos defensores.

Al amanecer del cuarto día, una muralla más de silencio y de muerte
rodeó el teocalli. La tropa sudorosa de hombres rubios, dueña del cam-
po, trepó las escalinatas. La cruz de dos espadas ocupó, en lo más alto
del templo, el lugar de los ídolos derribados. Sacerdotes y guerreros,
prisioneros, fueron llevados a presencia del Gran Capitán, mientras los
más ambiciosos, seguidos por la turba aventurera, dábanse a buscar la
caricia anhelada del oro y las piedras preciosas, carne de luz para sus
toscos dedos.

Preocupábale a Quatlihuac, más que la libertad perdida por su pueblo
y que su vida misma, la salvación de las piedras de jade, ojos del dios,

alma de sus creencias y de su sabiduría y la corola blanca del corazón de su hija, Yoloxochitl, perfume de los dioses, para ellos destilado, no para los sentidos de los hombres.

La decisión tomada fulguró en los ojos del sacerdote.

La estrella de la mañana, temblorosa, vio la escena.

Yoloxochitl, pálida como el maíz tierno, resignada, espera sobre la piedra roja, oliente a sangre, el sacrificio.

Quatlihuac, severo el rostro, empuñando el puñal de pedernal, con la diestra para obtener corazones del pecho, lo hundió, desesperado, en el rostro de su hija, hasta saltarle los ojos de luz suavísima, dejando vacíos y orlados por un hilo de sangre, dos pequeños huecos en el moreno pétalo. No temblaron sus manos, movidas por designios superiores, no flaqueó su amor ante la voluntad divina. En los pequeños huecos colocó, para salvarlas de la rapiña de las águilas, las dos piedras de jade que, chispeantes de luces imprevistas, semejaban ojos abiertos, misteriosos, estelares.

El Sol, inmóvil, guardó sus rayos largo tiempo detrás del horizonte.

Yoloxochitl vivió.

Esclava de un amor aventurero, el hombre rubio que la hizo suya, muchas veces sintió sobre su pecho inmune a las flechas indígenas rodar lágrimas como gotas de sangre, brotadas de los ojos de jade misterioso, los ojos que obsedían su pensamiento, quebrando el acero de su voluntad.

Y los siglos, animando esos ojos de luz muerta, han dejado sobre la tez oscura de la raza muchos recuerdos de esta historia.

El País de Irás y no Volverás⁷

Lirio Morado se llamaba la hija única de aquel rey ciego que con verdadero amor supo gobernar a muchos pueblos.

⁷ Publicado en *Revista de Revistas*, 17 de enero de 1926, p. 30.

Lirio Morado suplía con los suyos los ojos del rey, pues siendo excelente hija, supo también ser consejera y secretaria de su padre.

Pero como muy a menudo veía correr lágrimas de los ojos oscuros del rey, supo comprender sus penas (el dolor de ser ciego). Y se propuso hallar, donde lo hubiera, un remedio para devolver la vista a los ojos de su amado padre.

Primero consultó con los médicos más famosos de sus dominios y todos respondieron que el mal del rey era incurable. Después hizo venir a los sabios de las más lejanas tierras, los que tras de largas consultas, exámenes y discusiones, convinieron también en que el mal del rey era incurable.

Entonces visitó la princesa Lirio Morado a los curanderos que saben el secreto de las hierbas y a los hechiceros que conocen el lenguaje de las flores y de los pájaros, pero ninguno pudo darle el remedio que buscaba.

Por fin, un día visitó al más viejo de los hechiceros, al que vivía en la montaña sin cambiar de postura y rodeado de todos los pájaros encargados de alimentarlo.

Contóle sus cuitas la princesa, explicole cuál era el padecimiento del rey y suplicó para que a cualquier precio le diera la medicina que necesitaba, pero el hechicero dijo:

“Me has conmovido, niña, y sin embargo, no puedo darte el remedio porque no lo tengo ni nadie lo tiene. Sólo sé que existe en el País de Irás y No Volverás, pero quien ha llegado a él no ha regresado todavía”.

“Si me dices cómo puedo llegar a ese país, iré”, repuso la princesa.

“Lo ignoro —contestó el hechicero—, lo único que sé es que en aquel país existe La Calandria de Dulce Canto y que si logras arrancarle los ojos, tu padre verá como vemos tú y yo”.

Y no volvió a decir palabra.

Lirio Morado regresó al palacio dispuesta a abandonarlo todo para ir en busca de aquel país misterioso. Se vistió de hombre para que nadie tuviera que acompañarla y le rogó a su padre le permitiera abandonar el reino por algún tiempo, que aprovecharía en visitar los países vecinos.

Y sin rumbo, salió un día montando su caballo favorito, dispuesta a no regresar si no traía el remedio para los ojos de su padre.

Al segundo día de viaje, al atravesar una llanura verde, encontró a un pastor descansando debajo de una encina mientras el ganado pacía.

Mucho llamó la atención a Lirio Morado las finas facciones del pastor, sus ojos claros y el cabello ensortijado que le asomaba por la oreja, pues en verdad tenía tipo de virgen y voz de agua que corre.

Mas al averiguar quién era aquel lindo pastor (¿o pastora?) le preguntó si sabía algo del País de Irás y No Volverás.

“No sé, caballero —contestó—, pero la viejecita que habita aquella choza debe saberlo pues dicen que conoce algo de magia”.

Y rápidamente, allá fue la princesa; a la choza de la viejecita del pastor.

La encontró barriendo y hablando sin cesar con un perico verde que la seguía a todas partes.

Lirio Morado explicó lo que buscaba ofreciendo a la anciana la mitad de su reino si le indicaba el camino de aquel país.

“No quiero reino —replicó la anciana—, quiero mejor unas gotas del agua de la juventud que mana en aquellas tierras”.

“Pues dime el camino y las tendrás”, rogó la niña.

Entonces la anciana habló en secreto al perico parlanchín, dióle un peine, un espejo y un dedal y explicó a la niña:

“Mi loro te guiará dándote buenos consejos. Confía en él y marchen presto”.

La princesa montó en el caballo y el loro se agarró bien a la cabeza de la silla y así dispuestos se alejaron de la choza, perdiéndose pronto por un camino desconocido.

Y al poco tiempo, en la mejor armonía, iban charlando Lirio Morado y el loro, como viejos amigos.

Siguiendo al pie de la letra las indicaciones del animalito verde, llegaron después de muchas y muy largas jornadas a la entrada de un bosque. Innumerables cocuyos velaban por todas partes despidiendo luz verde de sus ojos, y como era de noche, todo el bosque fosforecía con la luz verde de los ojos del cocuyo.

La princesa quedó extasiada ante aquel espectáculo pues nunca había visto cosa igual. Desmontaron y penetrando al bosque, se dispusieron a descansar.

El loro tomó la palabra y dijo:

“Estamos cerca del País de Irás y No Volverás, pero desde mañana dejarás el caballo para volar muy alto y atravesar las montañas que cercan la tierra a donde vamos”.

“¿Y cómo haré para volar?”, repuso la princesa.

“Tú duermes por hoy y espera”, contestó el perico.

Así no supo más aquella noche y a la mañana siguiente se presentó el loro acompañado de un quetzal que brindó sus maravillosas alas del color del iris, voló muy alto, seguido por el loro verde.

Poco después, Lirio Morado ya no vio más que los picos de una multitud de montañas que desfilaban muy por debajo de sus pies. Y pasados dos días, por fin se detuvieron en una cresta altísima de la más alta montaña para descansar.

La princesa vio con profunda alegría, allá, en lo más hondo, en un valle cercado totalmente por las montañas, el País de Irás y No Volverás.

“¿Qué es aquella nube de alas negras que rodea la ciudad?”, preguntó a sus compañeros.

“Son las águilas guardianas del país”, le respondieron.

“¿Y aquella cinta blanca que se alarga y se alarga?”, volvió a preguntar.

“Es el camino de la única salida de la ciudad”, volvieron a responderle.

Y así, cuidadosamente, estuvo la princesa observando el país. En el centro, muy bien protegido, estaba el Palacio de la Calandria del Dulce Canto. Al saberlo Lirio Morado no pudo reprimir la alegría que le brotaba por estar tan cerca de donde robaría la luz para los ojos de su padre.

Después de reposar toda una noche, explicó el ave verde a la princesa lo que tenía que hacer. Dióle el peine, el espejo y el dedal que la anciana hechicera había atado en un pañuelo y le dijo:

“Tú llegarás sola al país, pues a nosotros nos devorarían las águilas. Sigue el camino que te he indicado. Cuando tengas los ojos de la calandria y el agua de la juventud, huye y si estás en peligro, arroja a la tierra primero el peine, después el espejo y por último el dedal. Nosotros te esperamos en buen sitio”.

Bajó Lirio Morado de la montaña por un senderillo oculto y presto estuvo a las puertas del ansiado país. Un grupo de guerreros vestidos con pieles, adornados de plumas y armados de flechas la detuvieron. Ella explicó que se había extraviado por seguir a un coyote herido.

Entonces fue llevada al palacio para sacrificarla en honor de la Calandria del Dulce Canto.

En el palacio permaneció Lirio Morado. Un día, no supo por qué, sintió deseos de cantar y cantó con una voz desconocida y maravillosa tan linda canción que pronto se presentó un guerrero ordenándole que lo siguiera.

Fue llevada a la presencia de la calandria para que cantara y volvió a cantar Lirio Morado con una voz más dulce todavía. Tan dulce fue, que la calandria atraída, se llegó hasta sus manos y allí estuvo escuchándola.

Lirio Morado aprovechó el momento y asiendo bien a la calandria con una mano, con la otra le arrancó los ojos. Voló la calandria y huyó la niña apresuradamente.

Salió del palacio corriendo, corriendo llegó hasta los límites del país.

Vio que de una gruta brotaba un agua clara. Un agua que al correr casi cantaba. Recordó la princesa el encargo de la viejecita y se acercó a la gruta. Llenó una nuez con el agua que casi cantaba y siguió corriendo.

Apenas había traspasado el único camino del país, cuando oyó un gran vocerío, y volviendo el rostro vio que la perseguían guerreros en gran número. Pronto las primeras flechas pasaron silbando por sus oídos, y entonces, sintiéndose sin fuerzas, arrojó el peine que en cuanto cayó en tierra, fue creciendo, creciendo hasta convertirse en un monte de espinas.

Atrás del monte quedaron los guerreros y pudo Lirio Morado descansar de tantas fatigas.

Pronto se repuso y continuó su marcha. Mas pronto sintió que un nuevo peligro la amenazaba.

El bosque y las praderas se incendiaban. Negra cortina de humo y rojas lenguas de fuego la perseguían corriendo más que el viento. Y entonces dejó caer el espejo, que al romperse se extendió, convirtiéndose en lago. Un lago enorme y fresco que detuvo el incendio detrás de ella.

Así pudo escapar de aquel país de donde no se vuelve y siguió caminando sin comer ni dormir varios días, hasta que las fuerzas le abandonaron cerca de un monte. Calló en tierra desfallecida. ¡Pobre Lirio Morado! ¿Quién la socorrería esta vez?

En cuanto la princesa cayó a tierra, saltó del pañuelito el dedal, el dedal de la vieja hechicera, convirtiéndose en una capilla.

Salió de la capilla un hermitaño, de sayal rasposo y barbas blancas, y el hermitaño recogió a la niña. Le dio de comer y le preparó una leche para que durmiera.

Días después, el loro y el quetzal llegaron a buscarla. Dieron las gracias al hermitaño por sus atenciones y regresaron al bosque de los cocuyos.

Allá quedó el quetzal, y solos la princesa y el loro regresaron a la cabaña de la anciana hechicera.

Cumplió Lirio Morado su promesa entregando a la anciana la nuez con el agua de la juventud y presto regresó al palacio de su padre.

Frotó sus ojos con los de la Calandria del Dulce Canto y poco a poco se realizó el milagro.

El viejo rey abrió los ojos y entró en ellos la luz. La luz del sol, la de la luna y la de las estrellas.

Pudo ver a su hija. Conoció a sus súbditos y se sintió feliz.

No olvidéis nunca este cuento, se llama:

“El País de Irás y No Volverás”.

Bibliografía citada

CAMPOS, Rubén M., 1929. *El folklore literario de México*. México: Secretaría de Educación Pública.

CARVALHO-NETO, Paulo de, 1965. *Concepto de folklore*. México: Pormaca.

GARIBAY K., Ángel María, 1964. *La literatura de los aztecas*. México: Joaquín Mortiz.

ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo, 1935. *La poesía indígena de México*. México: Talleres Gráficos de la Nación. [Recogido en Ortiz de Montellano, 1988: 437-450.]

_____, 1940. *Cinco horas sin corazón (Entresueños)*. México: Letras de México. [En Ortiz de Montellano, 1988: 93-155.]

_____, 1946. *El caso de mi amigo Alfazeta*. México: Costa-Amic. [En Ortiz de Montellano, 1988: 74-92.]

_____, 1983. *Sueños. Una botella al mar*. Ed. María de Lourdes Franco Bagnouls. México: UNAM.

_____, 1988. *Obras en prosa*. México: UNAM.

Ocho valonas nuevas de Apatzingán, Michoacán

Los siguientes textos fueron recopilados durante los concursos de valonas que se celebraron en octubre de los años 1997, 1998 y 1999, en Apatzingán (ver abajo, mi estudio “‘Otro ratito nomás’. La creación de valonas en los concursos de música y danza tradicionales en Apatzingán, Michoacán”). Sin duda, serán de interés para los estudiosos de la canción popular mexicana y, en especial, de la décima y la glosa, aunque las formas que adoptan estas valonas ya son otras.

En cada caso consigno, cuando se conoce, el nombre del autor e indico, al pie del poema, el del cantante, el del conjunto que lo interpreta y los de sus integrantes, junto con la fecha de recolección. Anoto además, cuando es el caso, algunos rasgos singulares de la ejecución.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
El Colegio de Michoacán

1. Los jotos

Este canto es para los jotos
y amigos que los rodean.
Les quiero comunicar
que se van a condenar,
5 aunque muchos no lo crean.

En el año ochenta y cinco
nos exportaron el Sida,
ni el agua ni la comida
les daba vida a los jotos;
10 los hombres eran muy pocos.

Iban con buenos doctores
y mujeres curativas:
“Me duele mucho una chichi
y ya se me torció el tilichi
y se me cae la saliva”.

Fueron unos maricones
a ver un doctor yerbero:
“Se nos puso chino el cuero
y muy flojo el excremento;
muchos ardores por dentro”.
El doctor les contestó:
“Traen Sida, no cabe duda;
yo sé bien lo que les pasa,
Vayan comprando la caja:
ese mal no tiene cura”.

Otro enfermo comentó:
“A mí me pegó torzón;
me escurre el pantalón
y se me llena el zapato;
me gruñe en la panza un sapo”.
Nunca vivas junto de un joto,
porque es una salación;
se te arrima la de malas,
se salan hasta dos cuadras
donde vive un maricón.

Allá en Sodoma y Gomorra,
Dios Padre los chamuscó:
del cielo lumbre llovió,
y murieron los disviados;
quedaron bien quemados.
Hora siguen con su maña,
y es un pecado mortal.
La mujer Dios nos la dio,

el joto la despreció:
45 todos se han de condenar.

Si alguno de los presentes
es un joto con corona,
les quiero suplicar
que me van a perdonar
50 lo que dije en la valona.

Lucero Álvarez Reyes (voz). Conjunto "Los Gavilanes": Pablo Naranjo (arpa), Juan Barajas (violín), Benjamín Equihua (violín), Reyes Cárdenas (jarana), Ramón Aguirre (vihuela).— Apatzingán, octubre 21, 1998.

2. El celoso

Dice, antes de comenzar: "Me cambiaron el cable; hora sí lo tengo más largo que otras veces; ya me lo añadieron. Un aplauso pa mi grupo de arpa, los Hermanos Barajas, mi compadre Antonio y sus hijos, que con orgullo digo, aquí y onde quiera: donde se paran, se quedan cansados. Esta valona que les voy a cantar, pónganle mucha atención; se llama la valona 'El celoso'. Vámonos, compadre". Empieza la música.

Celoso, muy receloso
toda la vida lo he sido;
desde que yo me casé,
esa batalla he tenido.

5 No salgo a lazar al cerro,
por no tener que amarrar;
que me lleven todos los diablos
si yo me vuelvo a casar.
No me quisiera acordar:
10 siempre que tú vas a misa

y te quieres confesar,
se empiezan a secretar;
¿qué no ves que el cura es hombre
y te puede enamorar?

15 Temiendo estoy que te enfermes,
por no llevarte al doctor,
sabiendo que eres bonita
y te agarre tu nalguita
pa ponerte la inyección.¹

20 Nunca la saco a los bailes,
pa que no la vea la gente;
yo siempre cargo en mi mente
que me vas a traicionar,
que un día me vas a largar.

25 Todo el hombre que es celoso
y que presume de valiente,
señores, tengan presente:
el más amigo es traidor,
y el más verdadero miente.

30 Temiendo estoy que te mueras,
por no llevarte al panteón;
no vaya a ser que los muertos
se valgan de la ocasión,
y allí me juegues traición.

35 Dios me libre de ese día
y pasar esos dolores;
ahí te dejo esas blancas flores,
cuídamela, madre mía,
de todos esos señores.

¹ Olvidó el resto de la estrofa.

- 40 Ya con ésta me despido,
 porque voy a la bajada.
 Todo el hombre que es celoso,
 es que no sirve pa nada.

Isidro Gutiérrez Barajas, El Chaparrito de Oro (voz). Conjunto "Los Hermanos Barajas" de Tepalcatepec: Antonio Barajas (arpa), Antonio Barajas (violín), Carlos Barajas (violín), Lorenzo Ruiz Barajas (jarana), Jesús Barajas (vihuela).— Apatzingán, octubre 21, 1999.

3. El dólar se puso a siete

Letra atribuida a Isidro Gutiérrez, *El Chaparrito de Oro*

- Antenoche soñé un sueño,
 que no pude ni dormir:
 yo no sé qué va a pasar
 si llego al año dos mil.
- 5 El dólar se puso a siete
 y ¿qué vamos a hacer, hermano?
 Hora sí ya se acabó
 este peso mexicano,
 y ni quien te dé la mano.
- 10 Como no tenía trabajo,
 yo me fui de huiloterero,
 de lonche me eché tres tacos
 y de compañero un perro,
 tempranito me fui al cerro.
- 15 Eran las seis de la tarde,
 a mi casa iba llegando,
 de gusto yo iba chiflando,

- con el huilotón colgando,
apenas la iba pelando;
20 me siguieron dos señoras
a comprarme la huilota,²
les gustó por peladita,
porque la vieron bonita,
también estaba grandota.
- 25 “Señoras, no sean tan necias,
no se las puedo vender,
¿no ven que no traigo más?
Y la quiero pa mi mujer”.
Ya no hallaba yo qué hacer,
30 y mi vieja me decía:
“¿Qué quieren esas chorreadas?
No la vendas, papacito,
ya vente más rapidito,
ya tengo las enchiladas”.
- 35 Las dos señoras decían:
“No te vayas a enojar,
no quiero que pienses mal;
si no la quieres vender,
yo la quiero acariciar”.
40 La agarraron del pescuezo
y la voltearon pa los lados;
pobrecita huilotita,
le encontraron en el pecho
dos balines bien pegados.
- 45 Muchas me piden huilota,
y yo les digo que no:

² *huilota*: ‘nombre vulgar de la palomita, muy abundante en los campos’.

se me descompuso el rifle,
y el parque se me acabó.

*Isidro Gutiérrez, El Chaparrito de Oro (voz).
Conjunto "Alma de Apatzingán": Juan Pérez
Morfin (arpa), Taurino Duarte (vihuela), Fran-
cisco Maclovio Álvarez (jarana), Beto Pineda (vio-
lín).— Apatzingán, octubre, 1997.*

4. La carestía

Letra de Isidro Gutiérrez, *El Chaparrito de Oro*

Voy a cantar mi valona,
pa hablar de la carestía:
la carne y la gasolina
va subiendo día con día.

- 5 Fui a comprar unos bisteces
con unos primos hermanos,
les estaba pagando un kilo
y me dan ochocientos gramos:
me rasguñaron las manos;
- 10 "Aquí ya me estás robando",
le dije a mi primo hermano,
"vámonos poniendo a mano,
porque una vaca traes del rastro
y las otras ya son del llano".
- 15 Me llevé doscientos pesos,
no me alcanzó pal mandao,
fui a comprar unas verduras
cuando andaba en el mercado;
yo me sentía emproblemao,
- 20 compré chiles y cebollas

y unos tomates aguaos;
no me alcanzó ni pal queso;
¡de veras, qué caro es eso!
el frijol lo saco fiado.

- 25 La crisis está muy fuerte,
me duele hasta el corazón:
niños, mujeres y hombres
van al corte del limón,
pues ya no se da el melón.
- 30 Ya no hay más en qué trabajar,
¿y qué le vamos a hacer?
No saco ni pa comer,
esto sí es un problemón;
anda barato el limón.
- 35 Pues nomás los traficantes
aparentan traer dinero;
los ves comiendo y tomando
allá por los botaneros;³
nomás la hacen de pedo,⁴
- 40 tomando muy buenos vinos,
con mujeres y mariachis;
en cambio otros pobrecitos,
juntando sus botecitos
por la calle, sin huaraches.
- 45 Muchos artistas del pueblo
ya se nos fueron al cielo:
murió Timoteo Mireles
y el famoso *Nopalito*

³ *botaneros*: bares donde se ofrecen *botanas*, ‘aperitivos, pisco-labis’.

⁴ *la hacen de pedo*: ‘ponen dificultades’.

y el valonero Roblero:
50 ¡están juntos con Morelos!

*Isidro Gutiérrez, El Chaparrito de Oro (voz).
Conjunto “Alma de Apatzingán”: Juan Pérez
Morfin (arpa), Taurino Duarte (vihuela), Fran-
cisco Maclovio Álvarez (jarana), Beto Pineda (vio-
lín).— Apatzingán, octubre, 1997.*

5. Una mujer novelera

Letra de José Álvarez Sánchez

Me casé con *María Mercedes*,
al llegar de la Frontera;
no crean que me fue muy bien:
me salió muy novelera.

5 Miraba *Senda de gloria*,
y a mí me daba coraje;
también *Rosa Salvaje*
y enseguida, *Marimar*,
Catalina y Sebastián;

10 luego, la *Cuna de lobos*,
Isabel y Guadalupe;
en la tele siempre, a diario,
miraba *El premio mayor*
y *El pecado de Oyuki*.

15 Mi vida ya era un infierno,
me pasaba sin comer;
ella, mirando *Isabel*
y también *De pura sangre*.
A mí, me llegaba el hambre.

20 Después veía *Muchachitas*,
yo me sentía casi loco;
miraba la *Quinceañera*

—¡qué mujer tan novelera!—
y después, *Vivir un poco*.

- 25 También *El abuelo* y yo,
y luego, *De frente al sol*;
Escándalo y *Perro amor*,
ésas nunca se las pierde;
y enseguida, *Alma rebelde*.
- 30 *El privilegio de amar*
lo ve de principio a fin;
la *Mirada de mujer*,
Camila y *Tres mujeres*,
y enseguida, *Serafín*.
- 35 Ella no quiso venir,
porque iba a ver *Rosalinda*;
luego, *El diario de Daniela*,
Dos mujeres y un camino,
y hasta *Tres veces Sofía*.
- 40 Que *La vida en el espejo*,
La pícaro soñadora.
Me decía: “*Amor de mi vida*,
ven a ver *Azul tequila*
y después, *La usurpadora*”.
- 45 Ya me quiero divorciar,
esto es un *Monte Calvario*;
mejor me voy a casar
con la *Diana Salazar*
o con *María la del barrio*.

Rafael Álvarez Isáiz (voz). Conjunto “Los Hermanos Barajas” de Tepalcatepec: Antonio Barajas (arpa), Antonio Barajas (violín), Carlos Barajas (violín), Lorenzo Ruiz Barajas (jarana), Jesús Barajas (vihuela).— Apatzingán, octubre 22, 1999.

6. La Viagra

Dice antes de que comience la música: “Buenas noches, señores y señores; me da gusto volver a estar otra vez con ustedes a divertirlos con mis valonas, y si se me olvida, pos ahí me disculpan, pero es una valona muy bonita, que se llama ‘La Viagra’”.

Me platicó aquel arpero:
“Sin Viagra, por poco y me mato;
hoy que la estoy tomando,
quero diario y cada rato.

5 “Me fui con el doctor Contreras,
médico de los humanos:
‘Quero Calcio pa mis brazos,
pa orinar, quero doblarlo;
¡no puedo con las dos manos!
10 La cargo como de yeso,
boca abajo nunca duermo,
porque aportillo el colchón:
esta Viagra es un problemón,
me estoy flaqueando por eso’.

15 “Aquel que la cargue blanda,
tome Viagra vez en cuando;
porque si la toma de más,
la mujer lo anda largando,
¡ni seis podrán soportarlo!
20 Mejor duermo boca arriba,
soñando cosas bellas,
con la sábana me tapo;
me asusto a cada rato,
¡parao como una botella!

25 “Mi amada se me enojó,
por no dejarla dormir:

- ‘Como vara de violín lo mueves,
y a mí ya me enascó.
Te miro hasta con horror’.
- 30 Le prometí ya no tomarla,
pero fue nomás mentira.
En la noche, ni me le arrimo,
pero ella quedó empicada:
solita se trepa encima.
- 35 “Esa pastilla mentada
levanta hasta al más caído;
funciona como brasiel
ayudando a la mujer;
despierta hasta al más dormido.
- 40 El brasiel, pa la mujer,
y la Viagra es para los dos:
se disfruta del placer,
como ustedes lo han de saber,
ni las noches sintemos largas.
- 45 “Ora que tomo la Viagra,
del seso me hice devoto:
diez mujeres tengo encinta,
otras veinte, en la lista,
ya embaracé hasta un joto”.

Pablo Naranjo Rodríguez (voz). Conjunto “Los Gavilanes de Apatzingán”: Epifanio Magaña (arpa), Juan Barajas (violín), Reyes Cárdenas (jarana), Salvador Chávez (vihuela).— Apatzingán, octubre 21, 1999.

7. El mundo se va a acabar

Letra de Antonio Cuevas

Al cantar esta valona,
él escuchará estos gritos:
desde el cielo está tocando,
su fina arpa tamboreando,
5 nuestro amigo, *El Nopalito*.

Desde que yo era pequeño,
siempre he oído comentar
que el mundo se va a acabar,
me lo decían mis abuelos;
10 a ellos también les dijeron
que gobierno contra gobierno
y nación contra nación;
ahorita ya no es lo mismo,
se ha acabado el patriotismo:
15 este mundo es un terror.

El patriótico Morelos,
el Siervo de la Nación,
fue el que firmó las leyes
de la gran Constitución;
20 todo ha sido violación.
Diosito es muy poderoso,
como Jesús ya no hay dos;
a muchos nos da fortuna.
han viajado hasta la luna,
25 quieren hacer más que Dios.

Por tanta drogadicción,
el mundo ya está perdido,
por eso yo se los digo
que ya deben confesarse:

30 este mundo va a acabarse.
Los campos ya no producen
como ya hace muchos años,
esto es castigo de Dios;
tal vez Él tiene razón:
35 no nos vemos como hermanos.

Voy a mencionar a todos
lo que le pasó a Diosito:
los judíos lo torturaron,
al papa lo balacearon
40 y al cardenal lo mataron;
¡cómo creen que se salaron!
Se acerca el año dos mil,
¡Dios nos libre de un desastre!
¡Cuántas cosas se miraron!
45 Los de la NASA mandaron
un aparatito a Marte.

Ya con ésta me despido,
ya me cansé de cantar;
sigan tamboreando sonos:
50 si seguimos de cabrones,
el mundo se va a acabar.

*Antonio Cuevas, El Michoacano (voz). Conjunto
"Alma de Apatzingán": Juan Pérez Morfín (arpa),
Taurino Duarte (vihuela), Francisco Maclovio
Álvarez (jarana), Beto Pineda (violín).— Apat-
zingán, octubre, 1997.*

8. De milagro estoy viviendo

Letra de Isidro Gutiérrez Barajas, *El Chaparrito de Oro*

Dice antes de que la música comience: “Buenas noches, respetable público, yo me llamo Isidro Gutiérrez Barajas, y me dicen El Chaparrito de Oro. Yo sufrí una terrible enfermedad, que me pegó como en forma de un embolio; me morí medio cuerpo y de milagro estoy viviendo, y así se llama la valona, acompañada por este gran grupo de los Hermanos Barajas”. En medio del son dice: “Y ésas son las valonas michoacanas, y éstos son casos de la vida real, señores; si tienes dinero, resuelves tus problemas; si no tienes dinero, se sufre mucho, señores”.

Por medio de esta valona
les vengo a contar lo cierto:
un embolio me pegó
y el *de Oro* corrió por muerto.

- 5 La muerte no me llevó,
cantar ha sido mi fin;
a Dios le debo la vida,
y al doctor Benjamín.
Sentía que me iba a morir,
- 10 yo ya estaba arrepentido,
le pedí perdón a Dios;
yo sentía que me moría,
lo único que me podía,
no volver al veintidós.
- 15 Cuando yo estuve internado,
mi esposa me acompañó;
esto se los digo yo:
yo contaba con amigos
y nadie me vesitó.
- 20 Yo ya estaba moribundo,
nomás pensando en la fosa;
señores, así es la cosa:

en el mundo no hay amigos,
más de un pesito en tu bolsa.

25 De pronto hice una llamada
pa los Estados Unidos,
para darles la noticia
de lo que había sucedido,
luego hablé con mis sobrinos;
30 al recibir la llamada,
se oyen gritos de clamor,
luego, luego se reunieron
y me mandaron dinero
para pagarle al doctor.

35 Le estoy diciendo lo cierto,
y no es para que te enanches;
esto se los digo yo:
el único que me ayudó,
Rafael Álvarez Sánchez;
40 los demás se me escondieron,
se me hicieron enemigos.
Si tú no cuentas con lana,
en la cárcel y en la cama
son poquitos los amigos.

45 Ya me voy a despedir,
ya me iba a ir con Roblero,
pa cantar valonas juntos,
allá cercas de Morelos.

Isidro Gutiérrez Barajas, El Chaparrito de Oro (voz). Conjunto "Los Hermanos Barajas" de Tepalcatepec: Antonio Barajas (arpa), Antonio Barajas (violín), Carlos Barajas (violín), Lorenzo Ruiz Barajas (jarana), Jesús Barajas (vihuela).— Apatzingán, octubre 21, 1998.

Una leyenda nahua de Santo Santiago

YESICA HIGAREDA RANGEL

LOUIS CARDAILLAC

El Colegio de Jalisco

Una de las leyendas sobre el asentamiento de la cultura nahua en la Sierra de Manantlán tiene como escenario el cerro de Peña Blanca, sagrado por haber sido uno de los hogares de los ancestros. Los mayores comentan que en ese lugar existió una laguna, habitada por una enorme serpiente que amenazaba al pueblo. Es un relato popular que se transmite de padres a hijos de manera oral; es una creencia, que tiene que ver con la práctica religiosa, en que aparece un héroe cultural, “Santo Santiago”, luchando contra una enorme serpiente y librando del peligro a los moradores de la región.

Este artículo se desprende de un proyecto de investigación sobre la medicina tradicional nahua,¹ pero sobre todo del interés de los autores por abordar el papel y la influencia de Santo Santiago en el establecimiento y la consolidación de la cultura nahua asentada principalmente en la Sierra de Manantlán, al suroeste del Estado de Jalisco y al noreste de Colima.

La cultura nahua forma parte de la región cultural del occidente de México y se desarrolló paralelamente a las otras culturas de Mesoamérica. En la región se ha registrado la presencia de asentamientos humanos desde el año 1500 a. C.; sus restos se distinguen por la calidad de la manufactura de sus figurillas, así como por algunas tumbas de tiro. Al igual que otras culturas prehispánicas de nuestro país, los nahuas te-

¹ Se estudia ahí la forma de concebir la salud y la enfermedad, los conceptos, los valores y los recursos materiales y simbólicos utilizados por los médicos tradicionales y la comunidad en general. Lo anterior aún juega un papel muy importante en el cuidado y la conservación de la salud hoy en día.

nían un guía espiritual, un curandero-sacerdote encargado de velar por el equilibrio universal. Actualmente el médico tradicional o “ramero” desempeña ese papel; se trata, en su mayoría de personas mayores, socialmente reconocidas y que, a pesar de un proceso de aculturación (Vargas, 1990: 154-158),² aún conservan en su memoria la palabra de sus antepasados inmediatos.

A partir de la Conquista, la mayor parte del bagaje cultural de los nahuas en la Sierra de Manantlán fue transformado por la ciencia y la fe cristianas. De esta forma encontramos que las imágenes católicas son personajes con poderes a los que los pobladores recurren en busca de auxilio y protección.

Antes de profundizar en el tema, consideramos conveniente puntualizar algunas apreciaciones para establecer el contexto cultural en el que nos moveremos: por un lado, la presencia de Santo Santiago en México y su influencia en la cultura durante el periodo colonial; por otro, el mito de Santo Santiago y el establecimiento de la cultura nahua en la Sierra de Manantlán. Este relato es transmitido de generación en generación, de padres a hijos, por medio de la tradición oral, como testimonio de la memoria de sus antepasados.

La presencia de Santo Santiago en México y su influencia en la cultura mexicana

El culto de Santo Santiago se introdujo en México con los conquistadores. Formó parte de lo que se ha llamado “la herencia medieval en España”. En efecto, allí llegó a ser uno de los mitos fundadores de Castilla. A través de sus legendarias apariciones, el apóstol animaba a los cristianos en su empresa de la Reconquista para expulsar a los mu-

² Luis Alberto Vargas define *aculturación* como la fusión de dos culturas, en donde casi siempre, una juega el papel dominante y la otra el de dominada. En el caso concreto de nuestro país la situación se complica porque fueron más de dos culturas las que se pusieron en contacto al momento de la llegada de los europeos.

sulmanes de España. Aquí, en México, se trataba de realizar conjuntamente la conquista militar de la Nueva España y otra de mayor importancia y trascendencia: la conquista espiritual, con el fin de afianzar el sometimiento de los indígenas, para luego integrarlos en el proceso de la colonización. El personaje de Santiago apóstol, montado en su caballo blanco, amenazando con su espada levantada al enemigo, se utilizó como símbolo aterrador que desde el principio actuó como mediador por excelencia entre el aniquilamiento del mundo indígena y la consolidación de la cultura de conquista.

Vencidos ya los indígenas, vieron en Santiago el gran factor de la victoria española, y su problema fue ganarse el favor de aquel casi dios que se mostró más poderoso que sus propios dioses. Así que para ellos el apóstol pasó de ser un santo cruel y vengativo a ser un santo tutelar y protector de la comunidad. Es el caso en la leyenda que nos interesa. En cuanto al otro protagonista del cuento que estudiamos, la serpiente, hay que situarlo en el sincretismo en el que se desarrolló la evangelización.

En un contexto cristiano, la serpiente representa el mal; es una serpiente bíblica. Ya en el libro del Génesis, el demonio toma la forma de una serpiente para tentar a Eva. Y en la tradición medieval, San Miguel y San Jorge cumplen la misión de defender las almas contra el maligno, representado en forma de dragón, o sea, de una serpiente enorme. Santiago lucha también contra el mal, representado por la herejía del Islam; por eso tiene a sus pies moros vencidos, que son otra versión del mal, sustituto de la serpiente. De modo que esta visión del mal, representada por la serpiente, y de Santiago vencedor del mal, al igual que los otros santos caballeros, formaba parte de la enseñanza de los misioneros y de la iconografía generalizada en las iglesias de los pueblos.

Otro mito católico muy relacionado con Santiago es el de la Virgen. María se ve como la nueva Eva (juego frecuente de palabras: Eva-Ave). Eva, por haber pecado con la complicidad de la serpiente, transmitió el pecado original a su descendencia, mientras María, “sin pecado concebida”, vence a la serpiente. Su mito se relaciona con Santiago. Algunos nahuatlato mexicanos, entre ellos Mariano Jacobo Rojas e Ignacio Dávila Garibi, no excluyen la posibilidad de que Guadalupe derive del mexicano *cuatlaseopenti* o *cutlalopeuh*, que significa “la que pisotea o ahuyenta la serpiente” (Weckman, 1994: 196).

Pero para los nativos la serpiente cobraba también otro valor. En efecto, en las mentalidades de las sociedades prehispánicas del México central y occidental se apreciaba a los animales grandes y feroces, como los jaguares o las enormes serpientes dentadas, que se veían como agentes del poder y de la autoridad divina. En la elaboración de la leyenda que comentamos interfieren los dos valores atribuidos a la serpiente: Santiago viene a liberar a la comunidad de la enorme serpiente que representaba los valores de la antigua religión, es decir, en la óptica colonizadora, del mal; pero había empezado una nueva era, en que esos valores antiguos ya no tenían vigencia, aunque no quisieran desaparecer. La serpiente tiene ya que refugiarse en lo más recóndito de la tierra, y cada vez que quiera resurgir, Santiago estará presente para librar al pueblo de su amenaza.

El establecimiento de la cultura nahua en la sierra de Manantlán

El texto que analizaremos fue proporcionado por uno de los hombres mayores de la localidad del ejido de Ayotitlán. Don Felipe, nuestro informante, es un médico tradicional reconocido socialmente en su comunidad (Rancho Viejo). En su narración encontraremos entre líneas algunos aspectos íntimamente relacionados con la forma de concebir la relación del hombre con la naturaleza que le rodea, las normas y conductas sociales cuya violación puede desencadenar una serie de catástrofes y enfermedades, no sólo a nivel individual, sino colectivo.

Don Felipe nos relata:

Los antiguos mexicanos vivieron en tres lugares: un lugar cerca de San Miguel, después La Cofradía y por último, Cuautitlán, al que también le llamaban Pueblo Nuevo. Tiempo después se fueron a Ayotitlán. Este último poblado se considera que está encantado y que, cuando se pierda el último vestigio de los antepasados, los habitantes y comunidad en general se ensordecen.

Existe una relación de los tiempos pasado, presente y futuro. El relato es un programa narrativo caracterizado por las palabras “está encan-

tado”, que le dan un aspecto maravilloso, de mito. Encontramos un motivo o circunstancia, el desarrollo del problema y un adyuvante que permitirá el desenlace del texto. Es importante resaltar en este primer párrafo que el mito es narrado por un anciano, es decir, uno de los depositarios del conocimiento de la cultura nahua en el occidente de México. “Una de las razones por las cuales los antiguos mexicanos cambiaron de lugar fue por la existencia de una culebra que habitaba en un lugar que le nombran la Peña Blanca, en una laguna”.

Los antiguos nahuas dividían el cosmos en trece pisos celestes y nueve pisos del inframundo. Cada piso celeste y del inframundo estaba habitado por diversos dioses y seres sobrenaturales menores. El cielo y la tierra conformaban el mundo inferior, terrestre, acuático, que daba origen a los ríos, los arroyos, los manantiales, los vientos y las nubes que provenían de los cuatro puntos de la superficie de la tierra. Los montes liberaban sus cargas en los manantiales y los vientos, para ocupar su sitio celeste. El mundo inferior se caracterizaba por su riqueza en agua y semillas, pero a su vez era concebido como avaro y cruel; estaba custodiado celosamente por los peligrosos chaneques o *tlaloques*, dueños de los manantiales y los conductos que comunican el cielo con la tierra y el inframundo.

En la cultura prehispánica del occidente de México, Tláloc es una de las deidades más veneradas en los cerros altos, es decir, en los lugares sagrados donde el curandero-sacerdote, a través de una ceremonia ritual, ofrendaba a Tláloc para que lloviera sin dañar los cultivos de maíz, para amarrar el viento y que éste no ocasionara borrascas. Se decía que los cerros eran los grandes graneros en donde los dioses almacenaban el maíz y el agua que posteriormente los dioses proporcionaban a los habitantes.

Actualmente, entre los pobladores de Manantlán, las cuevas, los cerros, los manantiales y en general cualquier corriente de agua son considerados como lugar clave de contacto con sus antepasados, a los que también nombran “anteriores” o “antiguos mexicanos”, dueños de todo lo que los rodea: aves, venados, ardillas, tejones, manantiales y, en general, toda la naturaleza. Peña Blanca es un cerro “peñoso”, considerado por las personas mayores como el contenedor de agua, el cazo del diablo. Los habitantes de la región muestran gran respeto al lugar, pues este es uno de los hogares de sus antepasados donde los pobladores pue-

den acudir en una fecha especial para obtener un arte. “Esta culebra se proyectaba a manera de arcoiris sobre el depósito de agua y devoraba a los pobladores, niños, mujeres y mayores”.

La serpiente es dotada metafóricamente de un tamaño enorme, además de que se alimenta de niños, que son considerados como los pobladores del futuro, de las mujeres, íntimamente ligadas con el tabú de la perpetuación de una población, y, por último, de los ancianos, es decir, los depositarios de la memoria. Se dice que cuando muere un anciano hay una biblioteca que se quema. La cultura nahua estaba, pues, en peligro de desaparecer de la región. “Los anteriores, tratando de huir, buscaban nuevos lugares donde poder estar seguros, pero siempre los encontraba... Yo creo que con su lengua los olía y los encontraba muy fácil. Cada vez que encontraban un nuevo lugar la culebra llegaba al caer la noche y devoraba a una persona”.

Este párrafo narra la historia de un pueblo en peligro por el constante asecho de la enorme serpiente que ataca por la noche a sus habitantes. En sentido simbólico, el mal está representado por la noche, la oscuridad, y por la forma de proceder de la serpiente: por sorpresa.

Los mayores, cansados de no poder vivir tranquilos, se reunieron a platicar y acordaron que tenían que mudarse a una región en la que el pueblo tuviera tranquilidad y pudiera sembrar y vivir sin miedo. Pasado el tiempo, la culebra los encontró y nuevamente fueron atacados. Los antiguos tuvieron que sacrificar otra vez a un niño cada ocho días, con tal de que la culebra los dejara vivir en paz.

Se resalta la importancia, el rol social, de los ancianos, los sabios de la comunidad que, precisamente por poseer todo un bagaje de conocimientos y una gran experiencia, debían remediar esta catástrofe: su pueblo amenazado por una fuerza oscura, maligna. En la relación geográfica del siglo XVI se decía que en Jiquilpan se sacrificaban niños al dios Tláloc, para calmar la ira del dios y que se alejaran las tormentas, los ventarrones y las borrascas.

Pero sólo pudieron aguantar un tiempo, y fue entonces cuando los doce ancianos tomaron la decisión de enfrentar a la culebra y matarla. Empren-

dieron su camino rumbo a la Peña Blanca armados con piedras y palos. Al llegar al lugar se pusieron alrededor de la laguna esperando a que la culebra apareciera.

El enfrentamiento entre fuerzas opuestas: el bien y el mal, la luz y la oscuridad.

Al caer la tarde, un hombre con una espada, montado en un caballo muy grande de color blanco, les dijo que era imposible que ellos pudieran matar a la culebra, porque ella era muy astuta y de un suplado podía matarlos. El caballero Santiago les propuso que le dejaran matar a la culebra, pues él sabía la forma de salir triunfante. Los ancianos se fueron a su comunidad.

En el momento más dramático que viven los nahuas, los doce ancianos, que podríamos suponer eran curanderos-sacerdotes, debían librar a su comunidad de tan grave amenaza. Santo Santiago hace entonces su aparición: es el adyuvante para que la población no desaparezca, permite que ésta perdure hasta nuestros días. La lucha se llevará a cabo con armas y fuerzas iguales.

Al anochecer escucharon un estruendor, vieron rayos a lo lejos. A la mañana siguiente, los doce ancianos tomaron piedras y palos y fueron a ver qué había pasado. Al llegar al lugar, quedaron sorprendidos porque la laguna se había secado, y de tanta agua sólo quedó el arroyo de San Miguel, que se une al arroyo verde de Cañadas en la carbonera, el de Telcrucito de la Piedra Pintada y el arroyo hondo en la Ocotera de Rancho Viejo.

El enfrentamiento entre Santiago y la culebra es la representación simbólica del bien y del mal y, a pesar de que el bien triunfa sobre el mal, éste no desaparece de la región, sigue presente, quiere echar raíces. Pero Santiago, el hijo del trueno, lo controla y lo condena; obliga a la serpiente a no salir del cerro y no dañar ni infundir miedo a los pobladores.

Dicen que cuando es temporada de lluvias sale, pero sólo cuando hay borascas o terremotos. Hay culebras de siete u ocho cabezas, dependiendo

de su edad. Cuando uno escucha un estallido es señal de que la culebra ha golpeado la tierra para poder salir, aprovechando que llueve y poder irse con el cauce del río. Cuando se escucha el estallido, es el momento en el que se ve liberada de su encierro: unas vuelan hasta llegar a una corriente de agua, otras que son pequeñas sólo salen y se vuelven a enterrar allí en el resguardo de agua que queda por la borrasca. Si tú pasas por ese lugar sientes mucho frío; dicen las gentes de aquí verdad, pero eso no le sé decir.

Actualmente aún está presente la creencia de que los antiguos mexicanos en ocasiones están molestos con los pobladores y por eso envían los vientos, las tormentas y por supuesto las borrascas. Este último mecanismo permite destruir la prisión en la que la serpiente fue colocada por Santo Santiago. Los pobladores en su mayoría son cautelosos, se mantienen a distancia de algún resguardo de agua producido por el derrumbe de un paredón con vegetación: generalmente el “coamile” se viene abajo y con tanta agua se acedan las plantas y se pudren. Cuando se ven forzados a cruzar por un cauce, algunos pobladores ofrecen vino a los duendes, que son los guardianes de las puertas que comunican la tierra con el inframundo. Se dice que el escalofrío sentido al pasar por el resguardo de agua se debe a que el canal de comunicación entre la tierra y el inframundo está abierto y por allí salen los vientos de ese piso.

Conclusiones

La leyenda de Santo Santiago nos remite a una tradición íntimamente relacionada con normas de conducta social que tienen que ver con la concepción del universo, del equilibrio entre el bien y el mal. En este sentido, el médico tradicional es el encargado de realizar determinados ritos para apaciguar a los señores de los cerros, a los malos vientos.

Santo Santiago es un héroe cultural, es una leyenda que se transmite de padres a hijos de manera oral. El testimonio de don Felipe narra una creencia popular de una cultura particular: los nahuas de la Sierra de Manantlán. Es la historia de un pueblo que estuvo en peligro de sucumbir ante el mal simbolizado por la serpiente, pero que se salvó gracias a la intervención de Santo Santiago. Podríamos concluir que Santo San-

tiago es uno de los elementos que conforman la dualidad en el equilibrio de las cualidades de una persona e inclusive de una deidad como lo es Tláloc.

En las fuentes del centro de México, tales como la relación geográfica del siglo XVI, se menciona el sacrificio de niños en los cerros a manera de ofrendas. En la cultura prehispánica, particularmente la nueva cultura localizada al norcentro y noroccidente de nuestro país, los cerros más altos eran considerados como lugares sagrados donde los curanderos-sacerdotes realizaban ciertas ceremonias de culto al dios Tláloc, con la finalidad de recuperar o mantener una armonía o equilibrio en su cosmos. Tláloc es asociado con Quetzalcóatl, serpiente emplumada, y con Ehécatl, dios del viento que sopla antes de la lluvia.

Bibliografía citada

- VARGAS, Luis Alberto, 1990. *La aculturación del saber médico. Medicina novohispana siglo XVI*. En *Historia general de la medicina en México*. II. México: UNAM.
- WECKMAN, Luis, 1994. *La herencia medieval de México*. 2a. ed. México: FCE.

De amor y desamor: ideas, imágenes, recetas y códigos en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo

ELISA SPECKMAN GUERRA
Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

En este trabajo se reconstruyen las ideas y los imaginarios relativos al amor, el cortejo, las relaciones de pareja, el despecho y el desamor que se reflejan en los cuadernillos, pliegos y hojas sueltas que se imprimieron en la casa de la familia Vanegas Arroyo entre 1880 y 1920. Se trata de la visión de Antonio y Blas Vanegas Arroyo y de sus colaboradores, en la cual emergen diversas corrientes y tradiciones del amor, pero también de una mirada que sin duda respondió a la concepción y a las necesidades y vivencias de sus lectores, provenientes en su mayoría de los grupos populares. Por ello, al estudiar las ideas y los imaginarios en torno al amor y al desamor que se perfilan en los impresos, buscamos tanto sus vínculos con otras visiones presentes en el mundo occidental, como sus semejanzas o diferencias con respecto a las experiencias amorosas de los habitantes de la ciudad de México.

Recetarios para propiciar la seducción y los encuentros, consejos para elegir a la pareja, cartas para dirigirse a la mujer amada y fórmulas para responder a las súplicas de los pretendientes, símbolos y lenguajes, amores afortunados o desafortunados, relaciones lícitas o ilícitas, todo ello tuvo cabida en las publicaciones de la casa Vanegas Arroyo, las cuales nos permiten acceder a las ideas o imaginarios que tuvieron sus redactores y sus lectores en torno al amor y al desamor, la razón y la pasión, el encuentro y el desencuentro.

La imprenta de Vanegas Arroyo se fundó en 1880 y continuó funcionando hasta la década de los cuarenta del siglo XX. En sus orígenes se dedicó básicamente a la encuadernación, pero a petición de un cliente se dio a la tarea de imprimir oraciones religiosas. Poco a poco fue ampliando su oferta editorial. Años después la casa vendía cuadernillos de canciones, versos, formatos de felicitación o de cartas de amor, cuen-

tos o discursos patrióticos, comedias para ser representadas por niños o por títeres, juegos y adivinanzas, reglas para echar las cartas, suertes de prestidigitación, fórmulas mágicas o de brujería, oráculos, recetas de cocina y muestras de bordado. También ofrecía pliegos y hojas sueltas, con escandalosos encabezados e ilustraciones de Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, que daban noticia de hechos y apariciones milagrosas, de fenómenos o desastres naturales, de sucesos políticos y de crímenes sensacionales, además de entretener a sus lectores con los pleitos de casados y las aventuras de Don Chepito Mariguano.

Los cuadernillos, los pliegos y las hojas nos permiten conocer la visión de los redactores en torno a diversos tópicos, entre ellos, el amor y el desamor. El primero es sujeto y objeto de las colecciones de cartas amorosas, el segundo se apodera de la escena en los pliegos u hojas que difundían crímenes pasionales.

Pasando a los redactores, sabemos que los textos eran escritos por Antonio Vanegas Arroyo, su hijo Blas y colaboradores como Constantino S. Suárez, Arturo Espinoza (*Chóforo Vico*), Francisco Osacar y Ramón N. Franco (Cedeño Vanegas, 1978). Por lo general abrían con una redacción en prosa y cerraban con versos o corridos, que sintetizaban el contenido del relato o reafirmaban el mensaje del narrador.¹ Al parecer, como cuenta Juan Carlos Cedeño Vanegas, algunos de estos corridos fueron compuestos por el propio Antonio Vanegas Arroyo o surgieron

¹ Armand Duvalier define al corrido como un poema lírico-épico que fluctúa entre veinte y treinta cuartetas octosílabas y que se sujeta a seis fórmulas primarias: llamada inicial del corridista al público; lugar, fecha y nombre del personaje central; fórmula que precede a los argumentos del personaje; mensaje; despedida del personaje, y despedida del corridista (Duvalier, tomado de Simmons, 1957: 17, y de Garza de Koniecki, s.f.: 12). Sin embargo, como sostiene Merle E. Simmons, con el tiempo el corrido adoptó múltiples combinaciones (1957: 20). Por tanto, Celedonio Serrano Martínez lo caracteriza como un género épico-lírico-trágico, que asume todas las formas estróficas y comprende todos los géneros; que usa todos los metros poéticos y emplea todas las combinaciones de la rima; que se canta al son de un instrumento musical (guitarra o bajo sexto), y que relata en forma simple y sencilla los sucesos y acontecimientos que impresionan hondamente la sensibilidad del pueblo (Serrano Martínez, 1963: 36, tomado de Garza de Koniecki, s.f.: 11).

de las tertulias que se celebraban en la casa de Abundio Martínez; pero en otros casos fueron creaciones colectivas que los redactores se limitaban a reproducir (Mendoza, 1954: xxviii, y Garza de Koniacki, s.f.: 19).

Llegamos a la cuestión de los lectores. Los impresos podían comprarse en los expendios de Antonio Vanegas Arroyo, pero también en las calles, plazas, mercados o ferias. Los vendedores ambulantes pregonaban el contenido de la publicación y en ocasiones cantaban los corridos. Los compradores repetían el ceremonial frente a familiares y amigos. Por tanto, el contenido de los escritos no sólo llegaba a los individuos que adquirían y leían el texto, sino también a sus oyentes. Gracias a ello, tenían un público muy amplio.²

Para explicar la demanda de los textos podemos recurrir a la propuesta que hizo Georges Duby para la literatura caballeresca. Sostiene que para que las obras fueran escuchadas, “era necesario que estuvieran relacionadas con lo que preocupaba a la gente para quien eran producidas, con su situación real” (Duby, 1990: 67). La sentencia no sólo se puede aplicar a los impresos sueltos, sino que en su caso cobra especial relevancia. Como afirma Luis Díaz Viana, se trata de una literatura hecha con el fin de venderse (Díaz Viana, 1987); por lo mismo, como sostiene Merle E.

² La impresión de cuadernillos, pliegos y hojas sueltas que contenían relatos o temas que pretendían atraer la atención del público y con ello asegurar su venta en plazas y mercados, se remonta siglos atrás y se presenta en diversas naciones europeas y latinoamericanas. En Europa los vendedores los exponían en cuerdas, por lo que este género tomó el nombre de *literatura de cordel*; o bien, dado que eran distribuidos por buhoneros o comerciantes ambulantes, los franceses lo llaman literatura de *colportage* (buhonería) (García de Enterría, 1983: 33-45). Para el caso de México, si bien tenemos noticia de que hacia 1684 circuló una hoja suelta que contenía un corrido intitulado “El Tapado”, desconocemos su trayectoria en la época colonial (Tinker, 1943: 21). Sin embargo, una vez obtenida la independencia y como parte de un auge experimentado en todas las ramas editoriales, las hojas volantes se multiplicaron. Muchas de ellas se centraron en temas o debates políticos; es el caso de las publicadas por las imprentas ubicadas en las calles de Trapaná o de Regina y que funcionaron a mediados de siglo. Otras se ocuparon de crímenes y ejecuciones (Flores, 1988). Sin embargo, ninguna imprenta abarcó tantos formatos y temas, ni imprimió tal cantidad de textos, como la casa de Vanegas Arroyo y, más tarde, la de Eduardo Guerrero.

Simmons, los escritores debían ser muy sensibles al humor y las opiniones del pueblo (Simmons, 1957: 36). Así, la interpretación, el dibujo y la moraleja extraída de los crímenes pasionales debió coincidir con las ansias informativas, las simpatías, los prejuicios, los temores y la postura de los lectores; mientras que los consejos y las cartas debieron resultarles útiles y responder a sus posibilidades, expectativas y vivencias.

En síntesis, la casa de Antonio Vanegas Arroyo ofrecía un amplio abanico editorial, en el cual cabían ideas e imaginarios respecto al amor, el cortejo, las relaciones de pareja, el despecho y el desamor. Se trata de la visión de Antonio Vanegas Arroyo, de Blas Vanegas y de sus colaboradores; pero en términos más amplios se trata, en primer lugar, de una mirada en que se conjugan diferentes corrientes o tradiciones respecto al amor y la pareja; y en segundo término, de una mirada que debía responder a la concepción, necesidades y vivencias de los lectores. Por ello, al establecer la concepción del amor y el desamor que se refleja en los cuadernillos, los pliegos y las hojas sueltas de esta imprenta, buscamos tanto sus vínculos, influencias o legados respecto a otras visiones del amor presentes en el mundo occidental, como sus semejanzas o sus diferencias con respecto a las experiencias amorosas de los habitantes de la ciudad de México durante el porfiriato; esto último, a partir de documentos de la época o de estudios contemporáneos.

Las colecciones de cartas: construcción y recreación del cortejo

Refiriéndose a la España de *El Burlador de Sevilla*, señala Patricia Seed que los mecanismos de seducción respondían a un código compartido, que incluía diversos niveles de comunicación (Seed, 1994: 91). Los redactores de la casa de Antonio Vanegas Arroyo crearon o recrearon un código y lo pusieron a disposición de los capitalinos. Siguiendo una vieja tradición, en colecciones de cartas idearon fórmulas y lenguajes para dirigirse a la mujer deseada, reconstruyeron los pasos que debían preceder y seguir al primer encuentro e imaginaron las necesidades o dificultades de cada etapa de la relación. En este código, al igual que los escritores de las novelas caballerescas y los creadores del llamado amor cortés, otorgaron mucha importancia a la etapa del cortejo y proporcio-

naron un esquema que no contemplaba tan sólo la letra escrita o la palabra, sino que incluía señales, mensajes, gestos y movimientos (Gurméndez, 1985: 172, y Singer, 1992: II, 35-53).

En el mundo de Vanegas Arroyo al varón le tocaba elegir a su dama, pero ser elegida era responsabilidad de ella. Para lograrlo la mujer no estaba sola: podía recurrir a los consejos incluidos en los cuadernillos. Notamos que los redactores comulgaban con la visión de la mujer que prevalecía en la época, es decir, en sus consejos a los amantes las mujeres que deseaban gozar de los favores de los hombres debían ajustarse a un modelo que era compartido por grupos como el clero, legisladores, sociedades filantrópicas, escritores de revistas dirigidas a la familia y de manuales de urbanidad, médicos y pedagogos. Según este esquema, dentro de las cualidades de la mujer se contaba la belleza, pero también virtudes como el recato, la discreción, la modestia, la moderación y sus dotes como futura esposa-madre.³ En diversos fragmentos tomados de cartas amorosas, se aconseja a la mujer tomar las medidas necesarias para cumplir con estos requisitos y así hacerse atractiva. Como hemos apuntado, en esos párrafos se lee que la belleza física no lo era todo, pues para “completar sus triunfos sobre el corazón del hombre” tenían mucho peso las “gracias femeniles” (“Consejos útiles a los amantes”, en *Cartas amorosas*, 3).⁴ De hecho, la hermosura se coloca en un segundo plano y se apuesta por las mujeres bonitas, concepto que abarca las cualidades exteriores e interiores, y que además resulta mucho menos amenazante. Al respecto suscribe un redactor: “hay mujeres hermosas y mujeres bonitas. Las primeras ejercen una influencia pasajera en el hombre, porque sus encantos no tienen variedad; los bonitos agregan la ilusión, pues siempre hay en ellos novedades que lo mantienen vivo” (“Consejos útiles a los amantes”, en *Cartas amorosas*, 3).

³ Para las pautas de conducta y los códigos de valores aplicados a la mujer y que se reflejan en los impresos de la casa de Antonio Vanegas Arroyo, ver Speckman, inédito. Para estudios contemporáneos sobre el estereotipo femenino prevaleciente en la época, ver Carner, 1987; Radkau, 1991 y 1987, y Ramos Escandón, 1989, 1987a y 1987b.

⁴ En adelante, el número remite al de la colección, y la imprenta es siempre la de Antonio Vanegas Arroyo.

¿Cómo una mujer podía cumplir con las dosis adecuadas de belleza y buenos hábitos? La hermosura mucho tenía que ver con el vestuario y con la limpieza. Sostiene un redactor: “la sencillez en los adornos aumenta y hace resaltar la belleza de las mujeres bonitas y hacen menos notable la fealdad en las que no han sido favorecidas por la naturaleza” (“Consejos útiles a los amantes”, en *Cartas amorosas*, 3). Agrega otro escritor: “La mujer puede ser un modelo de hermosura si no lo echa a perder con adornos postizos” (“Movimientos ridículos de la mujer”, en *Cartas amorosas*, 1). Ello nuevamente nos remite a un modelo que exigía a la mujer recato y moderación, tanto en el vestido como en los ademanes, pues también el lenguaje corporal resultaba decisivo. Se advierte a las mujeres que los hombres se reían de “la que anda de puntillas y se levanta algo el vestido”, desconfiaban de “la que tuerce mucho la planta del pie y se joroba al andar, porque es muy afecta a dar calabazas”, de “la que al andar lleva la cabeza inclinada al suelo y con el dedo en la boca, [pues] es amante a la traición”, o de “la que anda excesivamente aprisa y con alarmante movimiento, [pues] es maliciosa y de muy buen apetito”; en cambio, se fiaban de “la que pisa con toda la planta del pie, [pues] es firme en sus propósitos y constante en el amor” (“Movimientos ridículos de la mujer”, en *Cartas amorosas*, 1). Por último, también eran importantes los hábitos de higiene, como se nota en el párrafo que reproduce los elementos que debía reunir una mujer hermosa:

Tres rosadas: las mejillas, las uñas y los labios de la boca, conservándolos con aseo.

Tres negras: las pestañas, las cejas y los ojos, sin compostura ninguna.

Tres anchas: la frente, la espalda y el pecho aseado cuidadosamente.

Tres gruesas: los brazos, las pantorrillas y las piernas, sin abultarlas con cojincillos.

Tres estrechas: el empeine del pie sin que le oprima el calzado, la cintura sin que le estreche el corsé y la boca con su dentadura limpia.

Tres pequeñas: la nariz, las orejas y el pie, sin usar botas de tacón de palo.

Tres medianas: la cabeza, el cuello y los pechos sin abultación.

Tres largos: un hermoso cabello, el talle y las manos.

(“Observaciones para todos los que deseen casarse con una mujer hermosa”, en *Cartas amorosas*, 3)

Por tanto, una mujer debía preocuparse por su hermosura, pero sobre todo por encarnar la imagen del ideal femenino. Con ello estaba en condiciones de ser elegida. A partir de entonces ocupaba un papel pasivo, pues el hombre era el encargado de establecer el contacto. Lo deseable era que lo hiciera por escrito, pues con ello demostraba que sus pretensiones eran serias, como propone Guillermo Zermeño en un estudio sobre la correspondencia amorosa de Toribio Esquivel Obregón (Zermeño, 1994: 504).

Para ayudar a los varones que deseaban seguir el camino correcto, la casa de Antonio Vanegas Arroyo ofreció varios formatos. Por ejemplo, la *Declaración a una señorita a la que se le vio por primera vez en un baile*: “Señorita: ¿Quién puede contemplar tantos encantos sin desear prestarles adoración? Desde que una feliz casualidad hizo que nos reuniéramos en el baile, el talento y gracia de usted ocupan sin cesar mi corazón y mi pensamiento” (*Cartas amorosas*, 1).

Se admite la posibilidad de un amor surgido en el primer encuentro, lo que nos remite a la tradición romántica y a su certeza de que un hombre puede enamorarse incluso de una mujer a la que nunca ha visto, pues el amor es tan sublime que no necesita del conocimiento, e incluso opta por la ceguera (Gay, 1992: II, 59). Ese no fue el único formato disponible. Los enamorados que se encontraban en la misma situación pudieron recurrir a otro modelo:

Señorita: Qué pudiera decirle a Ud. mi torpe pluma cuando mi rudo entendimiento es incapaz de dar a Ud. una idea siquiera de la tristísima situación en la que me hallo desde que por primera vez tuve la felicidad de conocer a Ud. Sé que nada valgo para esperar la ventura de ser amado por un ángel como Ud. y sin embargo no está en mis fuerzas dominar la pasión que me consume y he resuelto decir a Ud. que la adoro ciegamente y que jamás su encantadora imagen podrá borrarse de mi alma. Rendidamente imploro la bondad de Ud. rogándole que antes de desairar un cariño tan puro, firme y respetuoso como el mío, ponga a prueba mi amor pues estoy seguro de que cualquier cosa que Ud. me exigiera sería pequeña para mi voluntad. No puede Ud. imaginarse las bellísimas ilusiones que me he formado suponiendo mi amor correspondido... Pero soy un loco al decir a usted eso cuando aún ignoro si la sentencia que Ud. pronuncie me condena a eterna desesperación. Temblando espera la resolución de usted el que para siempre le jura amor eterno (*Cartas amorosas*, 4).

En esta carta confluyen elementos propios de varias tradiciones amorosas. No se trata de un amor inalcanzable o platónico; por el contrario, al igual que en la literatura caballeresca, si bien el hombre se somete a las pruebas que el destino y su dama le impongan, el amor puede consumarse (Gurméndez, 1985: 172, y Singer, 1992: II, 35-53). Volvemos también a encontrar la ceguera como un calificativo que debe acompañar al amor. Por último, como señala Alain Corbin, al igual que en el lenguaje amoroso de la Francia del siglo XIX y propio del romanticismo y la idealización de la amada, “la metáfora religiosa invade el discurso: el amante es una criatura celeste, el culto que se le tributa, una adoración” (Corbin, 1991: 227).

Ahora bien, en el universo de las cartas amorosas, los enamorados encontraban una serie de obstáculos. El primero, y quizá el más difícil, era ser aceptado por su elegida o, lo que es lo mismo, responder a sus expectativas. A los ojos de los redactores, ellas no debían fijarse en el aspecto físico ni en la riqueza: lo importante era la sinceridad de su afecto y sus hábitos de trabajo. Así, para ser correspondido por una dama se aconseja a los varones “vestir con limpieza y decoro según tu estado, a fin de no ser tenido por perezoso, sucio o negligente”.⁵ Los mismos valores emergen en la correspondencia sostenida entre un hombre enamorado y la mujer cortejada. En la primera, él pregunta el porqué de su rechazo:

¿Será porque soy pobre? ¿Porque no soy de levita? ¿Porque no uso varita y guantes? ¿Porque no voy a la iglesia de cuello postizo y puños de cartón como su vecinito de Ud. que le hace la rueda? Pero le aseguro a Ud. señorita, que no porta ni cuartilla y yo sí creo poderle comprar a Ud. cuando menos un sombrero de la última moda. ¿Que porque soy artesano me desprecia Ud.? ¿Porque ve Ud. mis manos negras y encallecidas por el trabajo? Pues esto, señorita, es una garantía de mi honradez (“Carta de un pretendiente que teme no ser correspondido”, en *Cartas amorosas*, 4).

⁵ “Consejos para ser correspondido por una joven”, en *Cartas amorosas*, redactadas por Constantino Suárez, Tipografía de la Testamentaria de Antonio Vanegas Arroyo.

La mujer responde:

Si mi corazón adivinara que usted verdaderamente me ama, nada me importaría ver su traje ensuciado por el trabajo ni sus manos negras y encallecidas. Eso precisamente sería la garantía más completa para nuestra felicidad (“Carta de un pretendiente que teme no ser correspondido”, en *Cartas amorosas*, 4).

Como puede leerse, ella condiciona su aceptación a dos factores: su amor verdadero (aquí se nota la importancia de los sentimientos, sin considerar la condición económica) y su inclinación al trabajo como garantía de la felicidad conyugal (emerge la razón, que incluso se coloca por encima del amor). Así, se apuesta por un equilibrio entre la concepción romántica —propia del siglo XVIII y principios del XIX, y en la cual los sentimientos están antes que las consideraciones lógicas (Singer, 1992: II, 317-338)— y la corriente racionalista que se impuso a fines del XIX y que veía al matrimonio como un acuerdo de conveniencia (Gurméndez, 1985: 181-186). Al hacerlo, los redactores de la casa Vanegas Arroyo coinciden con otros escritores de la época. Como ejemplo incluimos un fragmento de Verdollin, autor de un manual de conducta dirigido a las mujeres, en el cual les aconseja:

Es muy azaroso dirigirse por sólo el sentimiento, porque el entregarse a merced de él solo, es arrojar un navío sin piloto en medio de las olas del mar. [...] Se ha dicho que los grandes pensamientos salen del corazón; también pudiera añadirse que del corazón salen grandes errores, grandes delirios, grandes extravagancias, grandes crímenes (Verdollin, 1881: 327).

Por tanto, rechazaba la posibilidad de “obrar por instinto obedeciendo ciegamente los impulsos del corazón” y defendía una elección fundada en el entendimiento y las reglas.

A los ojos de Antonio Vanegas Arroyo y de sus colaboradores, los pretendientes no sólo debían despertar la pasión de la mujer, sino también convencerla de su sinceridad y de sus buenos hábitos. Y no era esa la única dificultad a vencer. El segundo obstáculo que impedía la aceptación era el recato esperado en la señoritas, pues, como dice una de

ellas, “el pudor en la mujer nos prohíbe muchas veces hacer una confesión clara y franca de nuestros sentimientos” (*Cartas amorosas*, 4). Lo mismo se lee también en otro escrito:

En mi tiempo las niñas jugaban
con bastante inocencia y candor,
las muñecas eran solamente
a lo que ellas les tenían amor.

Hoy platican también de los novios,
se deleitan hablando de amor,
y una aguja tal vez no la ensartan:
¡Qué adelanto, señor don Simón!

(*Coplas de Don Simón*, 1912)

Con ello se refleja nuevamente la idea imperante en la época sobre la mujer, pues el recato y la moderación le exigían ocultar emociones o sentimientos. Se trata de una demanda que también se aplicaba a los varones, pero que era más aguda para las mujeres.⁶ Ello explica que, como propone Alain Corbin: “A la palabra que resultaría demasiado escandalosa la suplen durante mucho tiempo la mirada, la sonrisa y en un caso extremo, el roce; la turbación, el rubor, el silencio insistente, son otras tantas respuestas” (Corbin, 1991: 224).

De ahí la importancia de los códigos o lenguajes ofrecidos a los enamorados. Por tanto, los impresos de Vanegas Arroyo idearon lenguajes de tarjetas, listones o sombrillas. En el caso de las tarjetas bastaba do-

⁶ Como sostiene Verdollin, “el decoro ha establecido para las mujeres unas leyes mucho más severas que para los hombres; si éstos disfrutaban de alguna exención de las reglas generales, para ellas no hay ninguna” (1881: 85). Por su parte, Manuel Antonio Carreño escribió: “La mujer tendrá por seguro norte que las reglas de urbanidad adquieren, respecto de su sexo, mayor grado de severidad que cuando se aplican a los hombres; y en la imitación de los que poseen una buena educación, sólo deberá fijarse en aquellas de sus acciones que se ajusten a su extrema delicadeza y demás circunstancias que le son peculiares” (Carreño, s.f., “Principios generales”, cap. I, puntos 32 y 34).

blar las esquinas, por lo que la mujer no se veía comprometida con el abrumador peso de la palabra escrita. Incluso podía evitar el contacto, pues bastaba con que se colocara un listón en el cabello o con que jugueteara inocentemente con su sombrilla.⁷

Sin embargo, sortear las exigencias de la dama y solucionar el problema de la comunicación tampoco lo era todo. El tercer obstáculo a vencer era la aceptación por parte de los padres de la novia. Ello responde a una cultura de respeto a los progenitores, pero también a una vieja práctica, propia de las familias acomodadas, que quizá tuvo repercusión en otros grupos. En el siglo XIX, en naciones como Estados Unidos e Inglaterra, las mujeres luchaban por la libertad de elegir marido, pero todavía en Francia y Alemania raramente tenían la posibilidad de hacerlo (Gay, 1992: II, “La experiencia, la mejor maestra”). Así, ante el primer mensaje, una señorita decente debía responder:

Debo contestar a la lisonjera carta de usted que la voluntad de mis padres es mi primera ley. Si le he inspirado a usted un sentimiento tierno y delicado, puede darlo a conocer, pues comprendo demasiado el interés que toman por mi suerte, para no recibir de su mano el esposo que debe fijar nuestro mutuo bienestar. Sobre todo, reflexione bien, caballero, en que las gracias de la juventud pueden pasar pronto y que sólo las cualidades del corazón encadenan por toda la vida. Espero que tendremos tiempo de conocernos (*Cartas amorosas*, 1).

O bien:

Recibí la carta de usted y por mi educación me veo obligada a contestarla diciéndole que antes de conocer la voluntad de mis padres no me atrevería a dar a usted resolución alguna, por lo cual espero que se dirija a ellos, manifestándoles sus pretensiones, guiada por sus consejos obraré ya según los impulsos de mi corazón (*Cartas amorosas*, 3).

⁷ Ver colecciones de cartas amorosas de la casa de Vanegas Arroyo: “El lenguaje de las tarjetas” en colección número 2, “El lenguaje de los listones por medio de sus colores” en la número 11 y “El lenguaje de la sombrilla por sus posturas y sus adornos”, en la 12.

La segunda carta refleja nuevamente la comunión entre razón y sentimientos: una vez que el pretendiente había sido aceptado por los padres, ella podía seguir los impulsos de su corazón. Así, no se niega el nexo entre amor y matrimonio.

Entonces, si el pretendiente cumplía las expectativas de la mujer y, lo más deseable, si contaba con la aceptación de los padres, ella podía responder a los mensajes que se le habían enviado.⁸ Lo mejor que podía pasarle a un enamorado era recibir una tarjeta con las dos esquinas inferiores dobladas, lo cual significaba “correspondido”, o con las dos esquinas de la derecha dobladas, lo cual significaba “acepto” (“Lenguaje de las tarjetas”, en *Cartas amorosas*, 3, 1913); que ella le mostrara un listón carmesí, con el cual le pedía una cita, uno violeta, con el que le decía “procura visitar mi casa”, o al menos uno verde, con el cual le comunicaba “cobra esperanzas, no te desanimes” (“El lenguaje de los listones por medio de sus colores”, en *Cartas amorosas*, 11); o bien, que colocara el puño de la sombrilla en los labios, cosa que se interpretaba como “viene usted correspondido”, para después inclinar el puño de la sombrilla para abajo, lo que equivalía de decir “ven” (“El lenguaje de la sombrilla por sus posturas y sus adornos”, en *Cartas amorosas*, 12).

⁸ Debido a los obstáculos, la respuesta de la mujer no siempre era positiva y a veces frustraba todo intento de acercamiento. Así sucedía si el enamorado recibía una tarjeta con las cuatro esquinas dobladas, lo cual significaba “calabazas”, o doblada a la mitad, lo cual debía interpretarse como “desprecio” (“Lenguaje de las tarjetas”, en *Cartas amorosas*, 2). Lo mismo pasaba si ella portaba un listón lila, con lo cual le comunicaba “mi corazón tiene dueño” (“El lenguaje de los listones por medio de sus colores”, en *Cartas amorosas*, 11). O si le mostraba una sombrilla abierta, lo cual debía interpretarse como una negativa, o ataba a su sombrilla un lazo color plomo, para comunicarle su indiferencia, o un lazo amarillo, para anunciarle “amo a otro joven, tengo compromiso con él” (“El lenguaje de la sombrilla por sus posturas y sus adornos”, en *Cartas amorosas*, 12).

Las experiencias amorosas y las relaciones ilícitas

Para seguir la trayectoria de la relación amorosa podemos nuevamente recurrir a las colecciones de cartas, pero también a otros escritos, como la serie de Don Chepito Mariguano.⁹

Tras la aceptación de la mujer, se establecía un compromiso que, como atestiguan los formatos ideados por Vanegas Arroyo, se sellaba con el intercambio de objetos, retratos, o al menos mechones de cabello.¹⁰ La práctica de este rito puede constatarse en varias fuentes. Registra Guillermo Zermeño que, como una forma de mostrar la seriedad de sus relaciones, la amada de Toribio Esquivel envió su retrato a su suegra (1994: 505).

También podemos recurrir a los juicios por rapto que se conservan en el Archivo Histórico del Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal. Según el *Código penal*, incurría en este delito quien, mediante la fuerza, el engaño o la seducción, se apoderaba de una mujer con el fin de unirse a ella o de “satisfacer un deseo torpe” (Art. 808). El hombre quedaba exonerado si demostraba que ella lo había seguido por su voluntad y sin ninguna promesa a cambio. Para salvar su honra, a la “rap-

⁹ Ver *Los paseos de D. Chepito y amores del pícaro viejito*. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Don Chepito Mariguano es un personaje presentado en tono de ironía y de burla, pero aun en forma exagerada representa un tipo de hombre que seguramente existía en la realidad; cortejaba a las mujeres como se acostumbraba hacerlo y frecuentaba los mismos lugares que otras parejas. Presentar casos límite como forma de acercarse a lo real, en ocasiones con fines moralizantes, no es privativo de este personaje. Así, para ilustrar las posibles causas de fracaso matrimonial y recogiendo las quejas que seguramente tenían las lectoras, se habla de una mujer que tuvo cien maridos (*Para conocer el mundo y a los hombres fementidos tuve que llegar a ser la mujer de cien maridos*). La posibilidad de conocer las pautas de seducción por medio de la serie de Don Chepito Mariguano se podría sustentar también por otra vía. Consigna Peter Burke que, para dar verosimilitud a lo ficticio o sobrenatural, los redactores incluían los nombres y direcciones de los personajes involucrados —supuestos o reales (Burke, 1978: 233). Por tanto, podemos pensar que para otorgar credibilidad a las aventuras del “pícaro viejito”, se recogían prácticas vigentes en la época y se ponían en boca del seductor ofertas que las lectoras admitían como atractivas.

¹⁰ Ver, como ejemplo, “Cobrando celos”, en *Cartas amorosas*, 4.

tada” le urgía demostrar que había sido engañada y para lograrlo ponía al descubierto los pormenores de la relación. En estos relatos, algunas sacaron a colación la entrega de objetos, interpretados como una prenda de amor (AHJ, *Procesos de rapto*).

Con el compromiso se iniciaba la relación, que podía presentar diferentes matices. La aceptación o el rechazo por parte de la familia de la novia era crucial: de ello dependía la publicidad o el secreto. Si no debía ocultarse, la pareja podía utilizar la casa paterna como sitio de encuentro y —parte obligada del cortejo— el hombre sacaba a pasear a su amada. De ello da cuenta Don Chepito Mariguano, quien ofrecía:

Si me quiere chaparrita,
 conmigo todo tendrá,
 que aunque no soy muy muchacho,
 bien sé la plata ganar.
 Me la llevaré a pasear
 a Santanita al Peñón,
 al circo, al teatro, a Colón
 o a la que ‘hora más se usa,
 que es la nueva diversión
 llamada Montaña Rusa.

(*Los paseos*)

La respuesta de las mujeres variaba en cada episodio. En la aventura anterior, el “pícaro viejito” corrió con suerte, pues ella contestó:

Si me quiere complacer,
 pues la tarde está bonita,
 vamos a dar un paseo
 en canoa por Santanita.
 Me compra mi Coronita,
 lechugas, pulque y tamales.

(*Los paseos*)

En caso de que la relación no pudiera hacerse pública, los enamorados debían burlar la vigilancia materna —por lo general eran las ma-

dres las que se encargaban de cuidar a sus hijas— y buscar medios para la comunicación y el encuentro. Para lo primero, como se aconseja en una de las colecciones de cartas, podían recurrir a intermediarios. A las urgencias de su enamorado responde Cholita: “Hoy mismo voy a ver a una conocida de mi confianza y que puede salir a cualquier hora, a ver si con ella nos seguimos carteando. Si logro catequizarla, con ella misma me enviarás la respuesta de ésta” (“Cuando se les dificulta verse”, en *Cartas amorosas*, 4).

Como señalamos, para evitar que los mensajes fueran interceptados y pudiera conocerse la identidad de sus emisores, éstos podían limitarse a intercambiar tarjetas en blanco, lo cual no mermaba sus posibilidades de comunicación: con doblar las dos esquinas inferiores, una hacia adentro y otra hacia afuera, ella podía rechazar un encuentro; con doblar tres esquinas hacia adentro podía advertir peligro y hacia afuera tranquilizar a su enamorado; y con doblar las dos esquinas superiores podía indicar “ven a verme” (“Lenguaje de las tarjetas”, en *Cartas amorosas*, 2). Para los casos desesperados, un cuadernillo ofreció un abecedario para hablar en señas (*Cartas amorosas*, 4). O bien, para comunicarse de forma aún menos evidente, se podía recurrir al lenguaje de los listones y las sombrillas: poniéndose la sombrilla al hombro y echándola para atrás ella avisaba “vete que nos miran”; portar un listón aplomado significaba “nuestras relaciones se han descubierto” y atar a la sombrilla lazos rojos y negros advertía “vete porque mi papá desea darte una paliza” (“El lenguaje de los listones por medio de sus colores”, en *Cartas amorosas*, 11, y “El lenguaje de la sombrilla por sus posturas y sus adornos”, en *Cartas amorosas*, 12). El código también permitía acordar puntos de reunión. En ocasiones la iglesia era el sitio elegido —lo que se comunicaba con un lazo negro—, pero también se pensó en territorios que la imaginación recreaba como peligrosos, y para un “nos veremos esta noche” se portaba un lazo verde (“El lenguaje de los listones por medio de sus colores”, *Cartas amorosas*, 11).

Si la comunicación acarrea problemas, mayores obstáculos implicaba el encuentro. La mujer debía salir de su casa con algún pretexto y muchas veces no lo conseguía. Para el hombre que se quedaba esperando se ideó la siguiente carta:

Inolvidable Rosa mía: Según lo que me dijiste te estuve esperando todo el día y por más cuidado que puse no tuve el placer de verte. Creo que te habrá sido imposible salir, pues de otro modo te hubiera visto. Para hacer que calme un poco la vigilancia de tu mamacita y su enojo, procura aparentar diferencia y hasta disgusto para salir durante unos días, a fin de que crea que ya no tienes empeño en verme, y así es más fácil que te dejen ir a trabajar, pues aunque yo desearía que nunca te ocuparas en ello, por ahora es preciso, pues es el único medio que nos puede proporcionar la dicha de estar juntos. Tuyo, Porfirio (“Si sospecha la mamá los amores”, en *Cartas amorosas*, 4).

Como puede leerse, todo se facilitaba si ella tenía un empleo, pues así escapaba a la mirada materna. Insiste Porfirio:

Me dices que no puedes salir; si me quisieras con todo tu corazón como yo a ti, hallarías medio de que nos viéramos, pues ya comprenderás que si tú no haces por tu parte lo posible, yo no puedo absolutamente acercarme a ti sin riesgo de comprometerte, que es lo que me podría detener, pues por ti no temo nada. Para que pudiéramos lograr nuestros deseos sería bueno que buscaras colocación en la casa de alguna modista, y así podría haber oportunidad de que nos viéramos (“El lenguaje de los listones por medio de sus colores”, en *Cartas amorosas*, 4).

Lo mismo pensaba el pretendiente de Cholita, quien escribió:

Desisto del propósito de hablar a tu madre y espero que ella lo haga, puesto que tú lo deseas así; pero a condición de que tú hagas por buscar colocación, pues así nos será más fácil vernos. Haz cuanto puedas por conseguir colocación, pues de eso depende nuestra felicidad, y si es cierto que tú me amas como yo, debes sentir la necesidad de que nos veamos para poder libremente comunicarnos todo lo que pensemos (“Cuando se les dificulta verse”, en *Cartas amorosas*, 4).

Sin embargo, como se desprende de las cartas y como puede leerse en los expedientes de rapto, ellas se las ingeniaban para salir a la ventana, la puerta o las cercanías de la vecindad (AHJ, *Procesos de rapto*).

Ahora bien, al igual que al momento de elegir al pretendiente, Antonio Vanegas Arroyo y sus colaboradores permitían a las parejas cierta

dosis de pasión, pero sin olvidar el ingrediente de la razón. Nuevamente encontramos que era a ella a quien se le pedía un mayor control de actos y emociones.¹¹ Aconseja un redactor:

Si la mujer concede a su amante sin vacilar un beso que este le pida, es mala señal, por que no lo cree peligroso. Si lo niega de una manera redonda, ya puede el amante tomar otro camino, pues no cuenta con el cariño de esta mujer. Si le opone una aparente resistencia, es evidente que la mujer reconoce el valor del hombre y lo aprecia con sinceridad (“Consejos útiles a los amantes”, en *Cartas Amorasas*, 3, 1913).

En coincidencia con el modelo de familia defendido por el clero, para los Vanegas y sus colaboradores era deseable que la unión terminara en matrimonio.¹² Su comunión con la postura de la Iglesia es tan clara que algunas hojas reprodujeron, o simularon difundir, consejos de los párrocos. En uno de ellos se lee: “Si quieres que una familia / en todo viva

¹¹ Ver nota 6.

¹² En consecuencia, no se aceptaban el amasiato ni otras uniones. Desde el siglo XVI la Iglesia se esforzó por imponer el matrimonio eclesiástico, como puede verse en los trabajos de Alberro, 1982; Calvo, 1991; Gonzalbo, 1998; Gruzinski, 1982; Muriel, 1991. A pesar de estos esfuerzos y de que el matrimonio parecía ser un anhelo presente en muchas parejas, el amasiato era la unión más frecuente dentro de los grupos populares en las ciudades decimonónicas. Como señalan autores que han estudiado las relaciones familiares en Europa y como se refleja en documentos judiciales de los tribunales del Distrito Federal, el concubinato se tomaba muchas veces como preámbulo del matrimonio, pues las parejas no contaban con el dinero para la ceremonia religiosa y la civil era poco usual en la época. (Para estudios sobre Francia, ver Farge, 1991, y Corbin, 1991: 236-237.) Condenada por la Iglesia, al parecer los redactores tampoco simpatizaban con esta unión y al hacerlo nuevamente dieron la palabra a un párroco, quien suscribió: “Hay muchos hijos malcriados / que ya no tienen recato / y viven en amasiato, / como si fueran casados, / es decir, amancebados”. (*Amorosa plática. Hecha por el R. P. Félix Duarte, segundo director de la Santa Casa del Santuario de Atotonilco, dedicada a los padres de familia, haciéndoles una viva pintura de los padecimientos y castigos tan rigurosos que se les espera si no cumplen con el deber sagrado de sus obligaciones.* Imprenta y Encuadernación de Antonio Vanegas Arroyo.)

arreglada, / ama a tu esposa querida, / como nuestro Dios te manda".¹³ Sin embargo, en ocasiones los propios redactores asumieron la tarea moralizante y aconsejaron:

Apartaos de esos deleites venenosos que traen consigo una larga enfermedad, tanto física como moral. [...] Amad a la mujer como el sentido común lo dicta, pero sin dejarse llevar jamás por el exceso de la prostitución. [...] Amad, pero amad de corazón, sin intento de perversidad, y de ese modo podréis estrechar el vínculo sagrado del matrimonio y a ambos esposos les prometo una eterna felicidad.¹⁴

¿Qué era lo perverso, lo que se salía del sentido común? La respuesta la encontramos en los pliegos y hojas de noticias sensacionales. Los hombres que se dedicaban a deshonar mujeres y las mujeres caídas fueron condenados y castigados en los impresos sueltos. Ello resulta interesante. En la época prevalecía una tradición cristiana, que se había reforzado en el siglo XIX y que señalaba que la sexualidad debía limitarse al matrimonio y a los fines de la procreación.¹⁵ Sin embargo, por lo general la prohibición se aplicaba únicamente a las mujeres. Es decir, prevalecía una doble moral, que daba rienda suelta a la sexualidad de los varones, pero que restringía al máximo la de las mujeres. La honra masculina no estaba relacionada con su sexualidad; en cambio, se le otorgaba gran peso a la honra femenina, que equivalía a su pureza o virginidad, y se creía que su pérdida manchaba a los varones de la familia e incluso a las generaciones futuras (Carner, 1987; Twinam, 1991). Por ello, es interesante que en el mundo de Vanegas Arroyo también los seductores recibieran un castigo, equivalente al merecido por los peores criminales: el infierno. Como ejemplo tenemos el caso de Miguel

¹³ *Amorosa plática. Hecha por el R. P. Félix Duarte ...*, Imprenta y Encuadernación de Antonio Vanegas Arroyo.

¹⁴ *Espantoso y horrible suceso que llenará de horror a todo el que lea este ejemplar castigo*. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

¹⁵ Para el México colonial, ver Lavrin, 1991. Para su adopción en la Europa del siglo XIX, ver Fuchs, 1996: III, 187. Para el caso de México en el XIX, ver Quezada, 1996: 196.

Gómez, aquejado por “el vicio de enamorar a cuanta muchacha se le proporcionaba, ya fuese bonita, regular o fea”. Se cuenta que llegó a tener setenta novias, y muchas de ellas fueron “sus queridas”. Una noche se le apareció una hermosa mujer, vestida de rojo y negro, de seda y terciopelo. La siguió hasta una cueva y al entrar,

¡Qué espantoso cuadro se le presentó a Miguel! Llamas, azufre, diablos. ¿Qué es esto? El infierno. Ella se transformó en Lucifer y le dijo: “Tú has deshonrado a muchas jóvenes y has sido vicioso en mujeres, por lo cual me gustaste. Ya estás aquí eternamente”, y a remolque se lo llevaron un montón de condenados para darle tormentos.¹⁶

Si bien la moraleja es clara, el redactor de la hoja no resistió la tentación de enfatizarla y de recordar a los lectores: “este fue el resultado que tuvo Miguel Gómez por su desenfrenado vicio de enamorar y deshonrar a cuanta mujer podía”.

Tampoco escapó del infierno otro consumado conquistador, que relata su historia y su destino:

Yo fui del todo imprudente,
pues a nadie respeté:
a muchas enamoré
con un orgullo insolente,
engañé como serpiente
a todos cuantos me oyeron;
de mí burlados se fueron,
y hoy por esto me lamento,
pues tengo por aposento
el infierno celestial.¹⁷

Pasemos ahora a las mujeres. Sostiene Peter Gay que en la tradición romántica figuraban tanto el hombre demoniaco y destructivo como la

¹⁶ ¡¡Ejemplar acontecimiento!! *Un espíritu maligno en figura de mujer bonita*. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910.

¹⁷ *Espantoso y horrible suceso que llenará de horror a todo el que lea este ejemplar castigo*. México: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

mujer demoniaca y destructiva. Ello no le sorprende, pues “el temor a las mujeres ha adoptado muchas formas en la historia. Se ha reprimido, disfrazado, sublimado o anunciado, pero de un modo u otro parece ser tan antiguo como la civilización misma”. Así, la mujer demoniaca y destructiva constituyó uno de los temas principales de la imaginación literaria y artística del siglo XIX (Gay, 1992: II, 188-189). Esta figura no es ajena a los impresos de la casa de Antonio Vanegas Arroyo. Como ejemplo baste un botón. Se trata de Gloria, una hermosa andaluza que trajo la desgracia a un hombre, también de origen español. Él llegó a México buscando fortuna, y su “buena conducta, magnífico carácter y laboriosidad extrema” le permitieron obtener una buena colocación. Todo cambió cuando se enamoró de una seductora mujer que “tenía el defecto de profesar la deshonrosa carrera del vicio y la prostitución”. Se consagró completamente a ella, abandonando empleo, familiares y amigos. Como respuesta, ella lo desdeñó y “hasta ultrajó su dignidad con sucesos y acciones repugnantes”. Desesperado, él se quitó la vida. Ante la tragedia, lamenta el redactor:

Estos casos tan continuos
todos los días se presentan
de jóvenes inexpertos
que a estas mujeres se entregan.

Y estas mujeres inicuas,
que no tienen corazón
deben tener un castigo
ante el tribunal de Dios.¹⁸

Por ello aconseja: “¡Jóvenes inexpertos, tomad ejemplo del desventurado Rodríguez, y no penséis jamás en imitarle! Cuidado de caer en el deshonroso lazo de una de estas mujeres como ‘Gloria’, porque os perdéis sin remedio alguno”.

¹⁸ *¡Sensacional noticia! Aterrador suicidio acaecido el día cuatro del corriente mes. Un español que pone fin a su vida por una andaluza.* Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

¿Era ella un instrumento del demonio? Quizá, pues como se advierte en el pliego de Miguel Gómez: “Hay que moderarse mucho / en esto de enamorar, / pues de mujer la figura / toma mucho Satanás”.¹⁹

Hasta ahora hemos presentado al hombre seductor o destructor, al hombre seducido o destruido y a la mujer seductora y destructora; falta, naturalmente, la mujer víctima. Con ello se complementa la imagen bipolar de la mujer presente desde la Edad Media: desde el Medioevo era vista como objeto de tentación y de pecado, pero a la vez como un ser débil, inocente e indefenso ante la tentación (Duby, 1990: 35; Corbin, 1991; González, 1991). La figura que nos faltaba está representada por un personaje real, María Luisa Noeker. Ella cometió varios errores. Primero: en lugar de ocultar sus sentimientos, confesó su amor por Rodolfo Gaona. Segundo: no esperó a ser elegida, sino que se esforzó por propiciar el encuentro, y lo logró gracias a un vendedor de huevos que frecuentaba la casa del famoso torero. Tercero: se entregó a su amado de forma voluntaria, perdiendo la posibilidad de que la justicia la defendiera y de que la sociedad la perdonara. Su destino estaba sellado, y la única salida era el suicidio. La explicación del suceso conlleva una condena: “La víctima está ya muerta: / se suicidó por su honor, / que por andar en juergas / desacertada perdió”.²⁰ Como se lee en otro impreso, a las mujeres deshonradas les esperaba un desenlace fatal; por ello se aconseja: “En fin, muchachas de honor, / si queréis tener buen fin, / no os creáis de roto o catrín, / aunque sea buen seductor / y parezca un serafín”.²¹

Los anhelos de la mujer por casarse y evitar el riesgo de la deshonra resultaban comprensibles a los ojos de los redactores, que incluso les proporcionaban el código necesario para propiciar el matrimonio: amarrar un lazo rosa en la sombrilla (“El lenguaje de la sombrilla por sus posturas y sus adornos”, en *Cartas amorosas*, 12). Sin embargo, no veían

¹⁹ ¡¡Ejemplar acontecimiento!! *Un espíritu maligno en figura de mujer bonita*. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910.

²⁰ *La prisión de Rodolfo Gaona y suicidio de la señorita María Luisa Noeker*. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1909.

²¹ *Repelito de catrines, que les gusta enamorar y figuran mil jardines sin hallar en sus confines un cigarro que fumar*. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1913.

con buenos ojos que recurrieran al encuentro sexual como vía para forzar el compromiso. Esta era una práctica presente tanto en el imaginario como en la práctica. En cuanto a lo primero, era una tradición que se remontaba a los siglos anteriores y a la que recurrió la Doña Ana de *El Burlador de Sevilla*, con el fin de que sus padres aceptaran al hombre que amaba (Seed, 1994). Lo segundo puede constatarse si de nueva cuenta acudimos a los procesos por raptó. El delito sólo se perseguía si la ofendida o los padres así lo deseaban, y el proceso terminaba cuando éstos levantaban la demanda, lo que generalmente sucedía si la pareja se casaba (*Código penal*, Arts. 813-814). Por ello, si las mujeres se aburrían de atar lazos rosas a su sombrilla podían fugarse de la casa paterna y esperar a que sus padres levantaran una demanda con el fin de legitimar la unión (AHJ, *Procesos de raptó*). Así lo interpretó un redactor de la casa de Antonio Vanegas Arroyo, quien atribuyó esta práctica a la “crisis del amor”:

Los papeles se han cambiado
con la crisis del amor:
ahora el hombre es el raptado,
la mujer el seductor...

Va cualquiera muy tranquilo,
pensando en su triste alcoba,
y llega la Venus del Nilo
y a lo mejor se lo roba.

Y cádate entre los brazos
de la mujer que lo adore...
Quién no exclama en estos casos:
“¡a quién le dan pan que lllore!”

Y luego ellas... fingen llanto,
y se arrepienten después,
y su familia, entre tanto,
se encamina a ver al juez...

Y mírela casadita,
sin saber por qué razón...

Hay trampas que el hombre evita
pero estas modernas, no...²²

Hasta ahora hemos hablado de prácticas ilícitas; pasemos a las relaciones condenadas en razón de los lazos de parentesco que unían a los enamorados: el incesto y las relaciones entre compadres. En el primer caso, el origen y la culpa de la relación se atribuye a los padres, como se lee en el siguiente relato:

Un señor tenía dos hijos
de sexos muy diferentes
y entre los cuales había
acciones no muy decentes.

Bien que, aunque eran inocentes
y malicia no tenían,
los padres por precaución
el separarlos debían.

Pero antes contribuían
a perderlos, ¡pobrecitos!,
pues los acostaban juntos
en la cama, desnuditos.

Él se llamaba Javier,
y ella se llamaba Libia,
y en unión tan estrecha
comenzó a arder la lascivia.²³

Podemos afirmar que este es el pliego en que la pasión alcanza su máxima expresión. Los hermanos no fueron capaces de terminar con la relación, ni aun después de que cada uno de ellos contrajo matrimonio. Sólo la muerte pudo separarlos, pues, tras ser sorprendidos, fueron condenados al patíbulo. Se trata de un castigo imaginado por el redac-

²² *Coplas de Don Simón*. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1912.

²³ *La lascivia*. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

tor y que no correspondía a las leyes ni a las costumbres de la época, pero que muestra que él lo consideró como un delito de suma gravedad.

Igualmente condenadas fueron las relaciones entre compadres. Los ejemplos con que contamos siempre terminan en homicidio. La moraleja es clara: hombres y mujeres que sostenían relaciones con sus compadres eran capaces de cometer los peores crímenes. Dos de los parricidas que figuran en los pliegos y las hojas de la casa Vanegas sostuvieron este tipo de relaciones, calificadas como “ilícitas e inmorales”, “execrables y reprobadas”.²⁴ Una mujer que asesinó a su compadre lo hizo porque éste se negó a acceder a sus demandas amorosas.²⁵ Nuevamente, la opinión que los redactores tenían de estos criminales se refleja en la magnitud de los castigos que les aplicaron. Su falta mereció la intervención de la divinidad: un huracán arrebató a Pedro Lara, la tierra se tragó a Rafaela Lara y el fuego consumió a María Antonia Rodríguez.²⁶ Además, no quedaba duda de que sus sufrimientos continuarían después de la muerte, pues así lo atestigua la propia María Antonia:

Un horroroso escorpión,
una araña ponzoñosa,
unas ratas espantosas
me roen el corazón.
¡Maldita aquella ocasión
cuando yo me endemonié!
Pues para siempre estaré
en este ardor penetrante,

²⁴ *Espantoso suceso. Pedro Lara fue arrebatado por un huracán por capricho de vivir en amasiato con su comadre de bautizo y haber dado muerte a puñaladas a sus buenos padres.* Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911; y *Asombroso suceso. Acaecido en San Miguel de Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia a sus padres. Justo y ejemplar castigo del cielo.* Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911.

²⁵ *¡Horroroso asesinato! Acaecido en la ciudad de Tuxpan el 10 del presente mes y año, por María Antonia Rodríguez, que mató a su compadre por no condescender a las relaciones de ilícita amistad.* Imprenta de A. Vanegas Arroyo, febrero de 1910.

²⁶ Para las ideas, concepciones y representaciones del castigo en los impresos de la casa de Antonio Vanegas Arroyo, ver Speckman, 1999.

y sufriendo eternamente
 porque a un compadre maté.²⁷

Es interesante subrayar que las relaciones ilícitas se entienden como relaciones “irracionales”; la pasión dominaba a los individuos que las sostenían y los hacía olvidarse del “deber ser”. No se trata de un cuestionamiento o de una ruptura respecto al modelo, se trata de hombres y mujeres cegados por la pasión. Así se nota en el caso del español que sabía que se precipitaba a la ruina, pero no podía olvidarse de Gloria; también en el de los hermanos incestuosos, que conocían la vileza de sus actos, pero no podían dejar de verse. En conclusión, en las relaciones permitidas, en los manuales, en las cartas, en los consejos a los amantes, la pasión sólo se admitía si se combinaba con la razón; pues la pasión desenfadada e irracional sólo tenía cabida en las relaciones ilícitas y siempre acarreaba desenlaces trágicos. Así, se apuesta por un equilibrio entre lógica y sentimientos, y a diferencia de lo que ocurre en otras corrientes culturales, el amor pasional se explica, se justifica, se perdona, pero nunca se exalta.

La ruptura y el desamor

Diferentes eran los motivos que propiciaban la ruptura —desamor, despecho, celos—, y diversas las vías para consumar la separación. Los formatos de cartas ofrecen la salida deseable, los pliegos dedicados a los crímenes pasionales reproducen o imaginan la vía reprobada. Sin embargo, el material resulta escaso; es mucho más amplio el espacio dedicado al amor que el lugar asignado al desamor.

Si las etapas de construcción de una relación son largas y plenas de detalles, el final es rápido, seco, tajante. Lo aconsejable era simplemente comunicar la decisión a la pareja, lo cual podía hacerse mediante la uti-

²⁷ *¡Horroroso asesinato! Acaecido en la ciudad de Tuxpan el 10 del presente mes y año, por María Antonia Rodríguez...* Imprenta de A. Vanegas Arroyo, febrero de 1910.

lización de los lenguajes de las tarjetas o de los listones: una tarjeta con las dos esquinas de la izquierda dobladas significaba “no vuelvas” (“Lenguaje de las tarjetas”, en *Cartas Amorasas*, 2), y un lazo negro con rojo o el puño de la sombrilla apoyado en el suelo debía interpretarse como “terminaron nuestros amores” (“El lenguaje de los listones por medio de sus colores”, en *Cartas amorosas*, 11, y “El lenguaje de la sombrilla por sus posturas y sus adornos”, *Cartas amorosas*, 12). Pero la noticia podía darse por escrito y contener una explicación. Localizamos un modelo que atribuye la ruptura a la coquetería de la mujer, pues su novio la sorprendió en la Iglesia platicando con otro hombre. Escribió el ofendido:

Bien a las claras me hiciste conocer mi desventura demostrando la preferencia que tienes por (fulano) sin que ni el respeto por el lugar donde te hallabas, ni mi presencia allí fueran bastantes para contener unas demostraciones que no están bien en una mujer que aprecia algo su recato. Inútil me parece decirte que desde este instante quedan rotas nuestras relaciones y que en consecuencia espero me mandes mis cartas, pelo y retrato que se están deshonorando en cada minuto más que permanezcan a tu lado. Con el portador puedes remitirlo todo, y tan luego como tenga eso en mi poder te enviaré lo tuyo, que me da asco tenerlo más tiempo (“Cobrando celos”, en *Cartas amorosas*, 4).

Las faltas cometidas por la mujer son explícitas: violar el recato esperado en las damas y hacerlo en un sitio que invitaba al respeto de las reglas. Como también puede leerse en la carta, la ruptura se consumaba de forma inversa a la consumación del compromiso, es decir, se regresaban los objetos entregados.

Sin embargo, no todos los hombres aceptaban de igual forma el fin de la relación, el desamor o el rechazo.²⁸ Algunas mujeres perdieron la vida por desdeñar a un pretendiente o por propiciar sus celos, ya fuera de forma voluntaria, ya involuntaria. Por ejemplo, un gendarme no sólo asesinó a la mujer que se negó a casarse con él, sino también a su madre y a su hija, acción que el relator calificó como “el colmo de la falta de

²⁸ Para un panorama del tratamiento de los crímenes pasionales en la literatura y en la nota roja, ver Speckman, 1998.

moral cristiana y del desenfreno de las pasiones”.²⁹ Un carnicero asesinó a su novia cuando ella rompió con la relación, lo cual sucedió, según los redactores, cuando se enteró de que él era casado.³⁰ Un sastre quitó la vida a su mujer, pues creyó en las calumnias de una niña de la vecindad que la acusó de tener un amante.³¹ Como último ejemplo tenemos el corrido de Belén Galindo, también injustamente acusada de infidelidad, esta vez por su suegra. Así sucedieron los hechos:

—Belén, te vengo a decir,
te vengo yo a noticiar:
don Marcos te quiere mucho,
te da plata que gastar.

Belén le dice a la suegra:
—No venga aquí a molestar,
que mire que no soy de esas,
no me doy ese lugar.

—Anda, Belén tan ingrata,
tú me las vas a pagar;
viniendo Hipólito, mi hijo,
algo le voy a contar.

Sale Belén con la criada
a dar la vuelta al jardín,
no sabiendo la inocente
que esa noche iba a morir.

²⁹ *Horrible tragedia pasional. Un gendarme mata a su novia cruelmente*. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1912.

³⁰ *El asesinato de la señorita Carlota Gutiérrez y Canales por su novio Arnulfo Villegas*. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1905; *La ejecución de Arnulfo Villegas. El miércoles 12 de febrero de 1908 en la cárcel de Belén*. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1908.

³¹ ¡Terribilísimo ejemplar! ¡¡¡Una niña calumniadora a quien se lleva el demonio!!! Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910.

¡Qué Hipólito tan ingrato!
 ¡Qué Mendoza tan felón!
 Le dio un tiro a Belencita
 en el mero corazón.³²

Los redactores de la casa de Antonio Vanegas Arroyo no justificaban la muerte de las mujeres coquetas o que habían desdeñado a sus amantes, como sí lo hicieron otros corridistas, algunos adscritos a la imprenta de Eduardo Guerrero.³³ Sin embargo, se conformaban con el castigo

³² *La tragedia de Belén Galindo*. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo.

³³ Como ejemplo basta ver los corridos de Rosita Álvarez, Juanita Alvarado y Cuca Mendoza. El episodio que costó la vida a Rosita se desarrolló de la siguiente forma: “Llegó Hipólito a ese baile / y a Rosa se dirigió; / como era la más bonita, / Rosita lo desairó. // —Rosita, no me desaires / la gente lo va a notar. / —A mí no me importa nada, / contigo no he de bailar. // Echó mano a la cintura / y una pistola sacó / y a la pobre de Rosita / nomás tres tiros le dio”. Algo similar le ocurrió a Juanita Alvarado: “Año de mil ochocientos / ochenta y cinco al contado, / en el puerto de la Brisa / murió Juanita Alvarado. // Martín le escribe una carta, / Juanita la recibió, / y delante del correo / Juanita dijo que no. // Apenas Martín lo supo, / luego ensilló su caballo / y, cargando su pistola, / se fue derecho al baño. // Apenas había empezado / a lavarse la cabeza, / allí le dio cinco tiros / al salirse de la presa”. La culpa no se atribuye al homicida, sino a las mujeres. Así lo expresan el corridista, la madre de Rosita y la propia Rosita. En el corrido de Juanita Alvarado aconseja el relator: “Muchachas, cuando las pidan / no se vayan a negar, / porque a Juanita Alvarado / la vida le va a costar”. Lo mismo aconseja Rosita, quien antes de morir advierte a una amiga: “No te olvides de mi nombre / cuando vayas a los bailes / no desaires a los hombres”. Por tanto, a la mujer coqueta, que despreciaba a los hombres, no le esperaba buen final, como advirtió la madre de Rosita: “Su mamá se lo decía: / —Por andar de pizpireta / se te ha de llegar el día / en que te toque tu fiesta” (*Corrido de Rosita Álvarez*, Mendoza, 1985: 161; y *de Juanita Alvarado*, Mendoza, 1939: 468-469, y 1954: 324-325 y *Garza de Koniecki*, s.f.: 421-422). La justificación de los homicidios es más clara cuando la mujer no sólo desdeñó a sus pretendientes sino que traicionó a su pareja. Para ello puede verse el corrido *de Cuquita Mendoza*: “Pueblito de San Antonio, / distrito de Moroleón, / murió Cuquita Mendoza / por jugar una traición. // Domingo por la mañana / se fue Cuquita a bailar / a un baile de compromiso / a la tienda de La Mar. // Cuando llegó la comadre: / —Cuquita, ya estás bailando;

que a los delincuentes les aplicaba la justicia humana —la pena capital—, sin invocar a la divinidad. Ello significa que, si bien no justificaron a los “matadores de mujeres” que asesinaban por pasión, tampoco fueron estos los criminales que ocuparon los primeros escaños en su escala de transgresiones.

Consideraciones finales

En el universo de amor y desamor que se plasma en los cuadernillos, pliegos y hojas sueltas de la imprenta fundada por Antonio Vanegas Arroyo coinciden diversas corrientes, legados y tradiciones del amor: desde el amor cortés, hasta el idealismo renacentista, el romanticismo dieciochesco o el racionalismo decimonónico. En este sentido, coincido con la propuesta de Peter Gay, quien postula que a fines del siglo XIX se buscaba conjugar en una relación lo tierno y lo sensual, el amor y la lujuria, legados simbolizados por dos tipos eternos: los hebreos y los helenos (Gay, 1992: II, 49-95); o la más amplia apreciación de Alain Corbin:

El amor cortés y sus procedimientos de liberación, el neoplatonismo del Renacimiento y su antropología angélica, el discurso clásico sobre el huracán de las pasiones y la condenación del “loco amor” por los clérigos de la Reforma católica pesan sobre los comportamientos de los amantes del siglo XIX, lo sepan o no (1991: 221).

/ si vieras que allí está Cleto, / seguro te está mirando. // Cuquita le respondió / con una fuerte risada: / —No tenga miedo, comadre, / yo conozco mi güeyada. // Cuquita era muy bonita / como una rosa al cortar, / como una reata muy larga, / muy güena pa mangonear. // Cuquita era muy bonita / con su carita de cielo, / pero a toditos les daba / el atole con el dedo”. Para el redactor, la mujer había cometido una falta que ameritaba la muerte, como se lee en la sentencia final: “Estaba Cuca Mendoza / a las puertas de un corral. / ¡Mujeres desmancuernadas / así deben de acabar! // Ya con esta me despido / de Cuca Mendoza amada; / pa que te acuerdes de mí, / te dejo esta puñalada” (Mendoza, 1954: 328-329, y Garza de Koniecki: 310-311).

Y, agregaríamos, también pesan en sus concepciones, fantasías, temores, deseos e imágenes.

Consideramos que Antonio Vanegas Arroyo y sus colaboradores construyeron una propuesta ecléctica, donde se nota la presencia de varias corrientes. Queda claro que no se concibe al amor como un estallido pasional, exento de ritos —lo cual revela la influencia del amor cortés— y ajeno al tamiz de la razón —lo cual denota la presencia del racionalismo. Se apuesta por un equilibrio entre la lógica y los sentimientos, sin negarse la posibilidad de la unión entre amor y matrimonio. Sin embargo, la exigencia de racionalismo es más fuerte para la mujer que para el hombre. Si, al escoger a su amada, a él se le permite fijarse en la belleza, los movimientos, el vestido o los adornos, a ella se le exige centrarse esencialmente en sus hábitos de trabajo y así garantizar la estabilidad del matrimonio, pues él era el encargado de la manutención de la familia. Al varón también se le permite ser romántico, lo cual se nota en las declaraciones de amor: puede enamorarse en el primer encuentro, sin importar nada más que el aspecto de la dama —aunque este pudiera decir mucho—, y sólo con eso adorarla y ponerse a sus pies y a su servicio.

La cercanía o correspondencia de esta propuesta con respecto a la postura y las vivencias amorosas prevalecientes en la capital porfiriana, al menos las de los grupos populares o del sector del que provenía la mayor parte de los lectores, resultan difíciles de establecer. En cuanto a lo primero, a saber, su relación con las ideas o imaginarios de los lectores, nos debemos conformar con el supuesto planteado en la introducción: los impresos no se habrían vendido si hubieran presentado una visión completamente ajena a las convicciones o mentalidades de los compradores. Bajo el mismo supuesto, tampoco podían resultar completamente ajenos a sus anhelos. Quizá, aunque ello en menor medida, tampoco a sus vivencias. Lo último se confirma atendiendo a fuentes de la época que nos permiten conocer prácticas amorosas, como los procesos judiciales. Los pasos de la relación imaginados o propuestos por los autores de los formatos coinciden, a grandes rasgos, con los relatos de las mujeres “raptadas”. Si ellas mintieran sobre lo vivido, al menos reflejarían los deseos más íntimos, las expectativas, el camino deseado que la deshonra podía servir para enderezar.

Bibliografía citada

- AHJ= Archivo Histórico del Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal.
- ALBERRO, Solange, 1982. "La sexualidad manipulada en Nueva España: modalidades de recuperación y de adaptación frente a los tribunales eclesiásticos". En *Familia y sexualidad en Nueva España*, 238-257.
- ARIÈS, Philippe y Georges DUBY, coords., 1991. *Historia de la vida privada*. Trad. Francisco Pérez Gutiérrez. 10 vols. Madrid: Taurus.
- BURKE, Peter, 1978. *La cultura popular en la Europa moderna*. Trad. Antonio Feros. Madrid: Alianza.
- CALVO, Tomás, 1991. "Matrimonio, Iglesia y sociedad en el occidente de México: Zamora (siglos XVII al XIX)". En GONZALBO AIZPURU, coord., 101-108.
- CARNER, Françoise, 1987. "Estereotipos femeninos en el siglo XIX". En *Presencia y transparencia*, 93-109.
- CARREÑO, Manuel Antonio, 1996. *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos*. México: Editora Nacional.
- CEDEÑO VANEGAS, Juan Carlos, 1978. Presentación de la exposición Antonio Vanegas Arroyo y José Guadalupe Posada, Ciudad de México. *Código penal para el Distrito Federal y Territorio de la Baja California sobre delitos del fuero común y para toda la República sobre delitos contra la federación [1871]*.
- COMPANY COMPANY, Concepción, comp., 1991. *Amor y cultura en la Edad Media*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- CORBIN, Alain, 1991. "Entre bastidores". En ARIÈS y DUBY, comps. VIII. *Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, 118-132.
- COUTO CASTILLO, Bernardo, 1984 [1897]. "Causa ganada". En *Asfodelos*. México: INBA-Premiá: 66-71.
- DUBY, Georges, 1990. *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- Familia y sexualidad en Nueva España. Memoria del primer simposio de historia de las mentalidades*, 1982. México: SEP / FCE.
- FARGE, Arlette, 1994. *La vida frágil. Violencia, poderes y solidaridades en el París del siglo XVIII*. Trad. Gabriela Montes de Oca y María Jiménez Mier y Terán. México: Instituto Mora.

- FLORES, ENRIQUE, 1988. *Unipersonal del arcabuceado*. México: INBA / UAM.
- FUCHS, Eduard, 1996. *Historia ilustrada de la moral sexual*. Trad. Juan Guillermo Gómez. Madrid: Alianza.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, 1973. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus.
- GARZA DE KONIECKI, María del Carmen, s.f. *El corrido mexicano como narración literaria*, México, Tesis de Doctorado. El Colegio de México.
- GAY, Peter, 1992. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*. Trad. Evangelina Niño de la Selva. 2 vols. México: FCE.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar, 1998. *Familia y orden colonial*. México: El Colegio de México.
- _____, coord., 1991. *Familias novohispanas, siglos XVI-XIX*. México: El Colegio de México.
- _____, y Cecilia RABELL, comps., 1994. *La familia en el mundo iberoamericano*. México: UNAM.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 1991. "De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximaciones al amor cortés", en COMPANY, comp., 29-42.
- GRUZINSKI, Serge, 1982. "La conquista de los cuerpos". En *Familia y sexualidad en Nueva España, 177-206*.
- GURMÉNDEZ, Carlos, 1985. *Estudios sobre el amor*. Barcelona: Anthropos.
- LAVRIN, Asunción, 1991. "La sexualidad en el México colonial: un dilema para la Iglesia", en LAVRIN, coord., 55-104.
- _____, coord., 1991. *Sexualidad y matrimonio en la América Hispánica*. México: Conaculta / Grijalbo.
- MENDOZA, Vicente T., 1954. *El corrido mexicano*. México: FCE.
- _____, 1985. *Corridos mexicanos*. México: FCE / SEP.
- MURIEL, Josefina, 1991. "La transformación cultural en la familia criolla novohispana". En GONZALBO AIZPURU, coord., 109-122.
- OLEA FRANCO, Rafael, coord., 2001. *Actas de literatura del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México.
- PERROT, Michelle, 1991. "La familia triunfante". En ARIÈS y DUBY, coords. VII. *La Revolución Francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*, 99-109.
- Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, 1987. México: El Colegio de México.

- QUEZADA, Noemí, 1996. *Sexualidad, amor y erotismo: México prehispánico y colonial*. México: Plaza y Valdés / UNAM.
- RADKAU, Verena, 1987. "Imágenes de la mujer en la sociedad porfirista. Viejos mitos en ropaje nuevo". *Encuentro IV*: 5-39.
- _____, 1991. "Hacia la construcción de lo 'eterno femenino'". En *Papeles de la Casa Chata 6* (8): 23-34.
- RAMOS ESCANDÓN, Carmen, 1987a. "Señoritas porfirianas: mujer e ideología en el México progresista, 1880-1910". En *Presencia y transparencia*, 93-109.
- _____, 1987b. "Mujeres mexicanas: historia e imagen. Del Porfiriato a la Revolución". *Encuentro IV*: 41-57.
- _____, 1989. "Mujeres de fin de siglo. Estereotipos femeninos en la literatura porfiriana". *Signos 2*: 51-83.
- SEED, Patricia, 1994. "La narrativa de Don Juan: el lenguaje de la seducción en la literatura y la sociedad hispánicas del siglo XVII", en GONZALBO AIZPURU y RABELL, comps., 91-125.
- SERRANO MARTÍNEZ, Celedonio, 1963. *El corrido mexicano no deriva del romance español*. México: Centro Cultural Guerrerense.
- SIMMONS, Merle E., 1957. *The Mexican Corrido as a Source for Interpretive Study of Modern Mexico (1870-1950)*. Bloomington: Indiana University Press.
- SINGER, Irving, 1992. *La naturaleza del amor*. Trad. Isabel Vericat. México: Siglo XXI.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa, 1998. "De matadores de mujeres, amantes desechadas y otros sujetos no menos peligrosos: crímenes pasionales en la nota roja y en la literatura porfirianas". *Allpanchis 30* (52): 113-140.
- _____, 1999. "Ideas y representaciones en torno al castigo: un acercamiento a la literatura popular mexicana de fines del siglo XIX". *Haciendo Historia I*: 6-15.
- _____, 2001. "Pautas de conducta y código de valores en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo". En OLEA FRANCO, coord., 431-454.
- TINKER, Eduard Larocque, 1943. "Corridos y calaveras". *Think 9* (7): 20-21 y 40.
- TWINAM, Ann, 1991. "Honor, sexualidad e ilegitimidad en la hispanoamérica colonial". En LAVRIN, coord., 127-159.

VERDOLLIN, D. L. J., 1881. *Manual de las mujeres*. México: Librería de Charles Bouret.

ZERMEÑO PADILLA, Guillermo, 1994. “La retórica del amor romántico: familia y matrimonio en León, 1884-1907. El caso de Toribio Esquivel Obregón”. En GONZALBO AIZPURU y RABELL, comps., 489-507.

Folclor y *decepción*. Bernardo Ortiz de Montellano y la literatura popular

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

A partir de una expresión de Jorge Cuesta, este trabajo revisa la presencia del folclor en las primeras obras del poeta Bernardo Ortiz de Montellano: Avidez, El trompo de siete colores, Red. Con ese fin, se investiga también el contexto en que se produce esa obra —la sociedad posrevolucionaria de los años veinte— y, particularmente, la participación de artistas e intelectuales como el Doctor Atl, José Vasconcelos y Rubén M. Campos, en la “invención” y el uso político del folclor. Por último, se analizan las discusiones que tuvieron lugar entonces en torno a la “intervención” de los artistas y los folcloristas en las artes populares. La pregunta que parcialmente se responde aquí es: ¿representa la poesía de Montellano, como dice Cuesta, una “decepción” del folclor?

...la poesía es lo más hospitalario que existe.

Jorge Cuesta

En 1932, en un artículo titulado “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, Jorge Cuesta establecía una lista de las “decepciones” en las que habrían incurrido sus amigos, el grupo de escritores jóvenes identificado con la revista *Contemporáneos*. No obstante alguna alusión hermética —en clave privada—, la lista representaba una abierta provocación frente a la cultura literaria oficial:

Es maravilloso cómo Pellicer decepciona a *nuestro paisaje*; cómo Ortiz de Montellano decepciona a *nuestro folklore*; cómo Salvador Novo decepciona a *nuestras costumbres*; cómo Xavier Villaurrutia decepciona a *nuestra literatura*; cómo Jaime Torres Bodet decepciona a su admirable y peligrosa avi-

dez de todo lo que le rodea; cómo José Gorostiza se decepciona a sí mismo; cómo Gilberto Owen decepciona a su mejor amigo (Cuesta, 1994: I, 172-173; subrayados del autor).

Las palabras subrayadas por Jorge Cuesta no marcan un énfasis afirmativo, sino una ironía que rechaza el programa nacionalista: ése que idealiza “nuestro paisaje”, “nuestras costumbres”, “nuestro folklore”, “nuestra literatura”... A Ortiz de Montellano se le asociaba al folclor y se le distanciaba de él. Pero lo más extraño del fragmento era el uso de la palabra *decepción*; más todavía, del verbo *decepcionar* en un uso fuera de lo común —desplazado, separado de su sentido, *desarraigado* de su contexto gramatical (no se *decepciona* a un paisaje, a un folclor, a unas costumbres): extranjero.¹

Se hablaba, pues, de una serie de textos deceptivos, *decepcionantes* en la terminología de Cuesta, y a Montellano le tocaba ahí —transvalorándolo— *decepcionar* al folclor.

Para Cuesta, en efecto, su generación había comenzado por negarse a sí misma la fácil solución de un “programa”, de un “ídolo”, de una “falsa tradición” (171). Así, en el mismo artículo, acusaba a “los *exotistas*, los *mexicanistas* entre ellos”, de ser “ladrones de lo pintoresco”, y añadía que la “realidad mexicana” del grupo no era otra que su “desamparo” (172). Exotismo, mexicanismo, nacionalismo —y hasta el “revolucionarismo” oficialista de la Revolución mexicana— eran “puras formas de la misantropía” (173).

Los argumentos son similares a los desarrollados en una carta escrita en 1933 por el mismo Cuesta y dirigida, precisamente, a Bernardo Ortiz de Montellano (Cuesta, 1994: II, 243-246). Cuesta escribe ahí que su grupo no es más que una reunión de “soledades”, de “exilios”, una agrupación de “forajidos” —“perseguidos por la justicia”, no solamente en sentido figurado—, y señala cómo “se nos siente extraños, se nos destierra, se nos ‘desarraiga’ ” (243). Sin embargo, el crítico vuelve a reprocharle

¹ La palabra *decepcionar*, aunque usual, no había sido admitida aún por la Academia de la Lengua hacia 1936-1939. “La acepción moderna se debe a la imitación del francés *déception* y *décevoir* ‘decepcionar’” (Corominas, 1983).

a su amigo su “inclinación ‘mexicana’”, su “solidaridad” y compromiso con “expresiones [...] exteriores y colectivas” —aludiendo, supongo, a los elementos folclóricos de su poesía (246). Y es que, según Jorge Cuesta, como lo hemos visto, la “naturaleza mexicana” de la poesía de Montellano radicaría, no en su cercanía con el folclor, sino, por el contrario, en “el aislamiento que se construye”, en su separación de lo exterior y colectivo, en su aceptación del destierro, en su “desarraigo” (246).

¿Cómo articular estos conceptos con la pasión por el folclor de Ortiz de Montellano? ¿Dónde situar a Ortiz de Montellano en la historia de la investigación y recuperación de las literaturas populares? ¿Hasta qué punto se cumple en sus obras la *decepción* señalada por Jorge Cuesta y hasta qué punto no abandona el elemento “colectivo” y “exterior”? ¿Qué significaría o qué significa la *decepción* del folclor?

Dos corrientes contrarias chocan en el caso Ortiz de Montellano: la oficialista —autoritaria, nacionalista y “revolucionaria”— y la *desarraigada*. ¿Cómo situar a Ortiz de Montellano? ¿Dentro del canon o en su *decepción*?

La invención del folclor

Recientemente, William Rowe y Vivian Schelling hablaron de un verdadero “descubrimiento” del folclor en América Latina a principios del siglo xx (Rowe y Schelling, 1993: 17). La idea de folclor, asociada a la de una imaginaria “identidad nacional”, proveyó, según ellos, a esos estados de un instrumento para la integración de las poblaciones rurales, para la unidad nacional y, en fin, para “el establecimiento y mantenimiento del poder estatal” (182). El folclor sería, de ese modo, inseparable del *populismo*: el “empleo político de lo popular como definición de identidad nacional” (181). México representaría “el modelo más estable y perdurable de la política cultural populista en América Latina” (188). Y el “perdurable atractivo del folclor” a lo largo del siglo sería un efecto de la “persistencia del populismo” (19).

Hay que señalar, por otra parte, que la “acción del estado” no está separada tampoco de la intervención de los intelectuales —y no únicamente la de los antropólogos (17). Lo prueba la “acción” de un intelec-

tual como José Vasconcelos, que, al frente de la Secretaría de Educación, alentará una “cultura popular”, como veremos, identitaria, nacionalista. Y cuya eficacia implica, según los mismos autores, un proceso de comercialización, industrialización, masificación —y en términos políticos: nivelación, apropiación y expropiación, por los estados— de las “tradiciones populares” (24-25).²

Pero si Rowe y Schelling aluden a un “descubrimiento” del folclor, Irene Vázquez no duda en describir ese proceso —consciente o inconsciente entre los artistas— como el de una auténtica *invención* de las “tradiciones mexicanas”:

Así, sin darse cuenta, un sector de las élites contribuyó a *inventar tradiciones*, es decir, colaboró en la apropiación y reelaboración de ciertas manifestaciones expresivas populares, con el tiempo aceptadas por la población como “tradiciones mexicanas”, como símbolos del estado nacional (Vázquez, 1989: 4; el subrayado es mío).

La élite, añade Irene Vázquez, “se obsesionó por lo ‘lo popular’”, una “entelequia [...], defendida o atacada, odiada o amada”, pero que, en cualquier caso, contribuyó a “deformar” las expresiones populares concretas, elevándolas a “símbolos del estado revolucionario” o reduciéndolas a “curiosidades” —*Mexican curious*— sin valor artístico alguno (2). A fin de cuentas, concluye la investigadora, el programa

² La intervención de los intelectuales tiene que ver con las expresiones rechazadas por Cuesta: “nuestro paisaje”, “nuestras costumbres”, “nuestro folclor”. “En particular”, apuntan Rowe y Schelling, “está la cuestión de cómo el ‘yo’ se convierte en ‘nosotros’. Esto cobra especial importancia no solamente con respecto a cómo unas poblaciones dispersas o divididas pueden llegar a considerarse como miembros de una colectividad llamada nación, sino también con relación a la forma en que los intelectuales se encuentran en posición de articular, en el nombre de otros individuos, aquel poderoso ‘nosotros’ identificador” (195). Y “esta estrategia de autolegitimación como representante de la nación” —“extremadamente común entre los intelectuales latinoamericanos”, escriben Rowe y Schelling un poco más adelante— perduraría, según ellos, en *Posdata*, de Octavio Paz, destinada a destruir esos arquetipos nacionales (196).

nacionalista contribuyó a “encubrir” una realidad: que esas “manifestaciones populares” no tenían un carácter nacional, sino local, y en última instancia, universal (5).

Sin duda, el estudio más exhaustivo y el análisis más profundo del periodo en que se consolida esta *invención* de las “tradiciones mexicanas” son los de Claude Fell en su libro sobre Vasconcelos. De ahí que acuda a él para exponer extensamente cuál era la imagen del folclor —de la cultura indígena y las artes populares— en la época en que Cuesta hablaba de su *decepción*. Quizá, dice Fell, el origen de las investigaciones etnográficas, arqueológicas, lingüísticas y folclóricas en México haya que buscarlo en la época de la conquista y la colonización (Fell, 1989: 210). Pero el comienzo de los trabajos científicos no tiene lugar sino entre 1918 y 1920, cuando emerge el movimiento indigenista, bajo la influencia del antropólogo norteamericano Franz Boas (208).³ Y son los trabajos de Manuel Gamio en el valle de Teotihuacán los que marcan no sólo el inicio de una encuesta etnológica sino también un intento de “revivir la creatividad artística” a través de la recuperación del folclor local (213). Aunque a esto hay que oponerle la aparición de una pseudoantropología y un seudofolclor fundados en un “exotismo de pacotilla”:

Entre 1920 y 1924, los artículos antropológicos, o que se pretendían tales, se multiplican en la prensa nacional y en algunas revistas “eruditas” [...]. En su inmensa mayoría, tales estudios, más o menos documentados, por más que hayan sido realizados a partir de una visita a las poblaciones descritas, no son en general sino frías nomenclaturas, cuando no presentan un *exotismo de pacotilla* destinado a deslumbrar a los habitantes de las ciudades (214; yo subrayo).

Muchos de esos “estudios”, como recuerda Claude Fell, fueron realizados por antropólogos extranjeros, europeos o norteamericanos (214). Y a menudo el interés “arqueológico” era mayor al suscitado por las creaciones vivas (214-215).

³ De acuerdo con Claude Fell, Franz Boas vino a México en 1912 a impartir una serie de cursos en la Escuela de Altos Estudios, a los que asistió, entre otros, Manuel Gamio (208, n. 329).

El impulso que le dio Vasconcelos a la educación de los pueblos indios fue intenso. Al proyecto de creación de “escuelas especiales de indios”, en 1920 (204), le siguió el establecimiento del Departamento de Educación y Cultura Indígena en 1922 (217). A partir de 1921, decenas de “maestros ambulantes”, o “maestros misioneros” —la idea se inspiraba en la tradición monástica española de la época virreinal—, se adentraron en las comunidades indígenas de todo el país (219 ss.). Para ofrecerles modelos, se pidió a diversos especialistas compilar biografías de frailes del siglo XVI, como Vasco de Quiroga, que apoyaron las culturas indígenas (223). También en 1922, se emprendió la fundación de las llamadas Casas del Pueblo, una suerte, dice Fell, de “falansterios” campesinos (240) que organizan festivales patrióticos y fiestas folclóricas indígenas (252). Y a todo ello hay que sumar el éxito de la “exposición permanente de industrias indígenas”, en 1923 (232), la publicación de una revista, *El Indio*, en 1924 (253), y la fundación de la Casa del Estudiante Indígena —consecuencia de la misma política indigenista— en 1926, en la ciudad de México (269), donde trabajaría, años más tarde, Bernardo Ortiz de Montellano.

No obstante sus reservas iniciales, y acorde con una posición que rechaza, a la vez, la “occidentalización” y la “indianización” totales en favor de una “cultura mestiza” y una “raza cósmica”, Vasconcelos, apunta Fell, es uno de los primeros en buscar “un equilibrio entre el acervo autóctono y las aportaciones ‘civilizadoras’ del exterior” (243). Así es como una gira a caballo que realiza por Puebla desemboca en la creación de su *Programa de Redención Indígena* (218).⁴

⁴ La palabra “redención” tiene un eco religioso y místico, pero también estético, en la filosofía de Vasconcelos. Por otra parte, Vasconcelos reconoce —en un informe recuperado e interpretado por Claude Fell— “la porción de verdad que, sin duda, se conserva en los usos y conocimientos de los indígenas”, e invita a los maestros misioneros a “penetrar la mentalidad de sus educandos” (243). Y aunque muestra sus reticencias frente a las “creencias y prácticas de vida”, y “aun las supersticiones”, de los indios —que, “debidamente recolectadas y fielmente transcritas”, ayudarían a estudiar “la mente humana en sus aberraciones y en sus aciertos”—, Vasconcelos agrega: “En un mundo tan lleno de misterio, nadie tiene el derecho de desconocer la experiencia secular de un

A partir de 1921, y sobre todo de las iniciativas del Doctor Atl, el antropólogo Miguel Othón de Mendizábal y los pintores Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma, en buena parte los responsables de la Exposición Permanente de Arte Popular organizada por el Departamento de Bellas Artes en 1921, tuvo lugar, como apunta Claude Fell, una verdadera “resurrección” de las artes populares (450). La pintura se vio muy involucrada en este movimiento, y el recuento hecho por Fell —a quien tengo que citar extensamente— menciona, entre otras presencias, la indígena en la Escuela Libre de Coyoacán (397), en Siqueiros (409) y en Best Maugard (410), así como la influencia popular —especialmente a través de los *exvotos* pintados— en Rivera y en Rodríguez Lozano (398 y 448). Más interesantes resultan, sin embargo, las críticas de la recepción de las artes populares. Así, los muralistas les reprochan a los pintores inspirados en el *art nouveau* y los motivos de la alfarería indígena ese mismo nacionalismo “decorativo”, “exótico”, “turístico” (422), que para Cuesta o para Novo eran banales “recetas de mexicanismo” (448).

En música, son los orfeones y fiestas al aire libre, que mezclan la danza y el canto, los que marcan la entrada de lo popular (413). Y sobre esa política escribía Gabriela Mistral —como lo recuerda Claude Fell—, en 1922: “esa es la raza que yo soñaba [...]: *el pueblo que canta...*” (414). Sin embargo, de acuerdo con la poeta chilena, era necesario “depurar” las canciones populares de su “causticidad”; por ejemplo, “los *couplets* canallescios que se han infiltrado en nuestro pueblo por obra del teatro inferior” desaparecerían para dejar su sitio, en el futuro, a las “canciones de los campos y las fábricas” (414). Otros, en cambio, rechazaron la divulgación de la música popular, argumentando —siempre según Fell— que se trataba de una empresa demagógica “para enternecer a la plebe”. Y precisaban: “no podemos admitir que las canciones que le dieron popularidad a Pancho Villa sean la interpretación del alma de nuestra raza” (416). Lo cierto es que esos festivales folclóricos carecían, por sus vínculos con el aparato estatal, y pese al impulso místico y espi-

grupo humano; y es parte de los deberes del maestro dar a conocer al mundo el alma de los indígenas” (244).

ritual, catártico y redentor, que deseaba imprimirles Vasconcelos, de la espontaneidad que transforma a la fiesta en “esencia de la cultura popular” (417). Eran, dice Fell, más que fiestas, *rituales*, “ceremonias” políticas (416).⁵

La “resurrección” de las artes populares tuvo lugar, recuerda Fell, precisamente cuando entraban en “una etapa de peligrosa degeneración”, o en “un proceso de degradación que iba hacia su desaparición pura y simple” (450). Fue por ello que el Departamento de Antropología organizó algunas “misiones” destinadas a “regenerar” las artes e industrias indígenas (451). Ahora bien, estas “misiones” suscitaron la cuestión de si era lícita o no la “intervención” estética y tecnológica exterior en la producción artesanal local (455). Así, algunos “misioneros” proponían a los artesanos indios recuperar las técnicas y materiales tradicionales y evitar los “hibridismos de estilo”, mientras que la influencia de algunos otros se reflejaba en la creación de objetos con motivos propios del *art nouveau* (451). Vasconcelos pensaba que había que “mejorar”, “perfeccionar” y comercializar las artesanías (455). Y el Doctor Atl abogaba por sustraerlas a toda modificación: “tocarlas es destruirlas”, decía (454).

Un último aspecto de la influencia de “lo popular” en la cultura mexicana de los años veinte reside en el teatro. El recuento hecho por Fell sobre este asunto es ciertamente impresionante. Comienza recordando la experiencia, en 1922, del “teatro sintético” de Teotihuacán, basada en el trabajo etnológico de Manuel Gamio y que intentaba llevar a escena “costumbres típicas” y “supersticiones tradicionales”, con cantos y danzas regionales, y ante “actores” y espectadores indios (474). La seme-

⁵ Para Claude Fell, esta función ritual no es enteramente negativa: surge de la convicción vasconcelista en “el poder catártico, purificador, lustral del arte y de la cultura” y de la búsqueda de una “comunidad” en la emoción artística (413). Así, los espectáculos oficiales tienen por objeto impulsar “las facultades emotivas del pueblo con el fin de abrirlo a lo sublime y a lo absoluto” (416). Y es que, para Vasconcelos, esos festivales buscaban establecer, por medio de la música, un equilibrio “entre la totalidad dionisiaca de la masa y la unidad apolínea del poder”, aspiraban a una “espiritualidad y [...] una mística nuevas” (417).

janza entre el “teatro sintético” y el teatro ruso del *Chauve-Souris* —que también se inspiraba en el folclor, y en una estética hierática, llena de poesía y de ironía— fue señalada por los críticos (475). Y en 1926, en la Casa del Estudiante Indígena, en donde trabajaría más tarde Bernardo Ortiz de Montellano, se fundó *El Murciélagos*, grupo teatral que combinaba el documento antropológico con la “expresión lírica” y plástica del folclor mexicano (476).

Pero, sin duda, la iniciativa más espectacular de la política cultural vasconcelista fue la vinculada al Estadio —del “teatro al aire libre” a la representación “total”—; era una voluntad de alcanzar la *catarsis* a través de danzas folclóricas y sones tradicionales, en reuniones de 20 mil o 30 mil espectadores inspiradas en cierto misticismo y que aspiraban a constituir un verdadero *folclor de masas*:

El Estadio Nacional “será cuna de nuevas artes; masas corales y bailes”. [...] Deberá convertirse en reino de la trascendencia y la autenticidad. [...] Sería vano querer resucitar ahí el teatro griego, el circo romano, “ni siquiera la ceremonia arcaica de remotos indígenas”. Será un sitio de *creación*, simbolizada por el sol [...]. A la vez “escuela” y “templo”, ofrecerá a las multitudes la oportunidad de “purificarse” y “elevarse” al contacto con la belleza (478).

Un pueblo revoltoso y soñador

El detonador de ese “renacimiento” de las artes populares fue el Doctor Atl en su libro *Las artes populares en México*, editado en 1921 y en 1922, por la Secretaría de Industria y Comercio. Allí decía que “las manifestaciones artísticas o industriales de las razas indígenas puras y de las razas mezcladas o intermedias” presentaban ciertos “caracteres de homogeneidad” que permitían constituir las en “una verdadera cultura nacional” (Doctor Atl, 1922: I, 15). Y sin embargo, observaba que la habilidad manual y la “fantasía” populares contrastaban, en el terreno político y social, con expresiones “tumultuosas, desordenadas y violentas” (I, 16). Podía parecer increíble, pero esos artesanos que trabajaban silenciosamente habían cometido “los más violentos excesos por pasiones políticas, por deseos de venganza o por ambiciones de mejoramiento”:

Yo me he pasado muchos días entre grupos de industriosos indígenas en Puebla, en el Estado de México, en Oaxaca, y he admirado la paciencia con que preparan las materias primas para sus trabajos, el método con que los llevan a cabo, el cariño con que decoran un cacharro y la habilidad con que tejen un sarape. Me parecía que aquellos hombres nunca habían hecho más que trabajar y gozar de su trabajo. Todos, sin embargo, habían pertenecido a esas series de grupos armados que, cambiando constantemente de bandera política, cometieron durante diez años de luchas políticas [...] los más feroces atentados en contra de las gentes de su misma raza (I, 16-17).

“¿Es acaso este un fenómeno extraño?”, se pregunta el Doctor Atl. Y responde que en la Italia renacentista las gentes de Pisa y de Pistoia, Orvieto y Lucca, igual que las de México, “dividieron su vida entre los trabajos del arte, las terribles venganzas personales y las sangrientas luchas intestinas” (I, 17). “Idolatrismo” y “melancolía” marcaban elocuentemente la poesía, la música y las guerras de “este pueblo revoltoso y soñador, confiado y violento” (I, 17).

Para el Doctor Atl, la “*mise en valeur*” de las artes populares data del “último periodo revolucionario, es decir de 1915 a 1917”, aunque el reconocimiento oficial vino sólo con la Exposición de Arte Popular inaugurada en septiembre de 1921 por el presidente Álvaro Obregón (cuyo catálogo era justamente el libro del Doctor Atl). Al influjo de artistas y literatos en esta moda del arte popular, Atl añadía la de los turistas o “excursionistas” americanos, “admiradores de los productos típicos de México” (I, 21): *Mexican curious*. Esa moda, por cierto, se generalizó “en todas las clases sociales”, pues como cuenta Atl, si algunos no podían darse lujos y solamente cubrían un diván con un sarape de Oaxaca, “hoy día las gentes de buen gusto arreglan en sus casas un salón, una biblioteca, un saloncito de fumar ‘al estilo de la Exposición’” (I, 22). Y esto sucedía exactamente cuando, de acuerdo con el propio Atl, las artes vernáculas están en “decadencia”: su “decadencia es artística y comercial” (I, 31). La pintura religiosa, por ejemplo: las grandes telas que cubrían las puertas de las iglesias de los pueblos “han desaparecido”; en cuanto a los pintores de exvotos, eran ya “muy escasos”, a causa, dice Atl, de la poca demanda de los fieles, que se ven obligados a rendir homenaje a su dios en “otras formas más útiles a los sacerdotes” (I, 32).

Así, en el momento de su “renacimiento”, las artes populares deben estudiarse porque “están llamadas a desaparecer” (I, 33).

Decadencia, desaparición, mercantilización: los tres elementos se conjugan de tal manera, que Atl se ve obligado a concluir que siempre que aparecen “tendencias interiores” o “tentativas procedentes del exterior” para modificar las industrias populares “es porque existen razones de orden estrictamente comercial que exigen la intensificación de la producción indígena” (I, 45). Al convertirse en “artículos de exportación” (I, 46), acabarían por verse destruidas: “Yo afirmo categóricamente que no pueden transformarse las industrias indígenas de ningún país —ellas son un producto de tal manera peculiar, tan íntimamente ligado a la idiosincrasia de sus productores, que el tocarlas es destruirlas” (I, 45).

Lo mismo podría decirse de otra cuestión que ya se había mencionado: la de la “intervención” de los artistas en la producción de artesanías y de canciones populares. El propio Doctor Atl se vio involucrado en una experiencia de este género. De acuerdo con su relato —y hay que recordar que el Doctor Atl se llamaba en realidad Gerardo Murillo—, un tal “Luis G. Murillo” llevó a cabo trabajos para “modificar” la cerámica de Tonalá, en Jalisco. “Mientras no se salió del criterio indígena, las obras fueron buenas”, explica Atl, pero cuando se trató de introducir motivos prehispánicos —aztecas y toltecas— “el fracaso fue inmediato” (I, 46). “Las industrias indígenas”, concluye Atl, “no pueden ni transformarse ni mejorarse: son lo que son”; “ni se pueden modificar ni pueden adaptarse a las necesidades contemporáneas”; cualquier tentativa, por ejemplo, de “repristinar” las artesanías o “vestir de gala” a la música popular las conduciría a la muerte (I, 47).⁶

⁶ “Algunos músicos de México”, escribe Atl en su libro, “uno de ellos muy culto, el maestro Ponce, han pretendido vestir de gala la música nacional para presentarla ante el público, arbitrariamente ataviada. La música popular no necesita vestiduras, como no necesita modificaciones un sarape de Oaxaca o un jarro de Guadalajara” (47). Si la referencia negativa del Doctor Atl es Manuel M. Ponce, la alusión alcanza al escritor Rubén M. Campos, que, en su “copiosa recolección” titulada *El folklore literario de México*, de 1929, afirma que, si se limitara a cumplir con la función de los “simples recolectores y clasificadores” del folclor, la tarea “no valdría el tiempo perdido”. El literato sería, por

“Modificación”, “intervención”, “transformación” de las artes populares: todas estas cuestiones se plantearán de una manera distinta en el caso de Ortiz de Montellano y, por ejemplo, sus “versiones” de cantares indígenas. En *Las artes populares de México*, el Doctor Atl no se refiere más que marginalmente a los problemas de la “intervención” y la “modificación” en el folclor literario. Y aunque insiste en los motivos comerciales de dichos fenómenos y agrega otras causas fincadas en argumentos puristas —como, por ejemplo, las tentativas “repristinadoras”—, no discute otro tipo de “transformación” que tiene lugar, ya no en el terreno de la producción folclórica, sino en el de su influencia sobre la alta cultura, que implica también una adaptación —a veces, bajo el signo de las vanguardias, como en Diego Rivera o en Montellano— y una apropiación transformadora del folclor.

Veamos el caso de la pintura popular. La evidencia de la desaparición de sus manifestaciones religiosas era clara para Atl, que afirma que eran “ya muy raros los pintores de santos para las iglesias, de fetiches para los fieles, de cartelones para cubrir las puertas de los templos”. Aun los pintores de exvotos, que expresaban el profundo sentimiento religioso del pueblo, “han desaparecido totalmente”, y sólo quedaban

el contrario, el “pulidor del hallazgo de la piedra preciosa”, aquel que puede mostrarle al pueblo “lo que es bello de su propia producción”, “escogida”, eso sí, y “ennoblecida por la percepción del artista”. A juicio de Campos, la “desnudez original” de una obra popular, que la presenta “mal vestida” y “con los harapos de quien no ha atesorado los recursos del saber”, causan piedad y deberían presentarse “con el atavío del arte, grato al hombre culto”, como una melodía en esa misma “desnudez original”, que el padre admirará al verla realzada “con las galas del arte” y “decorosamente vestida”, como “un padre pobre que engendró con amor una hija bella, pero que no pudo vestirla y disfrutarla como hubiera querido”. Y el caso de la poesía es idéntico: “Si el folklorista recoge un verso deformado por el uso de gentes incultas que no sienten ni piensan, y si sabe cómo era, cómo debió ser en su origen inicial, sonoro y bello con la belleza que le imprimió el artista rústico que lo compuso, comete un doble delito de encubrimiento y difamación, pues su deber elemental es enderezar la torcedura, investigar el origen del mal, limpiar las injurias del tiempo como el pintor experto lava la tela y reintegra en ella la belleza que se creía perdida, y con sorpresa descubre a menudo una ignorada obra de arte bajo la costra de una pintura vulgar” (Campos, 1929: 7-8).

algunos en los alrededores de santuarios célebres (II, 91). Para el Doctor Atl, pintor él mismo, el asunto que se representa en el cuadro, los colores, la perspectiva, la actitud de los personajes, “todo es de un absurdo que mueve a risa”: “la misma leyenda [es decir, el relato del milagro escrito abajo de la imagen que lo representa] está escrita en un lenguaje bíblico, y generalmente es una contradicción del hecho representado” (II, 92). Según Atl, las agitaciones revolucionarias “hicieron renacer temporalmente la antigua costumbre”, y aún podían verse, en algunas iglesias, exvotos alusivos a milagros hechos a los soldados en las batallas:

El revolucionario que peleaba contra el clero, contra la iglesia, por sugestión o porque no sabía contra quién peleaba, seguía siendo profundamente religioso y profundamente católico. Después de saquear una iglesia se llevaba las pequeñas imágenes al cuartel o a su casa para encenderles una vela o hacerles un triduo o encomendarles la protección de la familia.

Y recuerda dos hechos que manifiestan esa admiración:

Cuando yo tomé posesión de algunas iglesias en Orizaba, las mujeres de los soldados del pueblo, después de vestirse ellas y de vestir a sus niños con los ropajes eclesiásticos, se dedicaron a escudriñar todos los rincones de los templos. Al encontrar los retablos su alegría fue inmensa. Se posesionaron de ellos y se pusieron a comentarlos. Al derredor de cada persona que pudo alcanzar uno se formaron grupos que comentaban prolijamente el milagro representado. El retablo fue conservado y colocado en el muro sobre el petate que servía de cama.

En otra ocasión, en un pueblo del Distrito Federal ocupado por las tropas del Gobierno, los soldados de Zapata dieron un asalto a una pequeña iglesia que se encontraba en las goteras del poblado, y habiéndola tomado entraron en ella a saco. Lo primero que cogieron fueron los retablos —muy curiosos algunos de ellos— y al abandonar la iglesia, después de un contra ataque violento de las fuerzas federales, lo único que cuidaron de salvar fueron los heridos... y los retablos (II, 92-93).

No solamente el pueblo se sentía fascinado por los exvotos; algunos artistas de vanguardia se acercaron a ellos también, atraídos por su ingenuidad y su magia. Es el caso de Diego Rivera, que les dedicó un

artículo transcrito por el Doctor Atl en su libro (II, 93-95). Rivera señala ahí el “dinamismo” y el “ritmo” de los exvotos: un accidente en el camino real, “de una coloración saturada, rica, intensa, llega a la expresión trágica únicamente por el ordenamiento de las masas, su organización y su disciplina rítmicas” (II, 93). “O el preso en medio de la celda”, cuyas “entonaciones en gris acero, azul-gris y blancos, de una justeza, pureza y nitidez espantosas”, le recuerdan a Diego Rivera “ciertas entonaciones de Calvarios” medievales: “nada, fuera de las relaciones de tono y de los grandes silencios, transcribe la sensación de frialdad, vacío y opresión” (II, 94).

Pero es el exvoto que representa el ataque a un tren por un grupo de bandidos el que haría gritar a Diego: “¡la obra maestra!, si no fuera porque las pinturas del pueblo están más allá de las obras maestras”. Y es que ese pequeño cuadro presagia la obra del propio Diego Rivera: “Todas las características de las grandes composiciones murales están en estos pocos centímetros cuadrados de lienzo” (II, 94). Y si, de un lado, los retablos expresan “la fe en la realidad de lo maravilloso”, de otro lado se valen de una “expresión plenamente abstracta, de la ‘pintura pura’ de los modernos” — “como en esa maravilla”, dice Diego de un último exvoto, “que es el enfermo en un cuarto de ladrillos” (II, 94).⁷

Un rasgo, indudablemente, de originalidad y lucidez del Doctor Atl es la inclusión en su libro de un capítulo sobre lo que llama “El arte de decir” (II, 117-122), en el que se habla, por ejemplo, de la jerga, el *argot* o el *slang* —cuyas manifestaciones romanas, andaluzas, parisinas, pudo escuchar el Doctor Atl en Europa. Este “expresivo lenguaje” está, dice Atl, impregnado de “viveza” y de “ironía”. Y hay también un “arte” de la “frase hiriente” y el “verso lleno de veneno”, “saturado de trágica ironía”, como esos versos que aluden a la muerte de Venustiano Carranza, jefe máximo del Ejército Constitucionalista, en la sierra de Puebla:

Si vas a Tlaxcalaltongo,
tienes que ponerte chango,

⁷ El Doctor Atl reproduce este y otros nueve exvotos o retablos en *Las artes populares en México* (II, 96-115).

porque allí a Barbas Tenango
le sacaron el mondongo.

(II, 119-120)

En el mismo capítulo, Atl elogia la gran “elocuencia narrativa” del pueblo y se refiere a “los cuentos que las ‘nanas’ cuentan a los niños” y a los cuentos de “nahuales”. Pero los apuntes más interesantes en el ámbito del “arte de decir” son los que dedica Atl a los relatos de “sucesidos”, que él mismo ha oído contar a los indios o a los soldados:

La manera con que un hombre del pueblo narra un “sucesido” es siempre muy gráfica. He oído referir en muchas ocasiones a los indios de diversas comarcas las peripecias de una cacería o de una batalla; la tristeza de una derrota, la huida ante un enemigo poderoso, y siempre he encontrado una grande espontaneidad de expresión. Las narraciones de los soldados en los campamentos son siempre pintorescas. Poseo, entre muchas que coleccioné, una que, aunque no es entre las más típicas, revela una de las formas narrativas de nuestro pueblo. La transcribo usando una ortografía fonética (II, 120-121).

La atención, el oído, la sensibilidad de Atl para el relato *oral* son excepcionales. Y su posición contraria a la “intervención” o la “modificación” del objeto folclórico se refleja en otra forma de intervención filológica del texto: la “ortografía fonética”. Pero esta intervención apunta, en realidad, a una recuperación de la palabra hablada, aunque esa recuperación se enmarque en un contexto “literario” que la mutila y la reduce a muestra de un relato “pintoresco”:

—Y ai está otra bes la balasera, pero juerte y tupida, como graniso. Y akí caiba una bala y ayí caiba otra, y empesó a erbir la tierra como en cuando en tiempo de secas cain las primeras gotas de la yobisna [...]. El compañero ke estaba junto a mí, nomás se asía par’un lado y par’otro y yo le dije: no las toríes bale, porque es pior! Hasta que le dieron un diablazo en la maseta y ayí se kedó mirando p’arriba. Y otros compañeros también se quedaron mirando pa’riba. Y los ke kedamos agarramos un bayado, y ai bamos de güelta, señor, cuele y cuele, y los otros detrás, asta ke s’iso de nochi [...]. Y todo paké? Tanto correr y tanto susto y tanta ambre paké?

Pake mi coronel si ande pasiando en automóvil con una bieja ke dise ke es su mujer! (II, 121-122).⁸

Una observación: la última frase refleja, me parece, el escepticismo del Doctor Atl y de otros intelectuales que vieron de cerca la Revolución. ¿Otra forma de intervención? De cualquier modo, nos ha legado un auténtico relato oral.

El teatro, en cambio, no le merece admiración alguna al Doctor Atl. Para él, las “tandas” no son más que reflejo de zarzuelas, revistas y tonadillas españolas (II, 125), con la influencia más reciente de las revistas norteamericanas y francesas (II, 127). El teatro religioso tradicional, los *taxtuanes* y los “pasos” indígenas, como las danzas de moros y cristianos, no le merecen tampoco demasiada atención, por su semejanza con las tradiciones europeas (II, 126). “Teatro en México... no lo hay”, escribe. “Y tal vez no lo habrá en mucho tiempo”.⁹ Pero se reserva un golpe final: “A nosotros los mexicanos nos gusta hacer el teatro en la vida de todos los días, y muy especialmente el teatro trágico” (II, 127).

Una vez más, las argumentaciones y meditaciones, los ejemplos, los relatos contados y vividos por el Doctor Atl, desembocan en la poesía y la violencia, la contemplación y las batallas de “este pueblo revoltoso y soñador” (I, 17).

“¿Existe en México una literatura que sintetice el espíritu popular?”, se pregunta el Doctor Atl. Existe, sin duda, “el lenguaje popular, la jer-

⁸ Este relato se reproduce también en *El folklor literario de México* (Campos, 1929: 225-226), en la sección titulada: “El lenguaje folclórico en el pueblo mexicano rural” (223-231). Campos incluye referencias y ejemplos de algunos relatos de tradición oral, como la leyenda de la Llorona y otros relatos de aparecidos (51-52), y una serie de cuentos indígenas de animales (57-67). Dedicó asimismo un apartado a “La poesía en el caló indio y regional” (123-143).

⁹ Ya he mencionado algunos experimentos que se llevarán a cabo en los años veinte, después de que Atl escribiera su libro. En *El folklor literario de México* se incluye una variedad mayor de manifestaciones teatrales y festivas: los “pasos” de la Pasión, las fiestas de Reyes y las danzas de Carnaval (71), los coloquios y las pastorelas (210), los “tocotines” y las danzas de moros y cristianos (76), los “mitotes”, el teatro popular infantil (209) y los títeres o “autómatas” trashumantes de Rosete Aranda (211 ss.).

ga del país, pintoresca y vibrante”, pero no lo que llama Atl “la exposición gráfica del idioma del pueblo”: “los artículos escritos en la jerga nacional son raros”, y pocos los escritores que se atreven a usar “la ortografía fonética rigurosamente correspondiente al lenguaje hablado” (II, 131). Sin duda, una característica del canon literario en México era ya la indiferencia —o el temor— a la palabra hablada, cuya vertiente más “gráfica” o *grosera* era tabú en aquellos años y que Atl, como vimos, proponía recuperar a través de la “ortografía fonética”. En Francia, en Estados Unidos, en Italia, hay una presencia de ese lenguaje en la literatura, pero “nada semejante a estas producciones existe en México”: “la verba popular vuela de boca en boca y se pierde en las conversaciones” (II, 132). Y eso cuando existen manifestaciones tan importantes como los *corridos*, con sus historias de guerrilleros; las *mañanitas*, que saludan a vírgenes o cristos populares y se cantan con música “muy sentida”; los *despedimentos*, adioses que cantan los peregrinos tras cumplir una *manda* o pedirle un favor a la divinidad; o, en fin, los *ejemplos*, especie de reportajes periodísticos, con intervenciones de Dios y del Diablo, que narran un “suceso extraordinario”, en que un “mal sujeto”, o un criminal, es “castigado milagrosamente” (II, 133).¹⁰

No es extraño que Atl reúna en un solo capítulo los materiales relacionados con la estampa, la literatura y la poesía populares (II, 129-196). Porque las figuras centrales del “renacimiento” de las literaturas populares en los años veinte son un editor y un grabador: Antonio Vanegas Arroyo y José Guadalupe Posada. Al final del capítulo, Atl inserta una nota relativa a “Las casas editoras de Vanegas Arroyo y Guerrero” (II, 196). Los papeles de esta última, señala Atl, impresos en hojas de papel polícromo, eran muy buscados por vendedores ambulantes, que los vendían en mercados y ferias. Un grabado, hecho a me-

¹⁰ *El folklore literario de México* incluye, también, una sección dedicada a “Los corridos populares”, con corridos de bandidos y fusilamientos, de desastres y muertes de caudillos revolucionarios (Campos, 1929: 233-291). Otro apartado se refiere a “La producción mística popular”, la cual le parece al autor “deplorable” —“nada es más deplorable que la producción mística popular”, comenta—, no obstante lo cual, recoge algunos himnos, alabanzas, *mañanitas* y jaculatorias (337-356).

nudo por Posada, ilustraba las hojas, que podían estar en prosa o en versos de décima o corrido y eran compuestos por Manuel Romero y Constancio S. Suárez.

He aquí una breve semblanza de Antonio Vanegas Arroyo, transcrita por Atl a partir de un texto de Nicolás Rangel:

Fue don Antonio de carácter afable y comunicativo, siempre dispuesto a ayudar a los que le servían de vehículo para que sus producciones llegaran al pueblo: los rapsodas de callejas y plazuelas, que, con la música más en boga, cantaban los versos que salían de las prensas de Vanegas [...].

Por eso, hubo una nota simpática y conmovedora cuando el cadáver del que en vida se llamó Antonio Vanegas Arroyo descansaba en su lecho mortuario [...]. Y esa nota fue que los desarrapados papeleros pidieron la gracia de permitirles formar la guardia de honor a su *don Antoñito*, durante el día y toda la noche, hasta que los restos mortales del folclorista mexicano [...] fueron a descansar para siempre en el panteón de Dolores (II, 196).¹¹

¹¹ En la sección dedicada a “Los propagadores del arte popular”, en *El folclore literario de México*, hay también unos párrafos titulados “El grabador Guadalupe Posada [sic] y el editor Vanegas Arroyo” (Campos, 1929: 372-374). Allí se lee: “Las hojas populares eran de ruin apariencia, impresas en imprentas de mala muerte que daban a luz copias tan imperfectas como si hubieran sido hechas con tipos de madera en papel de ínfima calidad. Las tales imprentas eran un cuartocho instalado en una callejuela de barrio, o en el corazón de la ciudad [...]. Rara vez firmaba el coplero las coplas, casi siempre muy malas, y frecuentemente zahirientes, mordaces, venenosas, como que eran desahogo de las más bajas pasiones, especialmente políticas” (Campos, 1929: 369-370). Campos describe el “tallercito” de Posada como “una barraca dentro de un zaguán, una especie de jaula con vidrios rotos y cartones pegados con pegadura en los boquetes sin vidrios”, y la imprenta de Vanegas, como “una especie de rebotica que, en vez de envoltorios de yerbas, tenía legajos de papeles que eran novelones por entregas, novenarios y triduos”. Y con delectación decadentista, describe al “poeta melenuado que garrapateaba de noche, a la luz de una vela de sebo y sobre una mesa coja, alumbrado más de alcohol que de inspiración, en un rincón de la tabernucha, la literatura de las novelas por entregas y los corridos laudatorios de bandidos de camino real o de caudillos de revolución” (Campos, 1929: 372-373). [Véase en este mismo número de la revista el artículo de Elisa Speckman.]

Quedan por revisar las manifestaciones de la música popular mexicana, cuya “profunda melancolía” sería común a indios yaquis, llaneros coahuilenses y rancheros del Bajío:

Son [esos “cantos emanados del pueblo”] cantos o sones que brotan del fondo del alma de este pueblo vilipendiado, explotado, empobrecido, y que llevan en sus notas la amargura de seculares desengaños, la tristeza de cosas perdidas, el dolor de una puñalada, el mareo de una borrachera, el despecho de una traición, el fatalismo de la desesperanza (II, 199).

Para Atl, hay una apropiación y una transformación de la música popular española en la mexicana (II, 200), y sería un error tratar de arreglarla o vestirla “para presentarla dignamente ataviada en un salón de niñas cursis” (II, 201). Hay dos tipos, dice, de géneros musicales populares. Están, por un lado, los *sones*, música tocada para bailarse, o de “carácter simbólico”, como los *sones* de Michoacán y los “bailes simbólicos yaquis”. Y de otro lado, las canciones y corridos: unas son endechas de amor, de tonada melancólica, y los otros historias de guerrilleros o de héroes o hazañas de bandidos (II, 201). Existe, asimismo, la música religiosa indígena, ejecutada sobre todo en las fiestas de santuarios famosos, como el del Señor de Chalma, o los de la Virgen de Guadalupe o Zapopan, siempre al son del *teponaxtle* (II, 202-203). Un rasgo solo revela la “psicología de este pueblo”:

Las revoluciones en México y la defensa de los gobiernos no se han hecho nunca al son de un himno patrio: se han verificado siempre al ritmo melancólico de una canción popular. [...] El himno se queda relegado entre los papeles de las músicas oficiales [...]. Ha sido el *Pato*, o la *Valentina* o la *Adelita* o la *Cucaracha*, la música que ha guiado a la victoria a los revolucionarios, y la que se ha escuchado por las noches heladas en los campamentos (I, 202).¹²

¹² En *El folklore literario de México* se habla también de los *sones* jarochos (Campos, 1929: 124) y se dedica una sección a “El cancionero popular” (Campos, 1929: 293-335). Pero, a la vez, Campos desprecia los “muladares de ediciones populares” y pretende “espigar” las mejores coplas, a las que les “h[a] restituido su antigua forma”. Así evita las “deformaciones” que, a lo largo del tiempo, han impreso en ellas “gentes que tienen oídos y no oyen”, y que “no tienen sentido ni de la poesía ni de la música” (Campos, 1929: 378).

Canciones, retablos y conjuros

En 1922, año en que circulaba ya la segunda edición del libro del Doctor Atl, comenzó a publicarse *La Falange*, una revista dirigida por Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano, que llevaba el siguiente subtítulo: “Revista de Cultura Latina”. El impulso místico de Vasconcelos alienta, sin duda alguna, en los “Propósitos” de la revista. Allí se afirma, por ejemplo, que “ninguna civilización triunfará si no es ateniéndose a los principios esenciales de la raza y de la tradición histórica”, desautorizando, “por ilógica y enemiga, la influencia sajona” y reivindicando “los fueros de la vieja civilización romana” (*La Falange*: 13).¹³ Un tufillo fascista se desprendía de un título y unas convicciones que aspiraban a “la idea de cohesión y de disciplina laboriosa” y que se veían representadas en la portada de Adolfo Best Maugard —tres guerreros que empuñaban juntos, recuerda Torres Bodet, “una sola y tremenda lanza”—, que, junto a un nombre “tan militar”, sugerían “un espíritu de violencia” (13). Pero en los escudos de los guerreros se representaba, además, otras “fuerzas”: las del *rayo*, el *sol* y la *rosa*, esotéricos (82).

Para Jaime Torres Bodet —autor del prólogo de una reciente reedición de la revista—, lo que situaba a *La Falange* era, por una parte, su “fervor” por la pintura mexicana, entonces tan discutida. De hecho, cada número de la revista estaba ilustrado por un pintor: el primero por Adolfo Best, el segundo por Diego Rivera, el tercero por Carlos Mérida, el cuarto por Rodríguez Lozano, el quinto por Abraham Ángel y el sexto por Roberto Montenegro (Torres Bodet no menciona el séptimo número). El otro factor que definía a *La Falange* era “la afición folclórica de Ortiz de Montellano, a la que debimos la inclusión, en cuadro de honor, de los ‘Legítimos versos de Lino Zamora’”. Y Torres Bodet copia una cuarteta del corrido:

Rosa, rosita
de Jericó,

¹³ Cito a partir de la edición en un volumen de la serie “Revistas Literarias Mexicanas Modernas”. El primer número de *La Falange* salió el 1º de diciembre de 1922.

su primer banderillero
de un balazo lo mató.

(*La Falange*: 8)

Una sección permanente de *La Falange*, a cargo de Bernardo Ortiz de Montellano y titulada “A.B.C.”, estaba dedicada, en efecto, como lo indica el título de su primera entrega en el primer número de la revista, a la “Literatura del pueblo y de los niños” (45-46). Montellano se refiere, allí, a las canciones de cuna, a las rondas infantiles y a las leyendas contadas por “los sirvientes más viejos”, para mencionar después los “graciosos y valientes corridos”, los “diálogos de léperos” y las canciones populares. Se trata, explica, de una literatura “anónima”: “cada espíritu, cada voz, da algo suyo para entretejerla y así va pasando por el ritmo del tiempo sin saber nunca quién la enseña ni cómo se recibe”. La intención de *La Falange* es apartarse de ciertas limitaciones que impiden publicar en revistas como ésta “la obra preciosa del pueblo”, como esos “cantos ingenuos pero maravillosos de emoción vital”. “No pretendemos solamente”, aclara Montellano, “realizar una labor folclórica”: hay que orientar hacia el folclor al “pensamiento aristocrático del escritor de fama, cuya contribución puede y debe enriquecer estos veneros, que corren como el agua oculta”; es decir, a la *recolección* de material tradicional iba a añadirse la *recreación* “aristocrática” del folclor. O en la metáfora de Ortiz de Montellano: las voces “que producen libros, tienen nombre y son consignadas en los diarios cuando se apagan” deben unirse a “las voces sin nombre, sin datos biográficos y sin iconografía” que se entrecruzan en la poesía popular. Pero la alusión indirecta a la muerte en esas voces que “se apagan” no alcanza a la creación del pueblo, que corre como “agua oculta” y rebasa el “ritmo del tiempo”: es inmortal.

La entrega inicial de “A.B.C.” incluye cuatro textos distintos. Primero, el “Romance de las hebritas de oro”, un romance tradicional que Ortiz de Montellano recrearía en un libro suyo de poesía: *El trompo de siete colores*, de 1925:

—Hebritas, hebritas de oro,
que se me viene quebrando un pie,

que dice el rey y la reina
que cuántas hijas tenéis.

(*La Falange*: 469)

Hebritas, hebritas de oro,
que en mi corazón hallé
aquella noche de todos
cuando me amaste y te amé.

(*El trompo*: 43)

Otro tanto sucede con las coplas de “El milano”:

Vamos a la huerta
del toro-toronjil,
veremos al milano
comiendo perejil.

(*La Falange*: 46)

Vayamos a la huerta
del toro-toronjil.
Las toronjas de plata
en los huertos de abril.

(*El trompo*: 73)

La entrega incluye también trece “Canciones de cuna”. Y como última pieza, aparecen los “Legítimos versos de Lino Zamora (traídos del Real de Zacatecas)”, un corrido popular impreso en la casa de Vanegas Arroyo (52-55). Allí se narra la muerte del torero Lino Zamora a manos de su banderillero —como lo recuerda la copla copiada por Torres Boded—, y a causa, por supuesto, de una mujer que “mancornó a los dos”: “Ya murió Lino Zamora; / la causa fue Presciliana...” (53).

En su segunda entrega, de enero de 1923, se publican cuatro cuentitos infantiles de Mariano Silva y Aceves, que, más que tradicionales, son la

recreación “aristocrática” de los cuentos de hadas (123-124).¹⁴ Se incluyen, asimismo, tres canciones infantiles —“El pescadito”, “Yo soy la viudita”, “La pájara pinta”— y un “Corrido para niños”, titulado “El soldadito de plomo”, de Bernardo Ortiz de Montellano, poema que nunca llegó a incorporarse a ninguno de sus libros —debido a su fallida mezcla de espíritu infantil y épica popular— pero que habla de su atracción por el folclor revolucionario:

El soldadito de plomo
 peleó en la revolución;
 el soldadito de plomo
 quiere hablarles: ¡atención!

Él era un pobre labriego
 en mil novecientos diez,
 cuando Francisco I. Madero
 habló de una nueva ley.

[...]

El soldadito de plomo
 se fue a la revolución,
 buscando amor al asomo
 de aquella revelación.

Oyó la voz de don Pancho
 llenando su corazón,
 y a pelear por sus hermanos
 fue, valiente y decididor.

Cantando por los caminos
 y disparando el fusil,
 pobló de balas y trinos
 el territorio febril [...].

¹⁴ Véanse, en este mismo número de la revista, los cuentos de Ortiz de Montellano recuperados por Lourdes Franco.

[...]

¡Haced lo que el soldadito
que fue a la revolución:
poblar de balas y trinos
la tierra donde nació!

(*La Falange*: 125)

La entrega de febrero de 1923 nos presenta un cuento popular recogido en Costa Rica: “La cucaracha mandinga”. Es un relato lleno de recursos y fórmulas tradicionales que, a veces, adopta el estilo oral y popular del habla (198-200). El número de julio —*La Falange* dejó de publicarse de marzo a junio de 1923— incluye un “Corrido de Tierra Caliente”, de Guerrero, intitulado “Los santos toreadores”, así como tres “Poemas infantiles” de Montellano, uno de los cuales, “El loro”, se reproducirá en el poemario *Red*, en 1928, sin la exclamación final: “Ta-ta-ta-tarí... tararí” (266). Ahí aparece también un cuento ruso, traducido del francés y titulado “Chabarcha y el diablillo” (268-272), el cual podría compararse a los materiales investigados por Vladimir Propp en su *Morfología del cuento maravilloso*, publicada en 1928. El quinto número, de agosto, ofrece una descripción de la tradicional fiesta de las palmas en Uruapan, Michoacán, junto con un corrido o “modelo de canción picaresca” de la misma localidad, además de una canción popular, “El pajarillo”, y canciones de cuna compuestas por María Movel (348-351). La penúltima entrega, de septiembre, incluye “Tío Conejo y tía Boa”, otro “cuento popular recogido en Costa Rica” por la misma María Movel, y una canción “para niños” —que no fue recogida en libro— de Bernardo Ortiz de Montellano, “El fusil del insurgente”. La atracción del poeta por la imagen de la revolución aparece, aunque en forma fallida, como en busca de una expresión:

En un rincón de la casa
de un viejo soldado. Sin
gloria, ni amor, ni balas,
yace empolvado un fusil.

(*La Falange*: 402)

En el último número de *La Falange*, tal vez de octubre de 1923, no aparece la sección “A.B.C.”, pero sí otro poema de Bernardo Ortiz de Montellano, compuesto de cinco coplas y titulado “Los cinco sentidos”. La última copla, dedicada al sentido del oído, combina el tema folclórico y el onírico y será reproducido después en *El trompo de siete colores*:

Por tu voz de mañanitas
he sabido despertar,
de la realidad al sueño,
del sueño a la realidad.

(*La Falange*: 456)

Ya en *Avidez*, su primer libro de poemas, de 1921, Montellano había intentado trazar un “mapa sentimental del mundo infantil” (Sheridan, 1985: 111), bajo el epígrafe “*Ex ore parvulorum veritas*”, “De la boca de los pequeñitos, la verdad” (*Avidez*: 13). Pero allí, como anota Lourdes Franco, están también los juegos infantiles, el “rito compartido” y el “valor mágico de la repetición” (Franco, 1990: 16). Y en primer lugar, las coplas —y el juego— de “Doña Blanca”:

Los niños juegan y cantan:
“Doña Blanca está cubierta
con pilares de oro y plata...”
Y sin que nadie lo advierta
la tarde toca su flauta.

(*Avidez*: 17)¹⁵

El simbolismo lírico de esos dos versos tradicionales entra en contacto con una poética cercana —más que a la de un García Lorca, que Montellano

¹⁵ También “La linterna mágica” apela a la sensibilidad infantil: “Y de acuerdo los niños lo piden: / proyectar en la sala sin luz, / vistas breves que en todo coinciden / con la vida infantil, aro azul”. Allí “pasan cuentos de hadas y casos... y cosas”, y “al abrir mi ventana una ráfaga / de cuentos antiguos sentí suspirar” (*Avidez*: 21-22).

asimilará después— a la de Antonio Machado, sobre todo en ciertas *ron-
das* o romancillos en los que el poeta español combina una imaginaria
infantil y una sensibilidad simbolista: “la tarde toca su flauta”.

Será, sin embargo, en *El trompo de siete colores*, de 1925, y en *Red*, de 1928, donde se consolide el interés por “esta percepción infantil de la realidad”, identificada con “ciertas notas de mexicanismo de hábito folclórico”, como dice Sheridan, y que según él “hacen pensar de pronto en un López Velarde de o para niños pero con un afán tipificante y un cierto mexicanismo de utilería” (112). Juicio certero que habría que equilibrar, sin embargo, con la observación de Lourdes Franco de que en esos tres libros se vislumbra —como una resonancia, añado yo, de la mística vasconcelista expresada antes en obras como *Pitágoras. Una teoría del ritmo* (1917) y *El monismo estético* (1918)— “el encuentro de la armonía natural donde el corazón del hombre y la naturaleza se integren en un mismo *ritmo* que sea a su vez impulso del universo” (1990: 16; yo subrayo).

Lo mismo ese “ritmo” que el “mecanismo analógico” al que alude Sheridan se sintetizan en la imagen del “Trompo”, poema con que abre el juego de *El trompo de siete colores*:

El trompo que gira músicas menores
movido, sin tregua, por tenue cordón,
el trompo de siete colores
¿no es un corazón?

(*El trompo de siete colores*: 5)

Pero la originalidad de la obrita se desprende de una sección —la parte que cierra el libro, compuesta de quince poemas, como la primera si omitimos “Trompo”, su apertura— titulada “Folk-lore”. Valdría la pena revisarla, aunque sea superficialmente y sin perjuicio de devolverla más tarde al averno de lo “tipificante” y el “mexicanismo de utilería”.

Más que de poemas habría que hablar de canciones o de “cantares”. Por ejemplo, “Paisaje”, donde se deja discurrir —como en las canciones rancheras— a “mi corazón mexicano” por maizales y magueyales, como un “zinzontle rimador” (41-42). O como en el “nacimiento” de heno y escarcha del poema “Navidad” (45-46); o en “Lo mejor del año”, donde la fuente es el esquema popular “Mañana, domingo, / se casa Benito /

con un pajarito...” (53). “Amor y olvido” vuelve, asimismo, a la lírica infantil: “Naranja dulce, limón partido, / ¡ay, que a eso sabe lo que te pido!” (55). Y “Secreto” recuerda, sensualmente, “La casada infiel”, de García Lorca: “Sólo el pirú sabe, / porque nos ha visto [...], / sólo el pirú sabe / lo que ha sucedido” (59). “Letra para un cantar”, como su nombre lo dice, reúne tres redondillas de carácter lírico y tema folclórico, con sensaciones de “barro fresco” y olores a “huelede noche” y a “jarro con flor” (61-62), y “Amor como yo lo entiendo” improvisa otras tres coplas líricas bajo el recuerdo de un tema infantil: “Tírame una lima, / tírame un limón; / entrégame, niña, las llaves / de tu corazón” (63). Copla lírica, pero ésta de carácter sentencioso, es también el poema “Fruta” (65). Y el titulado simplemente “Canción”, con su pájaro carpintero y su jilguero, tan característicos de la poesía popular, funde los símbolos tradicionales y la imagen cubista con el ascetismo de la “poesía pura” (69). A la “Guadalajara, alfarera” se ofrece un “Madrigal civil” en el que cobran vida poética las páginas que dedica el Doctor Atl a la alfarería tradicional (67-68). Y en las coplas del “toro-toronjil” surgen premonitoriamente la herbolaria, los hechizos — “palabras tristes” —, la *canción*:

¿Llevamos los estorbos,
lo inútil, la canción,
la hojita del crepúsculo,
que cura el mal de amor?

(*El trompo de siete colores*: 73-74)

Poco antes de su muerte, Montellano reestructuró *El trompo de siete colores*, omitiendo el título de la sección “Folk-lore”, eliminando doce poemas y añadiendo veintinueve (*Sueño y poesía*: 7-51). No sabemos cuándo escribió el poeta las piezas añadidas, muchas de las cuales corresponden a un tipo entre vanguardista y folclórico, a excepción de una de ellas, “Retablo”, que se registra en el cuaderno onírico del poeta —el “Diario de mis sueños” — el 18 de julio de 1936 (*Sueño y poesía*: 204).¹⁶

¹⁶ En la *Antología de la poesía mexicana moderna*, publicada por Jorge Cuesta en 1928, aparece, ya, un fragmento de “Son de Altiplanicie”, así como el poema

Pero volvamos a girar *El trompo de siete colores*, y los poemas de tipo folclórico que se le suman póstumamente. Es el caso de “Son de altiplanicie”, serie de cantares o de coplas líricas que tienen por tema el paisaje michoacano —Pátzcuaro, Tzintzunzan, Ziragüén— y que combinan un léxico “exotista” —*juiles* y *acúmaras*— con imágenes, automatismos y metáforas de carácter sintético y vanguardista. Alusiones mágicas y oníricas dejan, por lo demás, presentir —junto a la mitología indígena— el universo poético de los *Sueños*:

Roja la llama de tierra
que sopla el ángel del agua,
para el nagual de los sueños
y el dragón de la montaña.

[...] que la carne vegetal
dichosamente presente,
secreto y omnipresente,
el cerco del ataúd.

(*Sueño y poesía*: 27 y 30)

En “Peces de Ziragüén” se experimenta, bajo la forma rígida de un soneto, la fusión de conceptismo y surrealismo (30-31). Y la lírica tradicional mantiene su presencia, por ejemplo, en el “Romance del agrio sol” —con su “pájara de luto, pájara” (33)—, ya muy influido por García Lorca, o en las “Canciones cerca del mar”, con sus danzas y cantos sonámbulos, populares y rituales: “al sonámbulo giro de las crines / del vuelo del caballo” (33). Pero, sin duda, es en los “Retablos” donde más cabalmente se produce el encuentro con “lo popular” —esa violencia soñadora de la que hablaba el Doctor Atl— y donde más se anuncia (imposible saber si prospectiva o retrospectivamente) el mundo de los *Sueños*.

“Romance”, entre las “poesías no coleccionadas” aún (183 y 185). Es muy posible que algunas de las piezas incluidas por Ortiz de Montellano en *El trompo de siete colores* antes de su muerte hayan sido compuestas en 1928 o antes. Pero lo que me parece claro es que esos poemas añadidos constituyen una especie de puente entre la obra —folclorizante— temprana y el *Primero sueño*.

El primer “retablo” podría derivarse sin dificultades de las imágenes incorporadas por el Doctor Atl en *Las artes populares en México*. Ahí están el ferrocarril descarrilado, los magueyes, el fuego, el hollín, las nubes y la imagen de Cristo arriba del exvoto, y al pie, “un indígena de barro”. Y el segundo “retablo” (rescatado, al parecer, de un sueño) sería, como propone Lourdes Franco, “el germen del *Primero sueño*” (1995: 19), con la imagen de la niña muerta, el velorio, el sueño ritual y las flores del *cempasúchil*:

Cuatro niñas contemplan
la soledad del aire,
por donde sube, apenas,
la huella de la tarde.
En el bosque la luna
y el rayo, plata, alfanje,
sobre la niña muerta
florece flor de sangre,
el sempasóchil pálido
y la cera del ángel.

Cuatro niñas separan
la ceniza del fuego,
la sonrisa del llanto
y el color de la imagen
por la niña que yace
para siempre en el sueño.
Retablo azul y sangre.

(*Sueño y poesía*: 43-44)

Pero hay algo más. El último poema, “Final”, de *El trompo de siete colores*, en su versión definitiva, termina, tras una enumeración que tiene algo, nuevamente, de magia y de conjuro, con una orden que recuerda la violencia soñada, guerrillera, del *Primero sueño*: “¡Presenten armas!” (51).

Para Sheridan, sin embargo, la aproximación de Ortiz de Montellano al folclor es “débil y mañosa”; su intento de reunir “al romance popular con la imaginiería cultista de la hora” es incómodo; su acudir a los “va-

lores populares” como opciones líricas es previsible. En suma, su “muestreo de lo autóctono” tendría una “carga de patriotismo, entre *naïve* y militante”, cuya “voluntad epidérmica” o exterior desemboca en la exaltación de “la jicarita nacional” (Sheridan, 1985: 189). Y es que *El trompo* “no se queda ni en lo culterano ni en lo tradicional”, y su folclorismo “recoleta y menor” lo lleva a postergar cualquier riesgo (Sheridan, 1985: 190).

Red, el siguiente libro de Montellano, fue publicado en 1928, en las prensas de la editorial Contemporáneos. Se trata de una colección de poemas en prosa precedidos por un poema en verso —“Red”— cuyos endecasílabos y heptasílabos tratan de apresar en un concepto al espíritu infantil (11). Y esa poética se explicita en un *postscriptum* de Cocteau: “*Je sais que mon texte a l’air trop simple, trop lisiblement écrit, comme les alphabets d’école. Mais, dites, ne sommes nous pas à l’école?*” (*Red*: 85; subrayado en el original).

El tono del libro es la búsqueda de imágenes ingenuas e inusitadas, a veces un poco en el espíritu de Ramón Gómez de la Serna, como en “La araña equilibrista” y sus “moscas trapeceistas”, y esos abejorros que señalan, con su “run-run constante”, los instantes de peligro (17-18); o en el poema “Circo”, donde se invierten los papeles, y son los animales los que asisten como espectadores (39-40). Varios poemas se refieren a las ferias populares; es el caso de los “Pájaros adivinadores” que, rodeados de foquillos y pregones y entre “blusas agraristas”, revelan la “buena fortuna” en su papel de videntes populares (37-38). O es el caso de la “Rueda de la Fortuna”, “diosa de la vida” en la que “todos preferimos probar la suerte” (41-42); o el de la “Lotería” en la noche de feria, con sus “canciones” que son “astillas de ingenio” —otra vez “voces de la suerte”—, y “los cartones coloridos de la imaginación”, que arrojan “el color de las metáforas” (43-44); o el de los caballitos del “Carrusel”, parecidos a los de las telas de los grandes pintores, alegres de “poner en movimiento el estilo barroco de la iglesia” (45-46). Hay poemas que aluden a Dios —“La mosca”, por ejemplo (25)— o a los ángeles y al “ángel malo”: “Encendedor de estrellas” (30-31). Otros, por fin, presagian obras futuras del poeta, marcadas por la revolución, la magia, el sueño y la muerte. Transcribo cuatro fragmentos, llenos, creo, de resonancias:

Después me ofreció la imagen que de mí se había formado, con su ojo de rayos X, en una lámina anatómica a colores. Entre las redes de hilos rojos y azules descubrí mi cuerpo penetrado por el ojo de la muerte que no es de pintor (“Fotografía”: 29).

Envuelto en la montaña del sarape gris, morado, encima la nieve del sombrero de palma descubre, el indio, los granos de maíz cuando sonrío [...] y el cinturón de balas cuando defiende su sonrisa (“Dibujo”: 56).

Sólo la tierra se reparte apenas en la medida del hueco que llenamos, en el aire de la noche, para siempre adornado con las hierbas de olor que curan el mal de las palabras (“Agrarismo”: 57).

Quedó girando el disco de la noche, negro, profundo. La aguja sensible del sueño recogerá la música en mi oído (“Domingo”: 83).

La primera estampa parte de una realidad “exotista”, “folclórica” —el fotógrafo popular—, pero desemboca en un laboratorio de rayos equis; la foto se vuelve lámina anatómica y el cuerpo un “cadáver con alma”, como el del *Segundo sueño*. En la segunda estampa, el dibujo suple a la fotografía y parte del retrato típico de un “agrarista”, con su mortal “cinturón de balas”, como los del Doctor Atl y como los que van a clausurar el *Primero sueño*. La tercera estampa es la imagen de un “agrarismo” interiorizado, el de la tumba o el del “hueco que llenamos”, con sus “hierbas de olor que curan el mal de las palabras”, como las hierbas de los conjuros del *Primero sueño*. La cuarta estampa, por fin, es como una premonición de los apuntes oníricos que ofrecen su “Argumento” al *Segundo sueño*, con su énfasis en el oído, aunque la música de “fiesta y fonógrafos” que reproduce esa “aguja sensible del sueño” en el poema de *Red* ceda su sitio a una voz de adentro en el “Argumento” del *Segundo sueño*.

Llegados, así, a este punto, podemos volver a preguntarnos hasta qué punto se cumple en los primeros libros de poesía de Bernardo Ortiz de Montellano la *decepción* señalada por Jorge Cuesta y hasta qué punto no abandona el elemento “colectivo” y “exterior”, la expresión “mexicanista” del folclor. Pese al énfasis que hemos puesto en la “modificación” o “intervención” de las artes populares como prácticas lle-

vadas a cabo por los artistas mexicanos de los años veinte; pese a la apropiación transformadora realizada por artistas de vanguardia, mexicanos también, en la misma época; pese a la doble “adaptación” —culte-rana y ultraísta— observada en *El trompo de siete colores* y en los poemas en prosa de *Red*, me parece que no puede hablarse de una *decepción* del folclor en ninguno de los casos mencionado, ni tampoco en el de Montellano, a pesar de su evidente intento por *transmutar* poéticamente los materiales de la poesía popular. Sin duda, si nos referimos a *Red* y *El trompo de siete colores*, Sheridan tiene razón cuando dice que “es difícil aceptar [...] que Ortiz de Montellano ‘decepciona nuestro folclor’” (190). La *transmutación* buscada y ensayada habría resultado “decepcionante”.

De hecho, la afirmación de Cuesta fue emitida en 1932, en medio de una polémica con los “nacionalistas”, y se refiere más bien a la poesía madura de Ortiz de Montellano, la del *Primero sueño*, publicado en 1931, y la del libro que preparaba entonces y vería la luz en 1933: *Sueños*. En esos poemas sí hay, indudablemente, una utilización crítica, creadora y heterodoxa —e incluso experimental y vanguardista— del material popular y tradicional, aunque hay que insistir en que, en los poemas de *Red* y *El trompo de siete colores*, el elemento de *decepción* es débil y apenas embrionario. Y sin embargo, al intervenir en la materia folclórica de una manera creadora, al interiorizar las imágenes y comunicar las raíces del sueño y el folclor, al proponerse desarraigar la poesía popular e integrarla a un sistema puramente poético, Montellano se abandona ya a otra forma de *hospitalidad* que surge de la proscripción y el “desarraigo” —y cuyos hallazgos iniciales comienzan a revelarse en las imágenes que he rescatado, aunque sea como residuos y premoniciones, ob-sesiones y fantasmas.

Bibliografía citada

- CAMPOS, Rubén M., 1929. *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*. México: SEP.
- COROMINAS, Joan, 1983. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- CUESTA, Jorge, 1994. *Obras*. 2 vols. México: Ediciones del Equilibrista.

- DOCTOR ATL, 1922. 2ª ed. [1ª ed. 1921]. *Las artes populares en México*. 2 vols. México: Cvltvra / Secretaría de Industria y Comercio.
- FELL, Claude, 1989. *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. México: UNAM.
- FLORES, Enrique, 2001. *La imagen desollada. Una lectura del "Segundo sueño"*. México: UNAM/ Verdehalago.
- FRANCO, Lourdes, 1990. "Presentación". En Bernardo Ortiz de Montellano. *Raíces del sueño*. México: Conaculta, 13-24.
- _____, 1995. "Prólogo". En Bernardo Ortiz de Montellano. *Sueños. Una botella al mar*. México: UNAM, 13-43.
- La Falange (1922-1923). Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, 1980. Ed. facs. Pról. Jaime Torres Bodet. México: FCE.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo, 1921. *Avidez*. México: Cvltvra.
- _____, 1925. *El trompo de siete colores*. México: Cvltvra.
- _____, 1928. *Red*. Ilustrado por Julio Castellanos. México: Contemporáneos.
- _____, 1952. *Sueño y poesía*. Pról. Wilberto Cantón. México: UNAM.
- PANABIÈRE, Louis, 1983. *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. Trad. Adolfo Castañón. México: FCE.
- ROWE, William y Vivian SCHELLING, 1993. *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. Trad. Hélène Lévesque Dion. México: Conaculta / Grijalbo.
- SHERIDAN, Guillermo, 1985. *Los contemporáneos ayer*. México: FCE.
- VASCONCELOS, José, 1918. *El monismo estético*. México: Cvltvra. [2ª ed. corregida, s.f.: *Prometeo vencedor. Monismo estético*. Madrid: América.]
- _____, 1921. *Pitágoras. Una teoría del ritmo*. 2ª ed. aumentada. México: Cvltvra.
- VÁZQUEZ VALLE, Irene, comp., 1989. *La cultura popular vista por las élites. Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952*. México: UNAM.

“Otro ratito nomás”: la creación de valonas en los concursos de música y danza tradicionales en Apatzingán, Michoacán

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
El Colegio de Michoacán

La valona es una forma poética folclórica, normalmente compuesta en décimas, que se canta en la región de la Tierra Caliente del estado de Michoacán, México. El presente artículo comenta la importancia que en esa tradición han tenido los concursos que se organizan todos los años en la ciudad de Apatzingán; ahí se presentan valonas inéditas. Señalamos algunas características de las nuevas valonas, así como sus coincidencias con los textos más antiguos del género y las transformaciones que éstos han sufrido.

I

Desde 1956 todos los años se lleva a cabo, los días 21 y 22 de octubre, en Apatzingán, Michoacán, un concurso en el cual se presentan los géneros de la música y danza tradicionales de la región de la Tierra Caliente.

Enclavada en la cuenca del río Tepalcatepec, en la Tierra Caliente o “región Planeca”, como es conocida por sus moradores, Apatzingán es una ciudad de alrededor de sesenta mil habitantes; es el centro económico de la región, cuya actividad principal, sobre todo en los últimos años, es la agricultura: la Tierra Caliente es una importante zona productora de melón, limón, pepino, arroz y algodón, entre otros productos agrícolas (González y González, 1982: 136-143).

Uno de los rasgos característicos de la cultura popular de la región es la música planeca, constituida por los géneros del son, el jarabe y la valona, así como por la agrupación característica que los ejecuta: el llamado *conjunto de arpa grande*, integrado por una vihuela, una jarana o guitarra de golpe, uno o dos violines y un arpa, que, además de ser un instrumento de cuerda, suele servir de instrumento de percusión, pues se tamborea la parte baja de su tapa.

Tanto el conjunto instrumental como su repertorio guardan relación con los de otras regiones del occidente de México. En cuanto a la música, destacan el *son* y el *jarabe*, géneros caracterizados por melodías que se repiten una y otra vez a lo largo de la pieza, comúnmente en el compás conocido como sesquiáltera (combinación de un compás de 3/4 con uno de 6/8); la letra de estos géneros suele adaptarse a la forma musical por medio de las repeticiones de versos o *descante*, y por la reiteración en estrofas paralelas, así como por motivos y personajes que aparecen a menudo.

El jarabe y el son constituyen unidades conformadas por la música y la poesía y también por el baile, tanto de parejas humanas como de jinetes a caballo; en el son, los tres elementos suelen integrarse en la alternancia de unos con otros; así, la interpretación de la melodía por los violines suele coincidir con el zapateado (o los movimientos del caballo) y con el silencio de la voz, mientras que el canto coincide con el silencio (o acaso con un ligero contrapunto) de los violines y con el *mundanceo* del baile (movimientos sin el vigor del zapateado), que es exclusivo de los bailarines humanos.

Tanto el son como el jarabe suelen consistir en cuartetos de versos octosílabos y hexasílabos. En la Tierra Caliente no se advierte la proliferación de coplas de cinco y seis versos característica de otras regiones del país (como la Huasteca, el sur de Veracruz e incluso la cuenca del río Balsas, vecina a la región Planeca). En el son se encuentra, además, la presencia del *jananeo*, forma de estribillo tarareado a dos voces, que en algunos casos lleva versos intercalados, pero que puede constar sólo de sílabas del tipo “¡Ay, la, la, la!”.

La seguidilla, tal como sucede en otras regiones del país, ocupa en la región Planeca un papel secundario frente a la copla octosílaba; las seguidillas presentes en algunos sonos suelen mostrar transformaciones como el crecimiento de los versos largos a ocho sílabas y el de los breves, a diez (González, 2000: 54-60).

En el jarabe, por su parte, destaca el movimiento de la pareja de baile; al menos en la actualidad, el género no es ejecutado por jinetes. En él coinciden las melodías del violín, que suelen ser más complejas que las de los sonos, con el zapateado, más refinado y elaborado; las coplas (apenas dos o tres por jarabe, sin estribillo) suelen ejecutarse tras una

serie de melodías de violín; más que cantadas, son recitadas con el fondo de una cadencia instrumental. En general, las coplas octosílabas dan entrada a una nueva serie melódica; el jarabe culmina casi siempre con una cuarteta hexasílaba.

El otro género presente en los concursos octubrinos de Apatzingán, y al cual se refieren específicamente estas líneas, es la *valona*, que muestra claras diferencias con respecto a los otros dos, pese a sus puntos de contacto. La *valona* es un género narrativo, constituido fundamentalmente a base de décimas, y no de coplas; suele llevar una cuarteta o una quintilla al inicio de la composición, que en los textos más antiguos hacía las veces de la *planta*, una cuarteta a glosar en las cuatro décimas siguientes; asimismo, después de las décimas, la *valona* lleva una copla, llamada *despedida*, que justamente suele anunciar el final del texto.

La *valona* es probablemente la forma más vital de la décima en el occidente de nuestro país; como he señalado, solía tener glosa, aunque desde los textos más antiguos del género se manifiesta tanto el poco apego a la forma tradicional de la décima espinela como la escasa presencia del verso glosado al final de cada décima. Es decir, en la región, contrario a lo que sucede en otros lugares de Latinoamérica, se hace evidente la carencia de un *reglamento* para la factura de las décimas.

Aun cuando existe un gusto y una preceptiva tácita que enmarca la creación de las valonas, como detallaré enseguida, ésta no coincide con los parámetros de la versificación clásica para la décima.

Así, se encuentra que los versos en las décimas pueden tener siete, o bien, nueve o más sílabas; en algunos casos, se puede dar aun la inclusión de un verso más entre los de la décima, con lo que las estrofas llegan a tener once versos; asimismo, la distribución de las rimas suele apartarse del esquema espineliano: abundan las asonancias, los versos no rimados e, incluso, la disposición de rimas sin un esquema determinado (González, 1999).

Como puede advertirse en los textos de las valonas publicados aquí mismo en la sección de “Textos y documentos”, la disposición de los versos en la estrofa se aparta igualmente de la propuesta por Espinel, que es la que goza de más popularidad en la mayoría de las tradiciones decimarias de América. En la *valona* de Apatzingán las décimas suelen organizarse como dos quintillas (5+5), a la manera de las del siglo XVI,

en contraste con el molde más usual en otras regiones: una redondilla seguida de una sextilla (4+6).¹

En la valona el componente fundamental es el poético; la música, que sigue un compás binario, en contraste con la de los otros dos géneros, es una misma siempre; son los textos poéticos los que cambian. Así, pues, la propia constitución del género otorga facilidades para la creación.

Al igual que en el jarabe, el texto en la valona, más que cantarse, se recita, aunque los intérpretes más ortodoxos suelen entonar el texto en voz baja o *a media voz*. La valona comienza con una melodía instrumental, ejecutada por los violines, a la que sigue el recitado de la planta, cuando la hay. Cada estrofa de la composición va seguida de la referida melodía instrumental (Stanford, 1963).

Al final de la despedida, el conjunto interpreta un son o un fragmento de son, que forma parte de la valona. Así, pues, el género reviste cierta complejidad formal, al componerse, no sólo de un texto poético algo extenso y de una forma musical específica, sino que, asimismo, involucra otro género musical, formando ambos una unidad.

Aún no está claro el origen de esta forma poético-musical; autores como Vicente T. Mendoza (1947: 639-644) y Álvaro Ochoa (2000: 56) han considerado que podría remontarse a la presencia de las milicias en la Nueva España a finales del siglo XVIII; al respecto de esta hipótesis, que personalmente me ha parecido dudosa, considero que podría explicar, en todo caso, el origen de la melodía instrumental característica de la valona, pues ésta tiene ritmo de marcha y pudo ser conocida en la región por la presencia de algún regimiento en el que acaso haya habido soldados valones (Ochoa, 2000: 58).

Los músicos actuales y los intérpretes de valonas (conocidos como *valoneros*) no tienen conciencia ni de la forma literaria ni del origen del género.² Al respecto, se han generado al menos dos relatos legendarios sobre la valona: el primero, que ha sido repetido al menos durante

¹ O bien, 4-2-4: dos redondillas con un puente sintáctico entre ellas, como las describe Alexis Díaz-Pimienta (1998).

² Pablo Naranjo, un valonero y músico de gran experiencia, designa como décima a cada estrofa de la valona; sin embargo, me parece que esta designación es excepcional, y que acaso la aprendería de alguien *de fuera*.

los tres concursos más recientes por el maestro de ceremonias, establece que, durante los actos del Congreso de la Constitución de 1814, algunos músicos locales habrían dedicado valonas a los legisladores presentes durante ese hecho histórico. Se trata de un argumento prácticamente *oficial*, que procura otorgar el sustento de un dato histórico, no sólo a la música de la región, sino a la comunidad misma. Es decir, constituye el fundamento mítico que otorga un destino y una razón de ser a la comunidad, a la vez que justifica la presencia de la música tradicional en la ocasión de la fiesta cívica local, que conmemora precisamente la Constitución de 1814.³

Acaso este hecho explicaría, asimismo, el acento que se ha puesto, particularmente en los concursos, sobre la valona: conlleva parte de la identidad de los apatzingueños. Se ha promovido la creación de valonas nuevas y no tanto la de sones y en ningún grado la de jarabes, posiblemente porque estos dos géneros se cultivan también en otras regiones, mientras que la valona, no; esto, al menos, según la conciencia local, pues en realidad se conoce con el mismo término a la glosa en décimas de la Sierra Gorda de Guanajuato (Perea, 1989).

El otro relato que roza con lo legendario se refiere al origen de los textos de las valonas. Al respecto, cabe acotar que a lo largo del siglo XX, al menos, ha habido valoneros y músicos cuyo estilo, repertorio y carisma les han permitido alcanzar la categoría de autoridades en el contexto local, principalmente ante los músicos. Así, por ejemplo, destacan figuras como las de los arperos Timoteo Mireles, *El Palapo*, Simón Jiménez, *El Nopalito*, y *Chon Larios*; en los tiempos recientes, se encuentran el violinista Beto Pineda y el valonero Isidro Gutiérrez, *El Chaparrito de Oro*.

³ Se trata de una fiesta multitudinaria que conjuga actos cívicos, como un magno desfile y una sesión solemne del Congreso del Estado, con actividades comerciales, como la exposición ganadera, además de los juegos y la vendimia típicos de las fiestas populares en México, y la presencia desbordante de músicos populares: conjuntos de arpa, conjuntos *norteños* y, sobre todo, bandas de música de aliento. Para captar la importancia que tiene el hecho histórico que se conmemora los días 22 de octubre de cada año, bastará con señalar que la avenida principal de Apatzingán se llama Constitución de 1814.

Entre los valoneros, la tradición popular recuerda, en serie más o menos continua, a los individuos que en su tiempo han fungido como la autoridad en el género: a don Teodoro Chávez seguiría Vicente Robledo, *El Venado*, y a éste, Salvador Chávez, quien aún vive y constituye sin duda el más importante de los valoneros de la escuela tradicional.

Pues bien, el relato que es conocido y difundido por algunos músicos de los conjuntos de arpa⁴ establece que Teodoro Chávez tuvo un cuaderno o libro con valonas (ello explicaría su autoridad en el género), que se lo legó a Vicente Robledo, de quien se dice que vendía copias mecanoscritas de valonas tradicionales a los músicos de la localidad. A la muerte del *Venado*, según el relato, el libro pasó a manos de don Rafael Álvarez Sánchez, destacado líder de la comunidad y uno de los primeros compositores conocidos de valonas (sin ser ejecutante del género). La posesión del libro (que el mismo Álvarez niega) explica, para los músicos y valoneros, la creación de las valonas más recientes, que don Rafael ha emprendido, junto con su hermano José y algunos otros valoneros, como *El Chaparrito de Oro*.

Sirva este relato para dar paso al asunto principal de estas líneas: la importancia que los concursos de música y danza tradicionales en Apatzingán han tenido para la creación de nuevos textos del género de la valona en la comunidad. He usado como título el verso glosador de una valona del repertorio viejo, "Otro ratito nomás", que para mí designa la sobrevivencia y la transformación del género de la valona en virtud de los concursos anuales.

II

Según cuenta don Rafael Álvarez Sánchez, hace unos veinte o veinticinco años que inició la presentación de valonas de nuevo cuño en los concursos octubrinos. El hecho se debió, según su versión, a que los jueces establecieron la condición de que los valoneros presentaran

⁴ Me lo contaron varios de ellos durante mi estancia de trabajo de campo en los meses de abril y mayo de 1998.

textos inéditos, dado que en los primeros concursos se repetían siempre los mismos.

Una buena parte de las viejas valonas, que integran lo que he llamado el *repertorio viejo*, fueron recopiladas, en un artículo que podría decirse ya clásico, por Thomas Stanford (1963), precisamente en los primeros concursos de música tradicional. Se trata, según he dicho, de textos de planta y glosa, cuyo carácter suele ser humorístico. El repertorio *nuevo*, hechura de los concursos más recientes, mantiene el tono humorístico, pero no así la forma de glosa. La influencia de los concursos se ha dejado sentir, no sólo en la creación de nuevos textos del género sino asimismo en su transformación. Los concursos se han convertido en una institución política, en la que se valida a determinados textos y valoneros frente a otros. Así, mientras que los certámenes han contribuido a encumbrar a algunos intérpretes de valonas y conjuntos de arpa grande, otros no participan siquiera, convencidos de que no tienen oportunidad de ganar, porque los jueces tienen, según ellos, sus favoritos.

Organizados originalmente para rescatar los géneros de la música y la danza tradicionales, los concursos han contribuido a establecer estereotipos de índole regional, que destacan determinados valores que no se encuentran presentes por fuerza en la música ni en la danza regionales. Así, por ejemplo, se expresó Armando Buenrostro, maestro de ceremonias del concurso en los últimos años, para hablar de la valona, el 21 de octubre de 1998, durante el concurso de ese año:

Bien, amigos, pues estamos en la fiesta grande, en las Fiestas Octubrinas de este hermoso Apatzingán, este rinconcito cálido del occidente del país, acá en Michoacán; esta es nuestra feria, estas son nuestras bellas tradiciones, las valonas, un canto picaresco y con doble intención, pero, bueno, no es ofensivo ni mucho menos, es parte de nuestra fiesta. Conocemos muchas valonas: “La renca”, tan famosa; bueno, mil valonas, “Las tres hijas”. Y bueno, hablando de valonas, por ahí está don Isidro Gutiérrez, el estrella valonero de La Ruana, Michoacán, esperando su turno. Que por cierto, hizo una valona —nos decía hace ratito, que platicábamos con él— porque dice que vio la Parca muy cerquita este año; ya se nos iba don Isidro, y en base a eso, él se inspiró para hacer esta valona, que yo creo que, como siempre, va a gustar mucho, con su simpatía, con su carisma; él canta, baila, chifla, y

bueno, nos emociona a todos; es un lujo tener a don Isidro, a quien le damos un abrazo fuerte esta noche.⁵

La cita anterior, característica de los discursos pronunciados durante los concursos octubrininos, no sólo presenta una definición del género, sino que también deja ver el papel del mismo en el contexto comunitario y festivo. De igual forma, a la vez que pondera especialmente dos valonas por su carácter humorístico —“picaresco y con doble intención”—, busca la consagración de uno de los intérpretes en particular: *El Chaparrito de Oro*.

Así, pues, el concurso ha llegado a influir de manera determinante en la conformación actual del género de la valona. En el ámbito textual, en las nuevas valonas se ha olvidado por completo la forma glosada; las estrofas de planta y despedida han crecido en muchos casos a cinco versos, y, asimismo, se han desarrollado particularmente los textos de carácter picaresco, explotando especialmente el doble sentido. Algunos temas —y aun recursos humorísticos, como la enumeración y la hipérbole— del repertorio viejo se han olvidado, para dar paso a otros; pero, por otra parte, se han creado varios textos de tema religioso, ausentes en el repertorio viejo.

En el ámbito de la ejecución, el concurso ha causado también transformaciones; entre ellas, acaso la más notable es la creciente presencia de valoneros solistas, como *El Chaparrito de Oro* y Antonio Cuevas, *El Michoacano*, quienes, a semejanza de los solistas de música ranchera comercial que cantan con un mariachi, se presentan, acompañados por un conjunto, sin ejecutar instrumento alguno: tradicionalmente, el valonero solía formar parte del conjunto instrumental.

Los nuevos valoneros solistas han generado un estilo de interpretación más acelerado, que no agrada mucho a los viejos músicos, porque dificulta la comprensión del texto, la cual era requisito indispensable para los valoneros tradicionales.

Dado que los jueces han llegado a consagrar el nuevo estilo de interpretación, así como las valonas inéditas, por encima de las tradiciona-

⁵ La valona a la que alude es la de “De milagro estoy viviendo”, última de las publicadas aquí, en la sección de “Textos y documentos”.

les, a la vez que ponderan otros rasgos, como el empleo de la vestimenta típica, que los músicos de los conjuntos actuales han abandonado, se da en la actualidad la paradoja de que los valoneros que llevan más años en la ejecución del género no participen en los concursos, o bien, que no ganen primeros lugares.

Si *rescatar* ha sido la premisa de los organizadores, en realidad se da un proceso singular: el *rescate* responde más bien a un nuevo gusto, que se impone por encima de lo que puede llamarse el *estilo tradicional*. Se trata, justamente, de un caso de *invención de la tradición*, según el término usado por Eric Hobsbawm y T. Ranger (1983), y retomado más recientemente por Luis Díaz Viana:

El folklorista [que] actúa [...] como animador cultural suele presentarse como animador de las tradiciones y, sin embargo, es uno de los desencadenantes de su cambio, un abanderado —seguramente involuntario— del “falso progreso” al que tanto parece denostar. Es un intermediario. Él compra y vende productos, tipismos de cualquier clase que lleva del campo a la ciudad. Y es él quien les pone precio. Comercia con la nostalgia de lo perdido o de lo que, pronto, va a perderse (Díaz Viana, 1999: 14).

La invención no implica necesariamente una confabulación o un acto de mala fe; simplemente, se da porque en ella se parte del supuesto de que lo que los géneros tradicionales simbolizan para la comunidad —o para la nación— se encuentra por encima de los géneros mismos. Así, en Apatzingán, la valona se ha llegado a consolidar, en virtud de los concursos, como una forma emblemática de la identidad local; los organizadores y los jueces han destacado, como señalaba, su carácter satírico, de forma que el género ha tomado un matiz particular que, asimismo, ha sido aceptado en el gusto del público de los concursos, que cada año asiste por miles a presenciar las ejecuciones de la música y el baile regionales.

En los tres concursos más recientes (de 1997 a 1999) se han presentado quince nuevas valonas.⁶ La mayoría de ellas sigue el popular tono

⁶ No cuento las que yo mismo he escrito y que he presentado fuera de concurso. Por supuesto, de acuerdo con mis propios parámetros, he contribuido en la invención de la tradición.

humorístico; igualmente, la mayor parte ha sido interpretada por valoneros solistas. Los compositores conocidos son cuatro: Rafael y José Álvarez Sánchez, Isidro Gutiérrez, *El Chaparrito de Oro*, y Antonio Cuevas, *El Michoacano*. Los dos últimos son también ejecutantes de valonas, como he señalado; han resultado vencedores, alternadamente, en las mencionadas ediciones del concurso.

En la sección de “Textos y documentos” del presente número de la *Revista de Literaturas Populares* publico ocho valonas nuevas, que servirán para ilustrar el estado que guarda hoy el género en Apatzingán. En la selección he procurado dar cuenta, tanto del tratamiento que los compositores de valonas dan actualmente a los temas tradicionales como de los temas que se han ido popularizando en esta nueva escuela de creación.

Hoy en día no se improvisan valonas en la región. Las valonas nuevas *se escriben*; y, dado el valor que los valoneros otorgan a la letra escrita —como lo muestra la existencia, aludida arriba, del cuaderno o libro de las valonas—, los valoneros compositores alcanzan un prestigio mayor que los otros. La valona ha sido hasta hace poco un género que se ha reproducido por medio de la memoria y la trasmisión oral; pero actualmente se presenta como un fenómeno de oralización; es decir, la valona se desprende de un texto escrito que eventualmente es memorizado después.

Como en las valonas del repertorio viejo, en las nuevas se encuentran los asuntos fundamentales de la sátira de personajes o de tipos considerados desdeñables (“Los jotos”, “El celoso”); asimismo, está presente el humor misógino (“El celoso”, “Una mujer novelera”). Por otra parte, destaca la presencia de temas de actualidad, que los compositores toman más como un pretexto para el doble sentido y los comentarios jocosos; así ocurre con las valonas “La carestía”, “El dólar se puso a siete”, “La Viagra” y, sobre el mismo medicamento, “El que se quedó arriba del guayabo”, no incluida en nuestra selección.

Se encuentran también textos de tema religioso, que han sido presentados sobre todo por Antonio Cuevas, *El Michoacano*. Aun cuando este valonero ha obtenido premios en los concursos, sus valonas no parecen haber alcanzado gran popularidad fuera de ellos.

El concurso anual de valonas en Apatzingán se ha consolidado como un medio para dar a conocer los textos de la nueva escuela de creación.

En los tres concursos más recientes, el número de valonas inscritas se ha incrementado de manera creciente, consolidándose el gusto de la nueva escuela, tanto en el juicio de jurado como en el gusto del público. Los textos presentados en el concurso tienen su verdadera prueba de fuego, sin embargo, en el trabajo diario de los conjuntos de arpa, quienes ofrecen su música por pieza a los parroquianos de las cantinas y “centros botaneros” de la localidad. Algunas valonas del repertorio nuevo, como “El padre de las tres hijas” y “El miserable” se han integrado al repertorio de la mayoría de los conjuntos. De las valonas presentadas aquí, ninguna lo ha hecho aún —seguramente el tiempo habrá de poner su parte para que esto se logre—, pero algunas, como “El dólar se puso a siete” y “La carestía”, se han presentado ya en dos ediciones del concurso, con la aceptación del público, lo cual augura su posible ingreso a la tradición.

Es probable que la popularidad creciente de la valona en Apatzingán lleve a los poetas y valoneros a buscar un mayor conocimiento de la décima, pues éste podría enriquecer la creación poética y facilitar la memorización a los ejecutantes. El creciente interés por el género de la glosa en América Latina podrá acaso generar más trabajos de recopilación y análisis que a la postre contribuyan a la creación de nuevos textos.

Bibliografía citada

- DÍAZ-PIMIENTA, Alexis, 1998. *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Guipúzcoa: Sendoa.
- DÍAZ VIANA, Luis, 1999. *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la “invención” de la cultura popular*. Guipúzcoa: Sendoa.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 1999. “De la glosa a la valona”. En *Estudios michoacanos*, vol. VIII, eds. Bárbara Skinfinfill y Alberto Carrillo. Zamora: El Colegio de Michoacán / Instituto Michoacano de Cultura, 49-63.
- _____, 2000. *La seguidilla folclórica de México*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- GONZÁLEZ [Y GONZÁLEZ], Luis, 1982. “La Tierra Caliente”. En *La querencia*. Morelia: SEP Michoacán, 101-151.

- HOSBAWM, Eric y T. RANGER, eds., 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MENDOZA, Vicente T., 1947. *La décima en México. Glosas y valonas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición.
- OCHOA SERRANO, Álvaro, 2000. *Mitote, fandango y mariacheros*. 2a. ed. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- PEREA, Socorro, 1989. *Décimas y valonas de San Luis Potosí*. San Luis Potosí: Archivo Histórico / Casa de la Cultura.
- STANFORD, Thomas, 1963. "Lírica popular de la costa michoacana". *Anales del INAH XVI*: 231-282.

José Manuel Pedrosa. *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros y ensalmos*. Gipuzkoa: Sendoa, 2000; 206 pp.

En este libro reúne Pedrosa un conjunto de artículos que anteriormente habían aparecido en diversas revistas europeas. La actual publicación tiene varias particularidades, pues el autor, no conforme con una mera reproducción de sus artículos, los presenta ahora enriquecidos con nueva información, teje relaciones entre ellos y escribe un prólogo —en realidad un breve estudio—, en el que analiza las definiciones de *oración*, *conjuro*, *ensalmo* y *plegaria* y propone una conceptualización de *magia* y *religión*, campos en que se sitúan los textos que ha estudiado. Si a todo esto añadimos la escasez de investigaciones monográficas sobre oraciones, conjuros y ensalmos hispánicos —que pertenecen a una literatura marginada, poco atendida por los filólogos—, es indudable el valor que tiene el libro.

Siete son los artículos que conforman la obra. En el primero, intitulado “*La bendición del día: correspondencias cristianas y judías de una oración de alba* hispano-portuguesa”, José Manuel Pedrosa presenta varias versiones de una oración para bendecir el día. La más antigua la encuentra en un proceso inquisitorial de 1512 contra judaizantes; las versiones modernas las recoge de testimonios orales de judíos y cristianos de España y Portugal. Como lo señala acertadamente el autor, llama la atención no sólo la pervivencia de la oración, sino también su adopción y adaptación en creencias religiosas distintas.

La complejidad de los procesos culturales es motivo de reflexión en el libro. Por ejemplo, en el artículo “*Dios delante y yo detrás: sincretismo cultural de una oración nocturna*”, Pedrosa repara en una oración de principios del siglo XVII que fue utilizada por la Inquisición portuguesa como prueba incriminatoria de judaísmo. Paradójicamente, en la mis-

ma época, dos versiones castellanas de la oración aparecen en el *Vocabulario de refranes y frases populares* de Gonzalo Correas, sin que por ello su autor tuviera conflictos con los guardianes de la ortodoxia católica. Es posible —dice Pedrosa— que la inclusión de la oración en este refranero se deba al arraigo que tenía la plegaria, al menos, en la religiosidad popular castellana. Prueba de ello es que en las *Sentencias filosóficas y verdades morales, que otros llaman proverbios y adagios castellanos* de Luis Galindo, escritas entre 1660 y 1669, aparece una oración que recuerda las versiones anteriores, acompañada, además, de un comentario que realza y valora su contenido devocional.

A lo largo del libro, Pedrosa descubre al lector relaciones entre tradiciones mágico-religiosas distintas y continuas “préstamos” textuales entre oraciones, conjuros y ensalmos. Tal es el caso de la oración *La candela nocturna*, de amplia aceptación en España y Portugal, donde aparece la referencia a tres llaves, motivo literario que también se encuentra en algunos ensalmos y un conjuro sefardíes. Para ilustrarlo, el autor presenta versiones de oraciones lusohispánicas, en las que María:

tiene tres llaves:
 con una cierra,
 con otra abre,
 con otra dice
 el Ave María y la Salve.
 (48)

Lo mismo que ensalmos que empleaban los sefardíes de Oriente para curar el mal de ojo, como el siguiente:

Adió el alto melizina
 para tu daño.
 Yo quito mi mano,
 el Dio mete la suya.
 Tres yaves de oro tenía:
 con la una avría,
 con la otra serava,
 y con la otra el mal kitava.
 (120)

Y un conjuro, del cual aquí se reproduce una parte:

Al pasearme, he encontrado a un joven que tenía
tres llaves de oro en su mano. Con una abría, con
otra cerraba y con la otra el mal de ojo quitaba.
(119)

No conforme con descubrir las similitudes de textos de origen diverso, Pedrosa nos informa sobre el valor mágico-simbólico que se les ha dado a las llaves. De la extensa bibliografía que consulta deduce que, por su condición de apertura, la llave es un instrumento que permite la entrada a la salud, a la vida y al cielo. En cuanto a su naturaleza metálica, se ha creído que las llaves, al igual que otros objetos, como las herraduras, las tijeras y los clavos, alejan enfermedades y malos espíritus. También nos recuerda el valor mágico que ha tenido el número tres en la magia y la religión. Toda esta información explica la inclusión de las tres llaves en textos utilizados para extirpar enfermedades, para alejar el mal o para acceder a un beneficio divino.

De los artículos que conforman el libro, resulta muy sugerente “Un conjuro latino (siglo VIII) contra la tormenta y la cuestión de los orígenes de la poesía tradicional románica y europea”. Al igual que Ramón Menéndez Pidal, Peter Dronke y James T. Monroe, entre otros estudiosos, Pedrosa es partidario de la tesis que supone la existencia de un tronco de poesía folclórica latinovulgar del cual se derivó parcialmente la poesía tradicional hispánica. Con el tiempo, ese tronco se fue “transformando y atomizando en ramas y familias geográficas y lingüísticas”, dando paso a las primeras lenguas y literaturas romances (63).

Para argumentar la tesis mencionada, parte de un hallazgo ocurrido en 1926, en Carrio, pequeña comunidad asturiana. Se trata de una pizarra gótico-latina del siglo VIII, en la cual aparece un conjuro precautorio para detener los estragos de la lluvia. En una parte del texto se ordena a patriarcas, ángeles y arcángeles que alejen las nubes (las cuales sujetan con sus manos) de posesiones, villas y edificios, enviándolas a “*donde ni gallo canta ni gallina cacarea, donde ni el arador ni el sembrador siembran, donde no hay nada para darle nombre*” (67). Sorprendentemente, de la fórmula “*donde ni gallo canta ni gallina cacarea*” Pedrosa encuentra múltiples

paralelos. Los textos con que lo demuestra son de muy distinta procedencia: desde testimonios de legajos inquisitoriales españoles de los siglos XVI y XVII hasta textos de la tradición oral moderna. Por ejemplo, en un conjuro gallego contra las tormentas:

Pois lev'a a monte Gordo,
 donde non haia can nin lobo,
 nin meiniño a chorar,
 nin galiña a cantar,
 nin canciño a ladrar;
 (75)

O en una oración catalana para alejar la lluvia:

Ángel custodí, no et dormis aquí,
 que allí baix hi ha tres caps de núvol,
 l'un trons, l'altre de llamps,
 y l'altre de mals espants.
 Lliga'ls y porta'ls abaix de santa Espina,
 que no se'n canti gall ni gallina,
 ni sang de criatura viva.
 (75)

O como en un ensalmo utilizado por la comunidad sefardí de Bosnia, en el cual se ordena a la enfermedad ir al mar, otro motivo literario común en esta clase de textos:

Aja vavas mal,
de la parte del mar,
donde non canta gallo ni gallina:
 ke no pares en esta kaza,
 ni en este logar.
A los endos de la mar te echaré,
 donde ni gallo canta,
 ni buey ni vaca brama.
 Fuye, mal, allende la mar.
 (77)

Por si fuera poco, ofrece al lector un conjuro servocroata que, al parecer, es muy conocido, al menos en la zona eslava de los Balcanes. Este hallazgo, que trasciende el área románica, plantea la posibilidad de que los horizontes de la tradición y la poética oral sean muy amplios:

Bjez´te uroci otale...
u morske dubine...
 dje vo en buse,
 dje krava en rice,
dje pjetao en pjeva...

Es decir:

Marchad de aquí, males de ojo...
a las profundidades del mar...
 donde el buey no muge,
 donde la vaca no brama,
donde el gallo no canta... (84)

Para el autor del libro, el muestrario de textos que presenta evidencia el origen antiquísimo y preliterario del conjuro de Carrio, así como “su fragmetación en familias lingüísticas y geográficas particulares en la época en que el latín era una lengua unitaria del Imperio o del ex-Imperio romano” (85). Los textos eslavos apuntan a una reflexión más trascendental acerca de sus orígenes, que nos llevaría a ubicar su nacimiento en épocas quizá prerromanas y precristianas.

Si el lector no estuviera de acuerdo con sus conclusiones, creo que el trabajo de rastrear el motivo de “*donde ni gallo canta ni gallina cacarea*” —en función de un pensamiento mágico que desea enviar las tormentas o las enfermedades a un sitio ignoto, sin sonido alguno, carente de vida, donde no podrán hacer daño—, es verdaderamente encomiable. A partir de los muchos y diversos textos que recoge y, sobre todo, de las relaciones que establece entre ellos, el lector puede conocer la forma y el funcionamiento de textos de clara raigambre tradicional y oral. Sin duda, el artículo “Un conjuro latino” añade un punto más a favor de la teoría tradicionalista, en especial, de la latencia oral de la poesía folclórica.

Los artículos aquí comentados son algunos ejemplos de lo que puede hallar el lector en el libro de Pedrosa. Como en muchos de sus trabajos, en el libro se reconoce un trabajo erudito; prueba de ello es la cantidad y diversidad de los materiales que ofrece, así como las abundantísimas referencias documentales en las notas al pie de página y la bibliografía. Espero que pronto se publiquen, como lo adelanta en el prólogo, los otros dos sobre oraciones, conjuros y ensalmos, donde se tendrá la oportunidad de analizar este tipo de manifestaciones literarias desde el punto de vista histórico, antropológico y literario.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Los artículos aquí comentados son algunos ejemplos de lo que puede hallar el lector en el libro de Pedrosa. Como en muchos de sus trabajos, en el libro se reconoce un trabajo erudito; prueba de ello es la cantidad y diversidad de los materiales que ofrece, así como las abundantísimas referencias documentales en las notas al pie de página y la bibliografía. Espero que pronto se publiquen, como lo adelanta en el prólogo, los otros dos sobre oraciones, conjuros y ensalmos, donde se tendrá la oportunidad de analizar este tipo de manifestaciones literarias desde el punto de vista histórico, antropológico y literario.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Carlos Montemayor. *Arte y trama en el cuento indígena*. México: FCE, 1998; 143 pp.

Al final del siglo XX se produjo en algunos pueblos indígenas mexicanos una intensificación de sus movimientos sociales por la autonomía. En forma paralela a estas luchas afirmadoras de la identidad o, tal vez, como otra manifestación de ellas, se dio una eclosión de las literaturas indígenas.

A lo largo de la historia, en la transmisión cultural indígena ha jugado un papel fundamental la oralidad. Como dice Enrique Florescano, los mitos cosmogónicos fueron dados a conocer a los frailes y conquistadores españoles por medios orales. Asimismo, los mitos sobre la creación del cosmos y el origen de los hombres recreados desde el siglo XVI hasta nuestros días, han sido transmitidos por los mismos indígenas a sus descendientes en forma oral, y en esa forma los han relatado a los “exploradores, eruditos, curiosos, antropólogos e historiadores que más tarde preguntaron por ellos y se apresuraron a transcribirlos en forma escrita” (Florescano, 1999: 321-322). Es decir, fueron otros agentes quienes fijaron los relatos como textos escritos. Apunta el historiador que en las décadas finales de este siglo ha crecido el interés por los testimonios orales, musicales y simbólicos de los pueblos que no usan la escritura como medio de comunicación (323).

Lo que constituye un fenómeno nuevo es que en la actualidad son los propios indígenas, en el marco de espacios culturales como los talleres de

escritura, algunos concursos y programas de publicaciones, quienes han empezado a escribir sus historias. Estamos lejos de la literatura indigenista producida en las décadas treinta y cuarenta, cuando narradores y antropólogos, con desigual fortuna, escribían novelas mediante las cuales intentaban hacerse portavoces de la problemática de los indios. Ahora consideramos literatura indígena tanto la que diversos estudiosos, como intermediarios, escuchan, rescatan y transcriben, como la que los escritores indios producen por medio de la escritura.

Vale la pena recordar, a grandes rasgos, algunos de los factores históricos no tan lejanos que se han conjuntado en esta emergencia de la voz indígena. Dora Pellicer, en su recuento de las políticas oficiales frente a los indios a partir de la Conquista, hace notar que en el siglo XX los gobiernos surgidos del movimiento revolucionario se propusieron integrar de lleno a los grupos indígenas a su proyecto de nación, castellanizándolos (Pellicer, 1991). Pero en la década de los cuarenta se adoptó una segunda estrategia estatal para integrar al indio a la sociedad mestiza: la educación bilingüe. Se trataba de una orientación de nuevo encaminada a castellanizar a la población india, pero en forma supuestamente más humanizada que la anterior. Sin embargo, a esta política del lenguaje no le interesaba “hacer de la escritura en lenguas nativas un instrumento de comunicación social y de expresión creativa” (46); de manera que los indígenas seguían sin adquirir la posibilidad de escribir en sus respectivas lenguas. De acuerdo con la investigadora, al margen de las acciones indigenistas gestadas al exterior de los grupos étnicos y en respuesta a la política oficial del lenguaje, las comunidades indígenas han ido forjando su expresión propia: la escritura de sus lenguas. En este proceso han colaborado algunos lingüistas y antropólogos. Para Pellicer, si bien la expresión oral y la escrita difieren en el nivel del código y en su transmisión, por lo que hace a los contenidos culturales ambas expresiones se alimentan de una misma filosofía social ética y estética; de ahí que la oralidad no tenga que ser desplazada por la escritura.

En el momento presente, como consecuencia de “los movimientos de resistencia, autodesarrollo y toma de conciencia de los indios, de su condición étnica subalterna” —en palabras de Juan Gregorio Regino (1991: 119)—, la política estatal favorece la creatividad de los grupos

indígenas a través de los mencionados espacios culturales: talleres, certámenes y oportunidades de publicación.

La multiplicación de expresiones literarias en diversas lenguas nativas —Pellicer menciona la existencia de más de sesenta (1991: 42)—, correspondientes a grupos minoritarios, plantea a los estudiosos problemas teóricos que tienen que ver con el papel de la oralidad y la tradición, con el surgimiento y la redefinición de géneros distintos a los occidentales y con las condiciones de producción y las posibilidades de recepción.

Uno de los intelectuales mexicanos contemporáneos que han estado más vinculados tanto a las luchas reivindicatorias de los indígenas, como a su producción cultural, es Carlos Montemayor, poeta, narrador, traductor y ensayista. Coordinador de varias discusiones sobre las culturas indias y autor de algunos textos sobre el tema, publica ahora una reflexión en torno al relato: *Arte y trama en el cuento indígena*.

En la introducción explica Montemayor que el libro es parte de una investigación más amplia sobre las formas literarias tradicionales y la literatura actual en varias lenguas indígenas, labor fundamentada en la certeza de que “las culturas indígenas de México permanecen vivas entre otras causas por el soporte esencial del idioma, por la función que desempeña en la ritualización de la vida civil, agrícola y religiosa” (7). La investigación se ha apoyado en tres premisas. La primera es que en un contexto de resistencia cultural, las lenguas indígenas suponen un uso específico, que es en sí mismo de *composición*, que se diferencia del uso coloquial en la misma medida en que en cualquier idioma se distingue la composición artística de la expresión común. Para el autor, este *arte de la lengua* es el indispensable punto de partida para entender el fenómeno de la literatura en lenguas indígenas de ayer y de hoy.

La segunda premisa es que sólo desde el *arte de la lengua* puede explicarse el complejo proceso idiomático y cultural conocido como “tradición oral”. La tradición oral se concibe como “cierto arte de composición que en las culturas indígenas tiene funciones precisas, particularmente la de conservar conocimientos ancestrales a través de cantos, rezos, conjuros, discursos o relatos” (7). Para Montemayor, “el concepto de ‘tradición oral’ no parece distinguir suficientemente las fronteras entre *arte de la lengua* (escrita o no) y *comunicación oral*” (7).

La tercera premisa es que “la tradición oral, entendida como arte de composición, transmite y refleja no solamente los cambios que las culturas indígenas han experimentado durante la Colonia y el México independiente, sino la persistencia del mundo religioso y artístico prehispánico” (8). De ahí que uno de los objetivos de este libro, sugerido ya en el título, sea “proponer un método práctico para analizar el arte de composición de las formas literarias tradicionales” en algunas lenguas del país (8).

Montemayor recuerda que las unidades mínimas de composición en la cultura occidental, como el verso y el ritmo, han sido abiertas, dinámicas y cambiantes, y a ellas han recurrido los poetas de muchos milenios en sus bien diferenciadas construcciones. A su vez, las lenguas indígenas poseen elementos que no existen en las europeas: “la desigual duración silábica, vocales rearticuladas con cierre glotal y alturas tonales” (9). Las formas literarias indígenas poseen valores formales dentro de la oralidad; lo literario no debe referirse en este caso a su sentido etimológico de escritura, sino a valores o usos formales de la lengua.

El autor reconoce los avances de distintos especialistas europeos en las tareas de análisis y acopio de relatos populares y el carácter internacional de tales avances. En su opinión, no hacen falta nuevas clasificaciones para ordenar o analizar aquellos cuentos populares de tradición indoeuropea que han sido incorporados a las lenguas indígenas de México, porque en el campo indoeuropeo ya se cuenta con una amplia categorización y estudios sistemáticos de fondo. Lo que se requiere son “criterios de clasificación que nos ayuden a distinguir los sustratos o fuentes culturales diversas en los cuentos populares indígenas” (11). Es preciso un método que conciba los cuentos de tradición oral como objetos verbales analizables desde una perspectiva comparativa o formal, para así poder clasificarlos, identificarlos y describirlos. A Montemayor le interesa analizar los cuentos populares “en cuanto composiciones de un arte de la lengua que se conecta con fuentes culturales distintas: europeas, africanas y prehispánicas” (11), para entender su valor formal y persistencia durante siglos y milenios. Así, indaga en la composición el arte combinatorio de estos relatos, arte sin el cual sería imposible su transmisión a lo largo de generaciones.

Uno de los supuestos fundamentales de este acercamiento a la narrativa tradicional es la insistencia en la composición o elementos compositivos o rasgos formales que le confieren su calidad literaria o artística; afirma el autor: “la tradición oral no es equivalente a una conversación subjetiva sobre el pasado, ni a recordar lo que fuere en la forma que fuere” (13). El estudioso implica una búsqueda de elementos formales, o rigor formal, de alguna manera comparable con la literaturidad o literariedad de que hablaban los formalistas rusos. Desde esta óptica, la diferenciación entre *oralidad* y *escritura* no es, para él, sino una “antinomía poco útil” (13). De acuerdo con su perspectiva, “no todo en la tradición oral tiene que ser siempre oral” (16); para sustentar esta afirmación explica procesos que sin duda acontecen; por ejemplo, un cuento puede convertirse en una obra literaria y extenderse en su forma escrita por países y continentes y luego regresar a la oralidad, habiéndose olvidado su etapa escrita. O bien, un cuento puede introducirse en la oralidad y desprenderse de su origen escrito. En el caso de las lenguas indígenas de México, la tradición oral procede de al menos dos tipos de fuentes orales y escritas: las que llegan de Europa y África con la Conquista y las que se mantienen desde las civilizaciones prehispánicas.

Montemayor reitera el hecho indiscutible de que los relatos no se cuentan siempre de la misma manera; en el *performance* hay unas narraciones mejores que otras. Basado en experiencias con diversas comunidades indígenas, asevera que los oyentes suelen percibir la presencia o la ausencia de los rasgos formales que confieren el valor artístico a un relato. Puesto que estos oyentes no poseen una clara demarcación entre lo que es un cuento literario y la información que transmite, a los rasgos compositivos les dan el nombre de “información”, algo que un buen narrador debe “conocer”; esto es, desde el punto de vista del conocimiento tradicional, información religiosa, cosmogónica, médica o histórica. Cuando en el acto narrativo “los relatos, discursos, sermones o cantos” carecen de tales rasgos, son considerados incompletos por el auditorio; por tanto “requieren una restauración a nivel léxico y discursivo” (13). El autor cita a varios narradores indígenas que concuerdan con esta propuesta y han reescrito relatos, y reflexiona al respecto:

Así adquirieron más sentido preguntas como ¿qué es realmente un cuento?, o ¿qué debemos entender por cuento conservado por transmisión oral? ¿Es el recuerdo ocasional que tiene una persona de un relato que escribió alguna vez? A diferencia del rezo sacerdotal, del conjuro o del discurso ceremonial, ¿no requiere saberse completo?, o incluso, ¿qué es saberlo completo? (15-16)

Puesto que no considero la distinción entre oralidad y escritura como una antinomia poco útil, ante la presente propuesta las interrogantes se multiplican. El autor habla frecuentemente de los relatos “tradicionales”; sólo en contadas ocasiones emplea el término “populares”, si bien parece usar indistintamente ambos términos. Creo que habría que estudiar si los relatos “restaurados” al momento de la escritura continúan siendo tradicionales o populares.

No se pueden generalizar las diversas situaciones de transcripción de relatos orales. Por ejemplo, cuando la transcripción es realizada por un agente externo a la comunidad, antropólogo, literato o lo que fuere, a veces mediante el uso de moderna tecnología, me parece inadmisible la corrección de los relatos para “mejorarlos”. Precisamente el encanto, el valor literario de un relato tiene que ver en tal caso con los olvidos, las vacilaciones, reiteraciones y cambios que en un momento específico, irrepitible, lleva a cabo el narrador oral. Aquí, el escribano debe limitar su papel a la reproducción fiel de lo escuchado que, por supuesto, conserva su carácter popular. Pienso en el sentido en que el estudioso Jorge Camarena recapitula la definición de cuento popular o folclórico o de tradición oral: “una obra en prosa, de creación colectiva, que narra sucesos ficticios y que vive en la tradición oral variando continuamente” (Camarena, 1995: 31).

Una situación distinta es aquella en la cual el transcriptor es un miembro de la comunidad, que conoce distintas versiones de un relato y se propone asentar una muy bien acabada, muy completa, como los escritores mencionados por Montemayor, para quien esta forma de ordenar y preservar la tradición oral es comparable al modo en que, por ejemplo, el Evangelio de san Lucas ordena la tradición oral de las primeras generaciones de cristianos. Sin embargo, cabe preguntarse si el relato resultante, a cargo de un narrador indígena consciente de las implica-

ciones de la fijación escritural, no pierde su calidad popular o tradicional para entrar de lleno en la categoría de relato de autor, tal vez con algunos rasgos popularizantes. En muchos casos, estos relatos reconstruidos van firmados, ratificando el paso del anonimato a la autoría individual, con la carga de apropiación y responsabilidad que, según Michel Foucault (1985) conlleva la autoría individual.

Montemayor revisa la conceptualización y terminología empleadas por distintos estudiosos, para rescatar lo que pudiera ser aplicable en la clasificación de los relatos indígenas. Advierte de los riesgos que supone una adopción mecánica de categorizaciones eurocéntricas, basadas en la premisa de que todos los pueblos atraviesan por los mismos estadios de evolución y se desarrollan en la misma dirección que la civilización occidental; tales categorizaciones asumen que “mientras más lejana esté una cultura del paradigma europeo, más primitiva será” (19).

Para clasificar y analizar el abundante acervo de narraciones en numerosas lenguas indígenas con que contamos en la actualidad, el autor propone dos criterios fundamentales. Uno: los varios mecanismos, o bien datos cuantificables, que operan en el relato; por ejemplo el *tipo*, como se ha trabajado en los relatos indoeuropeos; y luego la naturaleza diversa de la *tipología* misma (*novella*, leyenda regional, etc.); el segundo criterio es el *carácter informativo* o funcional de los *motivos* del relato: el motivo del personaje, el objetual, el episódico, etcétera.

Atendiendo a los criterios mencionados, el estudioso propone una clasificación de los cuentos indígenas en nueve apartados no excluyentes entre sí: cuentos cosmogónicos, de entidades invisibles, de prodigios, de fundaciones, sobre la naturaleza original de animales y plantas, de transformación y hechicería, de animales, de adaptaciones de temas bíblicos y cristianos, de temas europeos (27). A excepción de las tres últimas categorías, esta clasificación destaca el tipo de información cultural no europea que se mantiene en la tradición oral de las lenguas de México.

Los relatos resumidos o fragmentarios presentados por el autor para ejemplificar cada categoría constituyen un conjunto fascinante y que, en efecto, permite atisbar la riqueza del universo narrativo indígena contemporáneo. No obstante, surgen dudas. Si bien se apunta la fuente de cada relato, se les trata indistintamente, ya sea que hayan sido reco-

pilados —no se sabe si corregidos— por investigadores, ya que fueran escritos por narradores indígenas o incluso que se deban a la pluma de autores tan reconocidos como Andrés Henestrosa. Esta indiferenciación deja, a mi ver, muchas zonas oscuras acerca de hasta qué punto se pueden considerar tradicionales. No se toca tampoco un problema fundamental, el de las traducciones. Habría que ver en cada caso quién ha llevado a cabo la traducción; es decir, si en el proceso del paso de una lengua indígena al español no se le han imprimido al relato características propias de la cultura occidental.

En otro libro, *Encuentros en Oaxaca*, Montemayor transcribe algunas pláticas con escritores indígenas bilingües acerca de las implicaciones de escribir en español o en sus respectivas lenguas. Así, por ejemplo, le comenta a una poetisa: “ayer dijiste que en ocasiones piensas primero tus poemas con las palabras en mixe y luego las escribes en español, ¿verdad?” (Montemayor, 1995: 80). El autor discute con los escritores acerca de la palabra adecuada, o las dificultades de la traducción, de manera que se advierte que el resultado final, el texto vertido al español, lleva la huella del autor o de algún otro promotor cultural. Pero en *Arte y trama en el cuento indígena* el tema, reitero, es pasado por alto.

Vinculada a la traducción, está la problemática de la recepción, que tampoco se aborda en *Arte y trama*. Cada una de las literaturas escritas en lengua indígena parece estar destinada a ser escuchada o leída, cuando esto es posible, sólo por una pequeña comunidad. Incluso miembros de la misma etnia no necesariamente comparten la lengua. Por ejemplo, en *Encuentros en Oaxaca* dice una escritora: “pero es que no todos los pueblos mixes hablan igual”; y luego explica: “Por eso, cuando se encuentran mixes de distintos pueblos mejor hablan en español” (Montemayor, 1995: 77). En su comentario a éste y otros libros de Montemayor, señala Christopher Dominguez Michael la paradoja de que los escritores indígenas reconozcan la necesidad del español como *lingua franca* (Dominguez Michael, 1996: 44). Tal vez los poemas y relatos indígenas siempre tengan que circular en versiones bilingües, como ocurre con algunas obras chicanas. Se trata de un problema abierto.

Si, como dice Roger Chartier, “la cultura popular es una categoría académica” (1995: 121), es claro que hay mucho que investigar y redefinir para acercarnos a la emergente literatura indígena contemporánea mexi-

cana, para comprender sus rasgos populares y tradicionales. *Arte y trama en el cuento indígena* es un paso importante en este proceso.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Bibliografía citada

- CAMARENA, Jorge, 1995. "El cuento popular". *Anthropos* 166-167 (mayo-agosto): 30-33.
- CHARTIER, Roger, 1995. "'Cultura popular': retorno a un concepto historiográfico". En *Sociedad y escritura en la Edad Moderna* (1984). Trad. Ana García Bergua. México: Instituto Mora, 121-138.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, 1996. "¿Lengua nonata o lengua muerta? Literatura indígena actual". *Vuelta* 232 (marzo): 43-47.
- FOUCAULT, Michel, 1985. *¿Qué es un autor?* (1969). Trad. Corina Iturbe. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- FLORESCANO, Enrique, 1999. *Memoria indígena*. México: Taurus.
- MONTEMAYOR, Carlos, 1995. *Encuentros en Oaxaca*. México: Aldus.
- _____, coord., 1991. *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- PELLICER, Dora, 1991. "Oralidad y escritura de la literatura indígena: una aproximación histórica". En Montemayor, coord., 1991, 15-53.
- REGINO, Juan Gregorio, 1991. "Escritores en lenguas indígenas". En Montemayor, coord. 1991, 119-137.

cana, para comprender sus rasgos populares y tradicionales. *Arte y trama en el cuento indígena* es un paso importante en este proceso.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Bibliografía citada

- CAMARENA, Jorge, 1995. "El cuento popular". *Anthropos* 166-167 (mayo-agosto): 30-33.
- CHARTIER, Roger, 1995. "'Cultura popular': retorno a un concepto historiográfico". En *Sociedad y escritura en la Edad Moderna* (1984). Trad. Ana García Bergua. México: Instituto Mora, 121-138.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, 1996. "¿Lengua nonata o lengua muerta? Literatura indígena actual". *Vuelta* 232 (marzo): 43-47.
- FOUCAULT, Michel, 1985. *¿Qué es un autor?* (1969). Trad. Corina Iturbe. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- FLORESCANO, Enrique, 1999. *Memoria indígena*. México: Taurus.
- MONTEMAYOR, Carlos, 1995. *Encuentros en Oaxaca*. México: Aldus.
- _____, coord., 1991. *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- PELLICER, Dora, 1991. "Oralidad y escritura de la literatura indígena: una aproximación histórica". En Montemayor, coord., 1991, 15-53.
- REGINO, Juan Gregorio, 1991. "Escritores en lenguas indígenas". En Montemayor, coord. 1991, 119-137.

Carlos Lenkersdorf, ed. y trad. *Indios somos con orgullo. Poesía maya-tojolabal*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1999; 432 pp.

Hace mucho mucho tiempo, a lo largo de seiscientos años, la cultura maya fue dejando sus huellas en suntuosos monumentos y estelas y ciudades, interconectadas por *sacbé*s, de gran magnificencia. Se colapsaron varios siglos antes de la Conquista española. Hoy, treinta pueblos mayas, diferenciados por sus lenguas, son herederos de aquellos días.

Desde que fueron sometidos por los colonizadores barbados —Puerto Carrero, Mazariegos y el especialmente cruel Alvarado— y sometidos a encomienda, esclavismo disfrazado de redención cristiana, hasta la actualidad, no ha habido siglo sin un levantamiento suyo. Nuestra ignorancia ha sido absoluta, o casi.

Enero 1 de 1994...; el Comandante Tacho. Algo nuevo entre nosotros, los no-mayas y no indios, los *kaklanes* (castellanos, o hablantes del castellano): podemos ubicar a los tojolabales en los Altos de Chiapas, por ejemplo, en los municipios de Altamirano y Las Margaritas. Se está rompiendo nuestra ignorancia. El encuentro se inicia. Escuchamos su reclamo. Derechos autonómicos: el *demos* también es *etnos*.

Un poco antes del noventa y cuatro, el artículo 4° de la Constitución consagra que la nación mexicana es pluricultural y establece que se protegerán y promoverán las lenguas indígenas. Primer día de 1994, seis años previos al cambio de siglo y milenio: hay verdades de hecho, porque las de derecho son violadas; así, a un reo tzeltal le asignan un traductor tzotzil; profesores tzeltales son asignados a los choles; o un tojolabal agonizante en el “hospital” de Comitán dice que en aquel hacinamiento está incomunicado con los demás enfermos y con los médicos, hispanohablantes, que no lo entienden ni captan su modo de vivir la enfermedad. Abogados, gobiernos, presidentes y demás “mandones” sólo conocen palabras vacías, el demagógico blablá (*lom lom k'umal*); pero ahora “al gran mandón decimos que no” (105).

Las anteriores observaciones provienen de un filósofo, Carlos Lenkersdorf, quien para encontrarse se perdió entre los tojolabales: “¿No nos hace falta que aprendamos desde la perspectiva tojolabal quiénes somos nosotros?” Es decir, la comprensión del sí mismo por la comprensión del otro, el inicialmente distinto, hasta que se logre el encuentro de horizontes.

Para cubrir la primera fase, auditiva, llena de preguntas, sobre gente que localiza los afectos y pensamientos en el corazón, este filósofo, sorpresivamente, la invitó a que le enseñara su lengua, “manifestación idiosincrática de cómo se percibe el mundo” (393). Es una lengua “intersubjetiva” (23), estructuralmente diferente de las lenguas indoeuropeas y semejante a otras, australianas y de Melanesia (17). Esto ocurrió de acuerdo con la humildad propia de mentes que distinguen la

palabra escuchada, *ab'al*, aprendida inicialmente en la infancia, y base del aprendizaje y los acuerdos, de la hablada, *k' umal*. Carlos les devolvió el regalo con un diccionario tojolabal-español y español-tojolabal y con el don de la escritura, es decir, con la autoafirmación de una cultura avasallada y, como tal, ágrafa.

La conciencia de que las hablas pueden quedar inscritas deshizo la mentira según la cual la escritura es privilegio de los centros y de unos cuantos individuos. El paso de la oralidad a la inscripción no cancela a la primera, porque, a juicio de los *ixuk winik tojol*, leer es hacerlo en voz alta (20).

Como los regalos fueron generosamente recíprocos, “Curso de Tilité” (Altamirano) es el poema-canción que le ofrendaron aquellos “cantores natos” (20), que le agradecen además que les haya explicado sus derechos agrarios y el sentido de la libertad, ponderando al respecto su acierto de tomar las decisiones por consenso: “más cerca vengan ya” (165), y su reclamo de que las autoridades, guardando la jactancia del poderoso en el cajón de los trastos inútiles, sometan su gobierno a las opiniones comunales. Les explicó el sentido de la igualdad y la fraternidad, valores contrarios a la explotación, las discriminaciones, el racismo y la tortura.

En su andar por las montañas chiapanecas, Lenkersdorf observó que hasta 1973 los tojolabales, peritos ejecutantes de varios instrumentos y en particular de los ancestrales tambor y flauta, entonaban letras en español (excepto “Vamos al monte”), obedeciendo a la orden de negarse a sí mismos orquestada por el coercitivo poder de dominio. Pero tras el Congreso Indígena convocado en 1974 por la diócesis de San Cristóbal de Las Casas, durante el episcopado del *tatic* Samuel Ruiz,¹ se despertó la creatividad en su propia lengua y el deseo de componer en ella sus poemas-canciones —*tz'eb'oj*—, para “forjar la historia en la coyuntura contemporánea” (23), deshaciéndose de los desprecios internalizados, o sea, del “opresor interiorizado” (113). Entonces lanzaron a los cuatro vientos “nuestro cuento” o “nuestra palabra” (57).

¹ Esta idea se fortaleció en el congreso del 8 al 12 de octubre de 1996, cuya petición unánime fue instituir “regiones autónomas”.

Un milenio y medio después del periodo clásico maya y a lo largo de veinticinco años, Carlos Lenkersdorf recopiló pacientemente aquellos elocuentes testimonios en un libro que cuenta ya con ocho ediciones. *Indios somos...* es la primera versión española, en la cual, dice su editor, “muchos elementos se pierden” (27). Se compone de siete capítulos, una introducción sobre quiénes son y han sido los tojolabales, dos índices alfabéticos de versos (en tojolabal y en español), una bibliografía de veintiocho títulos y, finalmente, comentarios y notas que contextualizan lo dicho dentro de la cosmovisión de los tojolabales.

Esa cosmovisión es de “animismo redivivo” (27) y funda los versos en un “nosotros” colectivo, que abarca el cada quien, según lo entienden y construyen quienes se consideran hermanados, o con-nacionales, en terminología usual de la Colonia.²

No hay duda, el contenido épico y religioso de “nuestra canción-poema” (*ja jtz'eb'ojtiki*) está relacionado básicamente con vivencias recientes. Es entregado a oyentes que tienen derecho a interpelar o, cuando menos, a expresar su experiencia estética en un juicio que deje sentado si les gustó o no la oferta: “El cuento éste es / bien tojolabal, / si les gustó, / ustedes dirán” (109).

El corrido del “catequista” y “chamulero” (201) *Petul Kusket*, empero, se remonta a la rebelión tzotzil de 1869, al liberalismo, que se adhirió al positivismo evolucionista, el cual redujo la compleja historia a tres fases: salvajes, bárbaros y civilizados o vanguardias que han de imponerse a los “atrasados”.

En *Oficio de tinieblas*, Rosario Castellanos divulgó, actualizándola, la versión de los hechos que había escrito Vicente Pineda en *Historia de las rebeliones indígenas habidas en el estado de Chiapas* (1888): durante un cruento levantamiento, el cacique Pedro Cuscat, Cuzcat o Cuscate crucificó al niño Domingo Gómez Checheb para crear un Cristo indio. Jan Rus, en *¿Guerra de castas según quién?*, sostiene, dice Lenkersdorf, que no hubo tal guerra ni crucifixión — “nos falta aprender”, cantan en diálogo los tojolabales (203)—, sino un movimiento, “buen tiempo ha”, que, gri-

² Proveniente del significado etimológico de *nación*: ‘camada, individuos culturalmente afines y que, sobre todo, se identifican como grupo diferenciado’.

tando fuerte, se dedicó a cultivar sus tierras y llevó a cabo su propio culto (prohibido en el decreto 46 del Concilio III Provincial Mexicano) y su mercado o “tianguis de compra-venta”: “no queremos vender sin ganancias” (197), resumen los tojolabales.

Al ver mermado su poder económico, político y cultural, los “coletos” y curas de San Cristóbal de Las Casas, en contubernio con el gobernador José Pantaleón Domínguez y por boca de éste, lanzaron una arenga que habla por sí sola: se ha desatado una “guerra de castas”, con los horrores que está protagonizando “la chusma indígena”. En nombre de la “humanidad”, os conjuro a “sofocar esos instintos salvajes”, porque así “la barbarie sucumbirá ante la civilización” (191, 192). Entonces sí, en versión de los vencidos y de Rus, “la guerra empezó”: fueron masacrados “muchos hermanos” (199). En solidaridad con ellos, llegaron indios de muchos poblados. Mirada desde un ahora en armas, la moraleja es que no podrán acabar con todos los indios mayances unidos. “Ya basta de palabras”, completan; mediante la ayuda mutua habremos de alcanzar la libertad con democracia.

Han pasado muchos *katunes* sin que lográramos nada. Sólo mediante la colaboración entre comuneros sonará “La hora de la verdad”. Mientras tanto, en este bregar cotidiano, se pregunta el hablante: “¿No me ayudarán?” “Durante un día a limpiar la milpa”. Y otro responde: “Te ayudaré una jornada”. “Así sea” (375).

Un tema recurrente de este libro es la secular explotación de los hambrientos y el hecho de que cuando “el hambre baja” nada es bello (409), porque reduce a los prójimos a ser “mozos de los mandones” (27). “Las cosas nuestras” son muy pocas: pies descalzos y desempleo. Entiendan “nuestras necesidades”: hemos sido despojados de tierras fértiles, “nos queda sólo el cerro” (85), lo cerril y pedregoso. Como no tenemos dinero, hemos de marcharnos a tierra caliente, a las fincas cafetaleras asentadas en valles. Como el jornal de ocho horas es mentira, trabajamos de sol a sol por un salario miserable. Vendemos la fuerza de trabajo, muy distinta al amoroso trabajo — ‘a’tel’ — en nuestra Madre, que nos da vida y alimento, y los animales que nos ayudan en el trabajo y nos alegran con su canto. Aprovecha, hermano, tu capacidad productiva, no la que entregas al finquero: levántate al canto del gallo. No seas haragán (425).

Esta diferenciación entre potencial creativo y fuerza laboral explica su canto “Acción de gracias al comienzo de la tapisca”, que no admite holgazanes (389): “Gracias, Señor, porque hiciste Nuestra Madre Tierra hermosa” (363). Escúchanos, pues, “Nuestra Madre Tierra” de “buen corazón”, “cuídanos bien, bien” (319), porque si “Somos tiliteros” (Altamirano) en nuestros terrenos agostados, el maíz “no pega”, tampoco los frijoles. Las enfermedades cunden. Nuestro buen comer, “cosas nuestras”, incluye “frijoles, tortillas y chile, también un poco de café” (181). Nada más. No pedimos demasiado.

En 1978, la segunda unión ejidal, en Las Margaritas, se llamó “Tierra y Libertad”, porque la tierra es, como proclamó Zapata, de quien la trabaja. Hubo una época de “baldío” o trabajo de balde, sin sueldo, acasillado, que llegó a su fin, en gran parte, durante la presidencia de Lázaro Cárdenas: “el baldío se acabó / ya no hay esclavitud” (283). El “Artículo 106” de la Ley federal de la Reforma Agraria los beneficiaba. Pero en 1992 los cambios hechos al artículo 27 de la Constitución acabaron con el ejido. Los tojolabales cuestionan: ¿una madre se vende?, ¿se respeta el suelo nutricio si es vendido? Y versifican: cuando, equivocados, en “nuestro maizal” (315) sembramos café con fines comerciales, y no maíz y frijoles, sembramos “dependencia”. Nuestra Madre nos ha enviado un mensaje: “pues sois hijos del maíz”, rozad, cultivad, tapiscadlo (145). Padre Sol, ayúdanos (177) para salir con bien, porque la suerte nos es adversa. Para demostrarlo regresan a “1974”: junto al río rojo —*chakaljá*— en San Carlos (Altamirano), los tzeltales gozaron de tierras nacionales: buen suelo, que los agasajó con maíz, frijol, caña y plátano. La vendieron, porque el eterno “gran patrón” “nos quiere como mozos” (229).

4 de marzo. El capitán Aranda Flores envía cuarenta hombres del Batallón 46. La orden: “fuera ya, apúrense”. Los sacaron “a patadas”. Incendiaron las casas. Con el corazón lleno de miedo, los agredidos corrieron. Los vecinos de la colonia Guadalupe Victoria bondadosamente llegaron: “quédense”, “ya no huyan” (233). Este acto hizo memoria. “¡Escuchen bien! / No olvidémoslo jamás, / cerrar los ojos, esto no” (233).

Las burlas en su contra han sido mayúsculas. Por ejemplo, en la cañada, los dueños de aserraderos construyeron “La carretera”, un camino de terracería que podría ser utilizado para transportar las mercancías has-

ta Comitán: la policía les exigió “alcabala”. ¿Comprarse un transporte? Ni pensarlo, hasta el permiso de transporte costaba mil pesos. Un chofer de camión de materiales, borracho (“bien bolo”, 209), aceptó llevarlos. El camión “trocerero” se volcó: los hermanos, muertos (211). El estribillo, “Bonita carretera ¿de veras servirá?”, tiene una sola respuesta: sí, al patrón (213). Otro ejemplo. En 1978, un autobús llegó hasta “Nuestra Unión” de Ejidos Lucha Campesina. Hubo fiesta en Lomatán. Las expectativas se frustraron: su propietario aumentaba a voluntad el precio del pasaje.

La pregunta más acuciosa para nosotros, los no-indios, es por qué los grupos indios, sin escuelas y sometidos a una brutal represión, han conservado su organización, “que no forma parte de la orientación globalizadora” (18). Tal es el eje temático más destacado de *Indios somos con orgullo...*, y una prueba fehaciente de cómo, mediante una inteligente *autopoiesis*, han custodiado su comunidad y mantenido vivo el mundo del nosotros, luchando diariamente con la etnocida transculturación, la dolorosísima pérdida de personalidad colectiva de un ser humano, especie social por naturaleza. Y también una prueba de cómo en esta fase, bajo la expectativa de una sociedad justa —*j’e kilaltik*—, la defienden “con orgullo”, sacándola de la clandestinidad. Están en armas por una sociedad con libertad o democracia, y pan y tierra, o sea, sin patrones, que habrá de concretarse en este nivel cósmico, no en el metamundo, porque aquí conviven “dioses y humanos, vivos y muertos” (238), porque es un “biocosmos” y un “manantial vivificante” (28). Están en armas porque en uno de los rugosos pliegues del suelo, o blusa llena de flores y milpas (307), su comunidad pueda desarrollarse felizmente: “hagamos bello este mundo” (127).

Durante borrascosa noche, a los aborígenes les fueron robados “tierra, nombre y religión” (115), dejando en su lugar la vergüenza. La herida abierta aún no es restañada: si “Jesús se tojolabalizó”, cantan, es porque, siendo como nosotros, un labrador, camisa fea, calzón parchado, no era guapo “igual que nos”; y sus “amigos” profetas también fueron “gente sin razón” (325). En esta “hora del amanecer” (127), cuando la oscuridad empieza a marcharse y el Sol torna visible su creación (307), hemos de concientizar, dicen, que Cristo fue pobre, con piel “como de indio” (323); como no era “nada presumido” (273) y sí “humilde servi-

dor" (251), se alió con pescadores y campesinos (313). Su madre es la morena del Tepeyac. Lo asesinaron los ricos, motivados por su decisión de igualarle en "hambre y sed" con los miserables indios. Pero resucitó. "Mandón, finquero y patrón" (347) adoran "El ídolo" de corazón metálico, de calderilla (349), engullidor de existencias, como el *Pukujk*. "Cúdense bien" (349).

En este amanecer, el simbólico hermano mayor habrá de cuidar al hermanito enfermo. Las relaciones más fraternales son con la propia camada. En éstas no vale el engaño ni los doblesces. Las relaciones deben ser *tojol*, concepto "multifacético" (44) que significa 'el camino recto o más corto o expedito, lo verdadero, acertado, honesto, idóneo': "Venid, venid, / juntémonos, / forjemos bien la comunidad" (69), porque el solitario misántropo es inútil y desgraciado. El ser humano afecto a su comunidad, en antítesis, está convencido de que "la comunidad no se vende" (223) ni los mandones podrán menguar su vigor, porque, dice la "Primera llamada", somos tojolabales "gracias a ti, / nuestro Señor" (243). Al "Recibir el agua" del bautismo las gotas caen, se juntan, corren y "forman el gran mar" (259), se complementan, y no compiten.

"La senda de Dios" —*Jwaltik*—, del Padre, del Sol, conlleva terminar con el menosprecio de la lengua, como han demostrado las monolingües mujeres que, desechando la vergüenza (285), han sido las principales guardianas de la cultura *tojol*. Estas transmisoras de la etnicidad desecharon el feminismo incapaz de entender que hay diferentes mujeres en diferentes circunstancias; las que sacrificaron su copertenencia a su camada patriarcal son víctimas de sociedades hostiles, donde su cultura parece no decir nada a nadie. Sin embargo, precisamente en la actual lucha, codo a codo con los hombres, las "muchachas", aún solteras, plantean que ser mujer tampoco es motivo de vergüenza, ni debe serlo en una organización "justa y de respeto mutuo" (382) o unitiva. Luego, demandan respeto, que nadie les pegue, porque "no somos criadas" (383).

Las nuevas generaciones sufren dolorosos procesos de transculturación: cambian la tradicional ropa "tan linda" por otra industrializada, como si esto solucionara algo (67). Aprender los programas escolarizados tampoco soluciona nada: aunque bilingües, imponen una historia donde no tienen cabida las gestas locales, ni los problemas más acuciosos de los tojolabales, y, asimismo, dejan permear un menosprecio a su

milenaria sabiduría. Los indios de los Altos de Chiapas han corrido a profesores e instaurado a los que acuerda la comunidad, con sus propios textos y asignaturas, sin dejar de lado el “a-e-i-o-u-” y el “1, 2, 3” o serie numérica que asciende o desciende en conformidad con el sistema vigesimal maya, mostrando que es infinita, porque los números “son muy muchos” (401).

Una organización xenófoba desaparece. La solidaridad ha de rebasar al hermano más cercano en dirección hacia los otros “indios”. Como un boomerang, el canto tojolabal devuelve este término peyorativo con un agregado: “indios somos con orgullo”: tzotzil, tzeltal, chol y tojolabal habrán de liberarse con un mismo corazón (123). Así lo enseña la “costumbre” o religión. El profeta Moisés vino a liberar al pueblo de Dios, que también abarca el nosotros indio. Cristo no vino a “hacernos sus mozos” (255), sino a darnos la fuerza del amor.

El radio de confluencia se amplía: “nace la unión / de lucha campesina” (219, 267): “juntémonos todos” (297), porque “blancos y morenos / bambas, chinos, indios / hermanos somos de una humanidad” (95). En el presente, incluso los “hermanos preparados” (127) se han unido a esta “comunidad cósmica”, o “encuentro polifónico de todas las voces” (369), resume Lenkersdorf.

Termino esta reseña con la fiesta popular: actividad social, coparticipativa e incluyente. En su transcurso se comparte el pan con los hombres y los dioses; se rememora un acto incoativo y se solemniza el ritual. Así, desde tiempos coloniales, en la fecha de la Santa Cruz se reza “a nuestro Señor / por agua pedir” (355). Llenamos el tiempo para no aburrirnos con obligaciones. En contraposición, la fiesta no es algo que ocurre en el cómputo vacío de días, meses, años, sino que es tiempo de la Santa Cruz, o de la Virgen de Guadalupe, o de Navidad. Abundan las flores. Suenan el tambor (353) y las marimbas. Todo es para todos. Nadie debe autoexcluirse. Se adornan las mesas...

Siempre, siempre hemos respondido a la tradición festiva porque forja comunidad, y nace y termina con una devoción a la hermandad. Así, pues, “Acérquense acá / al baile tojol,/ nosotros tojol, / tojol el festín” (355).

Antonio Gómez Hernández, María Rosa Palazón y Mario Humberto Ruz, eds. *Palabras de nuestro corazón. Mitos, fábulas y cuentos maravillosos de la narrativa tojolabal*. México: UNAM/ Universidad Autónoma de Chiapas, 1999; 500 pp.

La importancia política que los pueblos mayas de México han cobrado a raíz del levantamiento zapatista de 1994 encuentra su expresión literaria en la profusión de publicaciones sobre los indígenas chiapanecos, en muchos casos generada al calor de los acontecimientos y de los intereses de un público cada vez más amplio. En ese mar de publicaciones y de flujos de información, hoy ampliado al espacio cibernético, resulta importante distinguir entre los escritos “ligeros”, producidos para la satisfacción de esa demanda coyuntural del mercado, y la publicación de estudios serios y responsables, productos de concienzudas investigaciones, de una larga dedicación y, por lo mismo, de un valor científico y humanístico superior. La actual consigna de algunos intelectuales de convertir sus obras en un medio para que las voces indígenas sean escuchadas, en ocasiones muestra una premura y simpleza cuyos resultados son incluso contrarios a los esperados. Una diversidad de presupuestos, una carencia de referentes contextuales que permitan la justa comprensión de aquellas voces pueden hacer que éstas aparezcan en el papel como enunciados discordantes, ininteligibles, muestras de la exotividad y alteridad indígenas. Textos ajenos de gente ajena, cuya diferencia irreductible se convierte así, entre otras cosas, en un argumento de su derecho a una vida aparte, a una “ciudadanía diferenciada”.

Afortunadamente, este momento histórico también está siendo testigo de la producción de obras de gran valor para el conocimiento y la apreciación de las culturas indígenas, resultado de un cuidadoso y largo trabajo; el libro que comentamos es un ejemplo. El acervo de textos de tradición oral de los pueblos mayas contemporáneos se ve enriquecido con la publicación bilingüe de este libro de narrativa tojolabal chiapaneca. Se trata de un considerable y detenido esfuerzo colectivo, de una colaboración conjunta entre 17 narradores tojolabales y tres investigadores y editores del volumen, uno de ellos también tojolabal. De entrada se aprecia un respeto por la autoría narrativa, pues se consignan los nombres de cada uno de los narradores indígenas, tanto al inicio del libro, como en cada uno de los relatos. Asimismo, la edición de

los textos en tojolabal y en español, acompañados cada uno de abundantes notas etnológicas y lingüísticas, permite que las voces tojolabales se escuchen con fuerza y claridad, en su fundamental heteroglosia. La edición de los textos en el idioma indígena busca consignar las maneras de hablar propias de los narradores, es decir, su estilo dialogado, así como los errores, omisiones, cambios al interior de la lengua y los frecuentes préstamos del español, en cada caso acompañados de explicaciones en notas de pie de página, lo que confiere a los relatos un especial interés para estudiosos etnolingüistas y antropólogos y, claro, para los mismos lectores tojolabales, quienes encontrarán en ellos una representación objetiva de su lenguaje narrativo. Lo anterior no impide una comprensión y un gozo estético del lector de lengua hispana, ya que la traducción de todos los textos muestra un extraordinario esfuerzo literario, por un lado porque está apegada al sentido tojolabal a la vez que adecuada a un estilo literario español.

En el libro los relatos tojolabales aparecen ordenados de acuerdo con tres amplios géneros narrativos: mitos, fábulas y cuentos maravillosos, con subdivisiones al interior del primero y del último de estos géneros. En su mayoría, cada relato tojolabal va seguido de su correspondiente traducción al español, con excepción del ciclo de cuentos del tío conejo, agrupados como fábulas, en donde los diez textos tojolabales van juntos, seguidos de las diez traducciones. Resulta interesante que el apartado "En lo maravilloso" contenga textos de una filiación más o menos evidente con cuentos del folclor europeo, pero con claras muestras de una apropiación profunda por parte de la cultura maya. Lo mismo puede decirse, a nivel léxico, de los abundantes préstamos lingüísticos del español, que igualmente ponen de manifiesto esa activa transformación semántica que experimentan las palabras en su paso a la lengua receptora.

Sucintamente, puede decirse que esta colección de tradición oral tojolabal contiene una gran riqueza cultural, pues en los relatos se encuentran plasmados aspectos nodales de la forma de vida indígena; en ellos se expresan valores éticos, morales y estéticos, saberes y pautas de conducta, caros a la cultura de este y de otros pueblos hermanos. Esos elementos aparecen obviamente en los relatos mitológicos, pero también se observan en otras formas narrativas, como en las fábulas y los

cuentos. La vinculación ideológica de animales como el conejo con el ser tojolabal es un buen ejemplo de ello.

Cada uno de los editores presenta por separado su propio prólogo a la obra, haciendo notar distintos aspectos de ésta, según sea el campo de su especialidad, pero también de acuerdo con su posicionamiento respecto al texto en su conjunto. Antonio Gómez es el editor y antropólogo tojolabal encargado de la recopilación en el campo del grueso de los textos, así como de su transcripción y posterior traducción y edición, esto último en colaboración con los otros dos investigadores. Gómez dedica unas palabras iniciales a su pueblo, expresando los valores y saberes contenidos en las tradiciones orales, exhortándolo a conservar su lengua y con ella su identidad distintiva. Muestra asimismo las ventajas de una recopilación etnográfica efectuada por un antropólogo nativo entre sus paisanos y en su propia lengua. Este autor aporta además un glosario de términos tojolabales, con señalamientos etnolingüísticos y etnográficos que permiten una mejor comprensión de los relatos. Mario Humberto Ruz, por su parte, brinda un importante resumen histórico y etnográfico del pueblo tojolabal, que por cierto no se limita a su extenso prólogo, sino que atraviesa toda la obra, en forma de referencias etnológicas, lingüísticas y bibliográficas contenidas en las abundantes notas de pie de página. Estas últimas acompañan a cada uno de los relatos, enriqueciendo notablemente su lectura, al acercarnos al universo cultural tojolabal y al vincular la narrativa con la tradición maya y mesoamericana. De hecho, los estudios anteriores de este etnólogo sobre el pueblo tojolabal son un trasfondo que alimenta continuamente al libro. Por último, el prólogo de María Rosa Palazón consiste en una interesante revisión teórica y bibliográfica sobre mitología y ritual, que le permite luego relacionar los temas y conceptos de la narrativa tojolabal con la mitología de otros pueblos mayas, en particular con aquella contenida en el *Popol Vuh* de los quichés guatemaltecos. La autora muestra rasgos estructurales del corpus narrativo tojolabal y se aventura en asociaciones entre las mitologías de Mesoamérica y Europa.

Como ya se señaló, la traducción de los relatos tojolabales al español conjuga un apego al texto indígena con un agradable estilo literario. Sin embargo, considero que habría sido muy provechosa la edición de ambos textos en columnas o mediante un procedimiento similar, pues así

se facilitarían una lectura bilingüe, el cotejo de la traducción con el original, así como otros tipos de análisis especializados. Además, ello habría permitido una reducción de las notas de pie de página, que en varias ocasiones se duplican.

Reconozco los méritos de los esfuerzos y de los horizontes intelectuales de los editores, así como los objetivos primordiales que orientaron la publicación del libro; a la vez, me parece que mucho de lo que nos ofrece esta rica narrativa tojolabal queda todavía encerrado en sus textos y quizás sólo llegue a ser percibido intuitivamente, a la espera de otras miradas, de otras voces que se atrevan a dialogar con ella. Más allá de los prólogos, los textos merecen un estudio en profundidad, con una mayor reflexión y un mayor análisis de las formas y los contenidos, así como de los estilos narrativos característicos de la tradición oral maya. La naturaleza propiamente estética de esta extraordinaria literatura oral permanece en la oscuridad, desconocida, mientras que puede ser justamente una privilegiada puerta de acceso a la profundidad de la cultura y la identidad tojolabales.

JOSÉ ALEJOS GARCÍA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

se facilitarían una lectura bilingüe, el cotejo de la traducción con el original, así como otros tipos de análisis especializados. Además, ello habría permitido una reducción de las notas de pie de página, que en varias ocasiones se duplican.

Reconozco los méritos de los esfuerzos y de los horizontes intelectuales de los editores, así como los objetivos primordiales que orientaron la publicación del libro; a la vez, me parece que mucho de lo que nos ofrece esta rica narrativa tojolabal queda todavía encerrado en sus textos y quizás sólo llegue a ser percibido intuitivamente, a la espera de otras miradas, de otras voces que se atrevan a dialogar con ella. Más allá de los prólogos, los textos merecen un estudio en profundidad, con una mayor reflexión y un mayor análisis de las formas y los contenidos, así como de los estilos narrativos característicos de la tradición oral maya. La naturaleza propiamente estética de esta extraordinaria literatura oral permanece en la oscuridad, desconocida, mientras que puede ser justamente una privilegiada puerta de acceso a la profundidad de la cultura y la identidad tojolabales.

JOSÉ ALEJOS GARCÍA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Maximiano Trapero. *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispanico*. Pról. Samuel G. Armistead. Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1996; 342 pp.

Actualmente, el estudio de la décima se encuentra aún un tanto alejado de las preocupaciones de la filología académica. Por esa razón, la publicación del libro que nos ocupa no sólo contribuye a revelar la permanencia y la vitalidad con que el género aparece hoy en todos los pueblos hispanos, sino que abre nuevas perspectivas sobre uno de los aspectos más relevantes de la tradición oral: la improvisación de la décima.

En el prólogo al libro, que reúne la memoria poética del Festival de Decimistas en Las Palmas de Gran Canaria en 1992, Samuel G. Armistead trae a cuento los estudios de Milman Parry y Albert B. Lord sobre la poesía oral improvisada, destacando el proceso de improvisación del cantor sur-eslavo que ambos estudiosos concretaron en su trabajo de campo en

la antigua Yugoslavia. A través del corpus textual que Parry y Lord recogieron en esas tierras (cantos baladísticos y líricos y conversaciones con los cantores) es posible conocer el riguroso aprendizaje en el que los cantores de la región adquirían un amplio repertorio de fórmulas épicas, de las que se valían para representar las situaciones tópicas de la tradición narrativa en la que participaban. La observación de ese ejercicio de improvisación oral permitió a Parry y Lord descubrir estructuras análogas en la poesía heroica griega y en las *chansons de geste* medievales.

Armistead no se equivoca al reconocer en el libro compilado por el estudioso de la décima y el romance, Maximiano Trapero, la posibilidad de continuar estudiando el fenómeno de la poesía oral hispánica que ha encontrado en diversos investigadores (Ramón Menéndez Pidal, Sánchez Romeralo, Alan Deyermond, John M. Foley, y tantos otros) una continuación interesante de la teoría formulaica propuesta por Parry y Lord, atendiendo, claro está, a las diferencias existentes entre las diversas tradiciones orales. Y es que el investigador encuentra en esta “crónica” minuciosa del Festival, más de 400 estrofas con las que los decimistas dejaron testimonio de sus intervenciones, naturalmente en verso y en décimas, durante la inauguración y la clausura del evento, durante el cual, por cierto, se llevó a cabo, de manera paralela, el Simposio Internacional de Estudiosos de la Décima (Trapero, ed., 1994), que reunió a especialistas y estudiosos del género con sus cultivadores naturales.

Los grupos aparecen en el libro según el orden de su presentación en el Festival, celebrado del 17 al 20 de diciembre de 1992; se señalan los nombres de quienes los integran y su papel dentro de ellos: Grupo de decimistas de Mazo (Isla de La Palma, Canarias); “Grupo típico Boricúa” (Zona Comerío, Puerto Rico); Grupo de decimistas de Gran Canaria (Canarias); “Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú” (México); Grupo de decimistas de Fuerteventura (Canarias); Grupo de Beto Valderrama (Estado Nueva Esparta, Isla de Margarita, Venezuela); Grupo de decimistas de Tifarafe (Isla de La Palma, Canarias); H. Luisiana (Parroquia de San Bernardo, Estados Unidos) y “Jesusito y Omar” (Cuba). Trapero incluye, además, una breve reseña del origen y la composición de cada grupo de decimistas, así como el nombre con que se designa la música que acompaña a la décima en cada país participante

Junto con este libro del Festival, Maximiano Trapero ha elaborado una antología sonora en CD, que reúne una selección, a manera de muestra, de algunas actuaciones de los decimistas en las distintas modalidades de la décima y de las formas musicales que adopta en cada país. De esta manera, el investigador no sólo tiene acceso a los textos impresos de las décimas que fueron improvisadas en el evento, sino que además puede escuchar la voz de los decimistas ejecutando una de las formas de poesía oral más representativas de la tradición hispánica. Así, los saludos del grupo de Puerto Rico, al estilo musical del *seis andino*, se terminan de situar en su contexto al escuchar la guitarra, el güiro y las percusiones del repentista Roberto Silva. Lo mismo sucede con la *décima guajira* cubana, que en una larga intervención improvisada en las voces de Jesús Rodríguez y Omar, pasa por distintos temas, que van desde el saludo al público y a las autoridades hasta el canto de la décima y a la controversia.

En la segunda parte del libro Maximiano Trapero sintetiza en varios puntos algunos aspectos teóricos del género. Hace mención de la universalidad del fenómeno de la poesía improvisada, recordando el género de los debates en la Edad Media (*recuesta, tensó o partiment*), que los trovadores provenzales difundieron por toda Europa; alude también a los desafíos entre *bertsolaris* vascos y a las *loas* que se dedican con tanta veneración a la Virgen de los Reyes en Canarias, sin dejar de mencionar, claro está, las *topadas* mexicanas y las *payas* chilenas, entre otros ejemplos de pueblos hispanos.

El compilador se da a la tarea de revisar rápidamente el tema de la popularización de la décima en España y América. Apoyado en las afirmaciones de J. Pérez Vidal, Maximiano Trapero dice que el hecho de que la estrofa se cantara en América se convirtió en un factor decisivo para su popularización, sobre todo teniendo en cuenta que, a pesar de ser un género arraigado en la España del siglo XVIII, sólo se había cantado en la provincia de Murcia. Evidentemente, el paso de la rima asonante del romance y de la copla a la rima consonante de la décima fue otro de los factores importantes que contribuyeron a su enraizamiento en América, en donde, a partir del siglo XIX, pasaría a ser la estrofa favorita de poetas cultos y populares.

Sobre la décima en Canarias el estudioso señala de manera general que la vigencia del género en esta tierra está vinculada al fenómeno de

la emigración cubana de finales del XIX y principios del XX, con lo cual no se niega su existencia en las Islas antes de ese momento. La manera en que hoy se canta la décima en Canarias es eminentemente cubana, e incluso el nombre con que se la designa, “punto cubano”, revela ese origen.

Por último, Maximiano Trapero distingue entre los dos géneros a los que se adscribe la décima en la literatura popular: la décima tradicional y la décima improvisada. La primera, al igual que otros géneros populares, se hace primero poesía popular y después poesía colectiva que circula de un lado a otro y que se enriquece en cada variante. La segunda, ejecutada en el *performance* y, por lo tanto, efímera, nace y muere al mismo tiempo que se enuncia y difícilmente pasará a la tradición, dada la incapacidad de la memoria.

CLAUDIA AVILÉS HERNÁNDEZ
El Colegio de México

Bibliografía citada

TRAPERO, Maximiano, ed., 1994. *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional de Estudiosos de la Décima*. Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria; 412 pp.

la emigración cubana de finales del XIX y principios del XX, con lo cual no se niega su existencia en las Islas antes de ese momento. La manera en que hoy se canta la décima en Canarias es eminentemente cubana, e incluso el nombre con que se la designa, “punto cubano”, revela ese origen.

Por último, Maximiano Trapero distingue entre los dos géneros a los que se adscribe la décima en la literatura popular: la décima tradicional y la décima improvisada. La primera, al igual que otros géneros populares, se hace primero poesía popular y después poesía colectiva que circula de un lado a otro y que se enriquece en cada variante. La segunda, ejecutada en el *performance* y, por lo tanto, efímera, nace y muere al mismo tiempo que se enuncia y difícilmente pasará a la tradición, dada la incapacidad de la memoria.

CLAUDIA AVILÉS HERNÁNDEZ
El Colegio de México

Bibliografía citada

TRAPERO, Maximiano, ed., 1994. *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional de Estudiosos de la Décima*. Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria; 412 pp.

Alexis Díaz-Pimienta. *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Oiartzun (Gipuzkoa): Sendoa Editorial, 1998; 545 pp.

Teoría de la improvisación proyecta inmediatamente la sensación de ser el primer estudio hecho a profundidad sobre la poesía improvisada en el ámbito hispano, mediante una observación verdaderamente minuciosa a la décima (y desde el interior del género), una de las modalidades más socorridas del repentismo. Además, toda vez que el libro puede considerarse un estudio de caso sobre la improvisación —como fenómeno general—, corresponde también colocar esta obra entre las investigaciones pioneras sobre la literatura oral improvisada en el mundo, como bien sugiere Maximiano Trapero, prologuista del trabajo. Su autor, el joven

cubano Díaz-Pimienta —quien es a la vez improvisador, decimista, poeta, escritor—, dispuso el contenido en dos partes: una “Introducción general” y un “Viaje al centro de la improvisación”, sección que ocupa unas tres cuartas partes del trabajo; al final consigna una bibliografía de más de 230 fichas y dos relaciones de fonogramas (“Repentismo cubano” y “Repentismo internacional”) con 75 referencias en total. Las materias están claramente expuestas; no hace falta hablar de la alta calidad de la redacción. Como producto editorial, estamos ante un bello ejemplar, con varios componentes no sólo bien trabajados —como la tipografía y la formación, por ejemplo—, sino resueltos con muy buen gusto.

La primera parte está compuesta por tres capítulos: (I) “Introducción”, (II) “Orígenes de la improvisación: universalidad y aislamiento”, y (III) “Características universales de la poesía oral improvisada y características generales del repentismo en Cuba”.

De aquí, varios elementos merecen destacarse, como la reseña espacio-temporal de la poesía improvisada, elaborada a partir de su documentación en muchas lenguas, culturas, épocas y lugares. Dentro de ella se ofrecen algunos detalles sobre lo que Díaz-Pimienta llama “la ‘gran familia’ improvisadora”, representada en regiones del ámbito hispano-latino de España (en especial nueve zonas y el país vasco, con la excepcional condición del uso del euskera), Portugal e Italia; tres lugares del Caribe; y diez países de América. La atención se centra, aquí como en el resto del escrito, en el repentismo cubano.

Al hablar de los orígenes de la improvisación en España, el libro alude a la raíz árabe-andaluza y, en el caso de Hispanoamérica, habla de la existencia del repentismo entre los nativos desde antes del contacto con Europa y sitúa en el siglo XVII el periodo en que la forma estrófica conocida hoy como “décima espinela” (diez versos octosílabos con las rimas: *abbaaccddc*) puede reconocerse como un vehículo de uso popular para la improvisación poética en castellano.

De manera enfática y denunciatoria, el autor protesta por la carencia de estudios sobre la improvisación, no sin referir una serie de elementos que dificultan su búsqueda, documentación e investigación, o su acercamiento histórico (para determinar su antigüedad y las rutas de su evolución hasta el presente). Entre esas dificultades pueden citarse, por ejemplo, el carácter oral, efímero y espontáneo de las *performances*

del repentismo. Díaz-Pimienta habla de la distancia que hay entre la improvisación y los distintos intereses en torno a ella (sociales, académicos, etc.), separación que explica a partir de los prejuicios contra la oralidad y contra sus cultivadores: individuos de las clases populares. En su opinión, este desprecio es un factor que ha insidido negativamente en el desarrollo del repentismo.

Díaz-Pimienta advierte la necesidad de una plataforma inter o transdisciplinaria, con reflexiones literarias, musicológicas, dramatúrgicas, antropológicas, etc., para abordar la improvisación en todos sus planos, como pueden ser el masivo (visto el fenómeno como proceso sociocultural) o el individual (visto como acto creativo personal). En este sentido, se ofrece un glosario de casi 50 conceptos sobre el repentismo literario, que no sólo es un auxiliar para la lectura fluida del libro, sino que puede colocarse en la paleta del diálogo científico y utilizarse en el análisis de la improvisación, no sólo poética, sino artística en general.

Y es justamente desde el plano académico y a partir de ser él mismo decimista, que Díaz-Pimienta elabora su *Teoría de la improvisación*, asumiendo una indiscutible universalidad y antigüedad del fenómeno. Díaz-Pimienta escribe a partir de la realidad decimística hispanoamericana, de la que es protagonista, con más de 25 años como repentista en la tradición cubana; pone en comparación las características universales de la poesía oral improvisada con las características del repentismo cubano; confronta el origen y la pervivencia campesina (añadiendo, para Cuba, la aparición del repentismo “urbano”); aborda la expresión cantada con acompañamiento instrumental, el diálogo y la confrontación como formas predominantes, el no profesionalismo de sus cultores (precisando, otra vez para Cuba, el profesionalismo y la alta escolaridad de los participantes), la precocidad y el empirismo de los repentistas, entre otros rasgos.

Para teorizar sobre el fenómeno, el autor se centra pues en un campo que conoce y domina: la improvisación de versos en lengua castellana, particularmente “en la improvisación de décimas, por ser ésta la estrofa predominante en toda la geografía que nos ocupa y la de más vigencia actual y desarrollo”. El análisis de grabaciones y décimas recopiladas de los mejores poetas repentistas cubanos —incluyéndose a sí mismo— le permite al autor afirmar que el estudio detallado del repentismo cu-

bano es “aplicable en líneas generales a cualesquiera de las otras formas de improvisación” (39). De esa manera, Díaz-Pimienta avanza en el conocimiento de un fenómeno universal, haciendo “lo impostergable, [que] es el estudio de la improvisación como fenómeno de la cultura popular que emplea la décima como estrofa y la música campesina como forma de acompañamiento” (37).

“Viaje al centro de la improvisación”, la segunda parte de la obra, consta de los siguientes diez capítulos: (IV) “Introducción a la improvisación”, (V) “Estructura formal de la décima improvisada en Cuba. Tipos de décimas improvisadas”, (VI) “Repentismo puro y repentismo impuro: ¿siempre repentismo?”, (VII) “Conceptos y aspectos fundamentales para el conocimiento, estudio y práctica de la improvisación”, (VIII) “La décima improvisada: defectos y exigencias”, (IX) “El tema”, (X) “La controversia”, (XI) “Una controversia ‘por dentro’”, (XII) “Otras formas de repentismo en Cuba: el pie forzado y la ‘seguidilla’”, y (XIII) “Final del viaje no, un alto en el camino”.

Si la primera parte del libro apoya su interés, entre otros puntos, en la contextualización del repentismo y la presentación de la base científica del estudio, esta segunda parte conjunta temas novedosos, aproximaciones innovadoras, así como los elementos que, sobradamente, justifican las investigaciones sobre la improvisación.

El capítulo IV comienza con una introducción a la literatura oral en la que se sitúa a la poesía oral improvisada dentro de la oralidad en general. Luego, Díaz-Pimienta anota que “el repentismo es un fenómeno comunicacional que lleva en sí mismo tres virtualidades —la literaria [de mayor importancia], la musical, la teatral” (164). Y haciendo algunas comparaciones con el “poeta-escritor”, dice que el repentista busca una comunicación esencialmente estética, a veces sensorial, mediante un único e imprescindible vehículo: su voz (la del “personaje poemático” que es él mismo) (165). En seguida dialoga con Paul Zumthor, Ruth Finnegan, Gorka Aulestia, Luis Michelena y otros —a la sombra del prejuicio literario contra la oralidad y, en especial, contra la improvisación—, para definir el repentismo como “la manifestación de poesía oral en que coinciden, en una misma *performance* (en el ‘aquí y ahora’) y (muy importante) en breve tiempo, las tres primeras fases de la realización de un poema: producción, transmisión y recepción” (171). Díaz-

Pimienta argumenta en favor de la “improvisación total”, con la que se crea *un texto nuevo* (que es transmitido en el mismo momento de su creación), fenómeno que distingue de otras modalidades improvisatorias, como la que llama en este libro “repentismo *impuro*”. Se habla de las reglas de la poesía, de la oralidad y de la improvisación como limitaciones que este arte impone al repentista y se enumeran las siguientes leyes de la improvisación, a partir del caso del repentismo cubano —con la hipótesis de que son aplicables a otras posibilidades improvisatorias—: aparente carácter irreflexivo, espontaneidad y rapidez, dialogicidad, contextualidad, fluidez, comunicabilidad, seguridad, carácter competitivo y falibilidad textual; de hecho, las violaciones a tales características constituyen lo que Díaz-Pimienta ha llamado el “anti-repentismo”.

Un tinte tipológico permea el capítulo V, en que se presentan la “estructura músico-textual” del texto, el *punto* (nombre del género musical acompañante) y la melodía. Asimismo, se describe la estructura textual de la décima: primera redondilla, “puente” o “bisagra”, y segunda redondilla; así como distintos “codos” sintácticos (simples, dobles y anafóricos) que la estrofa llega a presentar en su interior. Y se recoge en seis categorías una tipología de décimas improvisadas: “de réplica”, “descriptiva”, “anecdótica”, “dialogada”, “enumerativa” y “anafórica”.

El siguiente capítulo cuestiona: “¿Siempre repentismo?”, y se llega al tópico también desde el punto cubano. Díaz-Pimienta es tajante al enunciar una triple diferenciación entre la décima escrita, la décima improvisada y la décima escrita para aparentar que es improvisada. En consecuencia, habla de la existencia de repentismo “puro” e “*impuro*”. El primero se refiere a la improvisación total, a la que se hace “‘aquí y ahora’, de la voz al oído”, a “la producción, transmisión y recepción del mensaje durante el tiempo de la *performance*” (230); el segundo, “a aquellas *performances* en que la producción textual es anterior a la transmisión y a la recepción del mensaje [...] y el artista intenta aparentar que lo está produciendo a la vez que lo transmite y que el público lo recibe” (232). (Este es uno de los puntos en que hemos de reconocerle al autor su alta sinceridad académica.) A pesar de que aquí no hay improvisación, el autor aclara que no se trata de un “no-repentismo”, dado que la creación obedece a una *performance* repentista (para oír, no para leer, dada su estructura, ritmo, lenguaje, etc.). “Aquí [sigue Díaz-Pimienta]

lo falso es la actitud del repentista, no el texto transmitido, ni siquiera la transmisión del texto” (235), razón por la cual opta por la noción de “repentismo *impuro*”. Enumera las causas que han dado lugar a esta modalidad en Cuba y propone una clasificación al respecto.

El VII es un capítulo que, junto con las leyes de la improvisación y de la oralidad (IV), y con los aspectos de la controversia (X), ofrece la preceptiva necesaria para justipreciar la estética de la obra improvisada. Díaz-Pimienta refiere allí “los aspectos fundamentales para el conocimiento, estudio y práctica de la improvisación” (260): la existencia de una estética y una “gramática” específicas; el concepto de “eficacia repentística”; la importancia de la forma de cantar (parejas, tríos, rondas), de la rima, de la memoria, del espacio (improvisaciones públicas y privadas), del tiempo, de la tonada, de la concentración, del ingenio, del público, del ‘hallazgo’ (asociaciones léxico-semánticas y “reellenos”), de la práctica y la ejercitación. Toda la retórica repentística, en fin, constituida no sólo por la gramática del texto, sino también por “otros aspectos técnicos y estilísticos del momento creativo, aspectos extralingüísticos, extratextuales”: “elementos retóricos positivos” como el ingenio, la asociación léxico-semántica y el lenguaje eufemístico, y “negativos”, como el *tremendismo*, “el lenguaje ‘fuerte’”, “el ‘síndrome del símil’” y la falta de rigor en la décima, “según sea su incidencia sobre el grado de eficacia y comunicabilidad del improvisador” (301). A lo anterior se agregan unas notas sobre “la famosa ‘inspiración’”, poniendo en relación al repentismo con algunos “estimulantes” de la improvisación.

El capítulo VIII se ocupa de lo que el repentismo cubano considera las exigencias de la décima improvisada, así como sus defectos: la asonancia (en sus varios tipos), la rima de singulares con plurales, la rima falsa o imperfecta, los diminutivos como rimas, la repetición de décimas o redondillas, la cacofonía, la redundancia, la inexactitud métrica, el abandono del tema. El autor advierte el vuelco hacia el perfeccionismo, que a veces traiciona “las leyes de la oralidad donde se enmarca su arte y las leyes de la improvisación” (345). Díaz-Pimienta también inserta aquí sus observaciones sobre la trama tejida entre la capacidad improvisadora y las complejidades escénicas, en sus dimensiones teatral, musical y literaria.

El tema (o “asunto”) de las controversias es revisado en el capítulo IX. Se advierte de inmediato, como rasgo universal, el carácter conceptual de los temas de la improvisación. En Cuba, actualmente, los asuntos más recurrentes son de índole paisajística (la palma, el río, el sol), de tono rural, en atención —dice Díaz-Pimienta— a la preferencia del campesino, público principal del repentismo. No obstante, las *performances* dan cabida también a temas circunstanciales y abstractos (el amor, la amistad, vida y muerte). Se destaca, a la vez, la ausencia de temas sociales y de actualidad entre los asuntos tratados en el repentismo de los últimos años. En esta parte son igualmente tratados problemas como el enfoque del tema, su surgimiento y su desarrollo en una controversia, el “tema alegórico” (“parábolas” del repentista y del público), así como el tema como pie forzado, del que se caracterizan sus condiciones inicial y final. “El famoso tira-tira” del léxico cubano no es tanto un tema sino una forma casi universal de los desafíos entre improvisadores; su nombre lo dice: es un lanzamiento mutuo de versos, independientemente del asunto tratado en la confrontación; no obstante, tampoco tiene preferencia en varios círculos del repentismo cubano de estos días.

“Una controversia —la parte textual de la obra repentista— es un *macropoema* oral, formado por dos poemas orales (individuales) que se entrecruzan negándose con mayor o menor intensidad, y alternando con música” (397). Con esta definición inicia el décimo capítulo, que presenta también las partes de la contienda: “zona de tanteo” (incluye décimas de saludo), “zona de temática-núcleo” (incluye todos los posibles subtemas) y “zona de desenlace” (incluye décimas de despedida). Díaz-Pimienta caracteriza a los poetas como “abridores” o “seguidores”, según que sus décimas aporten elementos nuevos o ideas contrarias, respectivamente, para el desarrollo de la porfía; agrega que estas categorías no son estables ni para un individuo, ni para los repentistas de una controversia en particular. Se presentan las técnicas de la controversia, a saber: a) la “riposta”, caracterizada por la rapidez, la espontaneidad, el giro contra el texto contrario y por circunscribirse a la primera redondilla; b) el “punto de vista opuesto” (y la “razón repentística”), según el cual “cada poeta repentista enfoca el tema de la controversia desde un punto de vista personal, que necesariamente debe ser opuesto al de su contrario” (403); c) “el lado bueno / el lado malo”, disyuntiva que enfrentan los contendientes a par-

tir “de otro axioma repentístico: ‘El lado bueno lo defiende cualquiera, lo difícil es saber defender el lado malo’” (405). Son referidas otras técnicas, tales como la “velocidad desestabilizadora”, el “voltar la idea del otro”, la “desconcentración” y el “dístico-resumen”, esto es: “la tendencia práctica del improvisador a conservar sus mejores ideas para los dos versos finales de la décima” (407).

El capítulo también incluye las tácticas y estrategias que dan ritmo a la controversia. Díaz-Pimienta aplicó una encuesta relativa a los mecanismos y métodos de la improvisación, la cual demostró: “a) que cada poeta repentista usa al improvisar dos o más métodos creativos [...]; b) que la utilización más recurrente de determinado método influye en el resultado cualitativo de la décima y el grado de eficacia; c) la importancia del tema; d) la importancia del contrario” (417). En esto queda incluido el empleo que hace un poeta de las rimas, ideas o versos íntegros enunciados por el otro, lo cual, como subraya Díaz-Pimienta, es un índice infalible del sentido de continuidad y *dialogicidad* del poema oral improvisado (421, n. 304). El capítulo cierra hablando de la elaboración de las décimas en la controversia, en donde se apunta que hay básicamente dos modos: el de orden inverso por bloque (elaborando primero el último bloque y luego los iniciales) y el del orden lógico (procediendo por versos o por bloques).

El capítulo XI, “Una controversia ‘por dentro’”, es una auténtica “radiografía” de una confrontación poética sostenida por el autor y otro joven repentista cubano. En esta parte se habla del trabajo de edición poética y de los movimientos de la controversia, a partir de un ejemplo concreto en que fueron improvisadas 27 décimas entre ambos contendientes. Las habilidades poéticas, los desarrollos del tema, el papel de los versos 5 y 6 (el *punte*), los sentidos de continuidad, lúdico, etcétera, tienen en el análisis de la controversia “La paloma” una “ilustración práctica de todos los conceptos y aspectos teóricos hasta aquí estudiados” (441). Se revisa también la controversia a partir de determinadas nociones temporales (el “tiempo de enunciación” y “el tiempo patente”, el “tiempo latente” y el “tiempo previo”) que ayudan a conocer rincones inexplorados de la improvisación.

El penúltimo capítulo ofrece un esbozo del “pie forzado” y la “seguidilla”, otras formas de repentismo cubano. En el primer caso, se destaca

que el mayor mérito en este tipo de improvisación reside en la edición de la décima, toda vez que el pie previamente dado (el verso 10) determina y ahorra la búsqueda del punto de llegada del poeta. Y para la “seguidilla”, se explica que “aquí no hay verso final impuesto, aquí no hay elementos X que tomar del verso impuesto, ni hay versos precedentes para tomar signos que permitan editar, ni hay necesidad de edición, ni hay interludios musicales, ni hay otro poeta cantando que te permite elaborar algunos versos antes de emitirlos, etc. La ‘seguidilla’ se va creando en el más estricto ‘aquí y ahora’” (503-504). Esta modalidad da origen a décimas con características que las diferencian de sus homólogas generadas por otras vías de improvisación; por ejemplo, las décimas de la “seguidilla” pueden no ser estrofas cerradas en sí mismas. Los tiempos de improvisación también varían de un tipo a otro de décima; en la “seguidilla” —de suyo, la modalidad más vertiginosa—, se elabora un verso cada 2.4 segundos, aproximadamente, no 2.4 versos por segundo, como dice en el texto, seguramente por un lapsus (506).

En el capítulo XIII, Díaz-Pimienta cierra el libro señalando una serie de comienzos, aperturas y planes que entre otras cosas anuncian un par de libros futuros (uno testimonial y otro antológico), los que junto con *Teoría de la improvisación* formarán una trilogía sobre el tema. Llama a un acercamiento entre investigadores y repentistas para continuar las reflexiones sobre la poesía oral improvisada, que para el autor no sólo es un arte universal, sino que también son universales sus técnicas y mecanismos creativos, sus recursos y modos de elaboración. Díaz-Pimienta observa que el futuro de la poesía oral improvisada depende “en gran medida de la continuidad de los estudios teóricos sobre ella” (518). Y por último, habla en favor de la enseñanza del repentismo, como ejercicio lúdico-creativo, a niños y jóvenes, para que en un mañana sigan fluyendo las poesías orales improvisadas entre docenas de repentistas y millares de oyentes, que serán también gustadores, concedores y defensores de este arte.

Sin lugar a dudas, este es un trabajo seminal, un parteaguas, un referente —excelente referente— de todo trabajo futuro sobre la décima improvisada en castellano y sobre muchas otras formas de repentismo en otros idiomas y en otras formas estróficas. El texto nos acerca a la “Gramática de la décima”, como dice Maximiano Trapero en su prólogo,

a partir de señalamientos, desgloses y explicaciones de muchos de sus ingredientes, agregando fórmulas relativas a la manera en que dichos ingredientes se tensan, distienden, condicionan y mezclan mutuamente.

El libro, pues, nos ofrece herramientas para abrir los ojos, los oídos y el entendimiento a una “literatura” multifactorial, dada simultáneamente en varios niveles (ni qué decir: “multimedia”), como lo es la poesía oral improvisada. A partir de sus más de quinientas páginas de verdadero contenido, confirmamos nuestra postura de respeto ante el repentismo, un fenómeno tan antiguo y universal que, paradójicamente, cuenta apenas con unos cuantos estudios que permiten conocerlo y con unos cuantos estudiosos que asumen reconocerlo.

Teoría de la improvisación aporta importantes elementos no sólo a la reflexión literaria, la crítica poética o el pensamiento artístico en general: también puede valorarse como una contribución —profusamente documentada y sistemáticamente desarrollada— al conocimiento de las dimensiones de la creatividad humana.

E. FERNANDO NAVA L.

Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM

a partir de señalamientos, desgloses y explicaciones de muchos de sus ingredientes, agregando fórmulas relativas a la manera en que dichos ingredientes se tensan, distienden, condicionan y mezclan mutuamente.

El libro, pues, nos ofrece herramientas para abrir los ojos, los oídos y el entendimiento a una “literatura” multifactorial, dada simultáneamente en varios niveles (ni qué decir: “multimedia”), como lo es la poesía oral improvisada. A partir de sus más de quinientas páginas de verdadero contenido, confirmamos nuestra postura de respeto ante el repentismo, un fenómeno tan antiguo y universal que, paradójicamente, cuenta apenas con unos cuantos estudios que permiten conocerlo y con unos cuantos estudiosos que asumen reconocerlo.

Teoría de la improvisación aporta importantes elementos no sólo a la reflexión literaria, la crítica poética o el pensamiento artístico en general: también puede valorarse como una contribución —profusamente documentada y sistemáticamente desarrollada— al conocimiento de las dimensiones de la creatividad humana.

E. FERNANDO NAVA L.

Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM

MARGIT FRENK. *Entre la voz y el silencio. (La lectura en tiempos de Cervantes)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997; 150 pp.

Margit Frenk nos ha obsequiado con un precioso y agradable libro, que plantea y resuelve, en forma erudita y magistral, el fascinante problema de “la difusión de la escritura a través de la voz humana hasta época muy reciente” (5). Asunto de actualidad, lo que este libro trae entre páginas tiene que ver con un sinfín de temas, como la oralización de la escritura en la cultura española, la lectura en voz alta como medio de recepción y configuración de la textualidad escrita, la propuesta de revisión del concepto tanto de transmisión del texto en crítica textual como de los correspondientes criterios de recensión, los problemas que hoy plantea a la ortografía española una ortografía fundamentalmente oralizante o las cuestiones relacionadas con la historia de la métrica, la cual, vista desde los problemas estudiados en este libro, viene a ser una de las formas de oralización de la textualidad escrita.

El libro no sólo explora la bibliografía más importante sobre el tema, sino que argumenta eficazmente, con un buen caudal de datos en mano tomados del Siglo de Oro, cómo la lectura silenciosa va abriéndose paso e incide en los gustos de un mundo de analfabetas, tanto como en las formas de una textualidad escrita: el libro muestra muy bien las variadas circunstancias en que esta forma de recepción coexiste, desde muy antiguo, con la lectura en voz alta de la textualidad escrita, que no desaparece ni mengua, aún después de la invención de la imprenta, pese a la desconfianza de moralistas y demás autoridades que emprenderán una persecución de la lectura de libros literarios, que desemboca en el índice de libros prohibidos y persecuciones inquisitoriales.

Entre la voz y el silencio, por lo demás, no sólo retoma las viejas discusiones en torno a la lectura silenciosa, sustentadas, entre otros, por Joseph Balogh, en la década de los veinte, y Henri John Chaytor, un par de años más tarde; sino que continúa la reflexión sobre las relaciones entre la oralidad y la escritura, del tipo de las propuestas por Walter J. Ong, Paul Zumthor o B. W. Ife, hoy llevadas a los terrenos de la recepción por Roger Chartier, sobre todo, y Guglielmo Cavallo, en el ámbito siempre fascinante de una historia aún no escrita de la lectura y una psico-sociología del lector. El libro, en todo caso, viene a ser una contribución importante, en el ámbito de la literatura del Siglo de Oro español, al caudal de investigaciones que, en busca del lector y la lectura, desencadenó la llamada estética de la recepción desde el manifiesto lanzado por Jauss y la creación de la Escuela de Constanza: cuánto, en concreto, contribuye el lector histórico no sólo a la fijación de un horizonte estético-literario, sino al establecimiento de un proceso de transmisión-recepción de una textualidad escrita fuertemente configurada por un funcionamiento social y una recepción a partir de la lectura en voz alta.

La lectura, entonces, de *Entre la voz y el silencio* deja al lector complacido no sólo en este autorizado magisterio sobre tópicos poco transitados y rincones menos conocidos de la literatura del Siglo de Oro español, sino sobre una bibliografía cada vez más extensa, como decía, que se ocupa de los muchos aspectos que implica la historia del proceso de transmisión y recepción de nuestras más importantes tradiciones textuales. Como muestra de todo ello, el lector puede ver no sólo el nutrido

“Índice de personas” que corona el libro, sino su pertinente y muy completa bibliografía, amén de su excelente y magistral sistema de notas.

La tesis que el libro sustenta, como decía, es no sólo que la lectura silenciosa coexistió durante largo tiempo con la lectura en voz alta, sino, sobre todo, que la oralidad de lo escrito sirvió de base para muchos de los desarrollos que la textualidad escrita tuvo y que, a ese título, son considerados productos de una “oralización” extendida de la escritura.

Está por demás decir que cada uno de los siete capítulos que componen el libro reserva sorpresas y hace propuestas y sugerencias al lector que tiene la fortuna de internarse en ellos. El libro termina, a velas desplegadas, resolviendo el problema que le da origen. A saber: cómo una gente analfabeta —tal era en su mayoría la que en los siglos XVI y XVII llenaba los corrales de comedias— entendiera y gustara “obras tan complejas y sofisticadas, cargadas de mitología antigua y de historia, abundantes en figuras retóricas, llenas de ‘conceptos’ y, por añadidura, compuestas en verso” (5). La respuesta que trabaja la autora a lo largo de la obra es su tesis de que funciona, en la cultura popular del Siglo de Oro español, una muy desarrollada recepción para analfabetas de la textualidad escrita: la lectura en voz alta. La “voz” a que se refiere el título del libro.

De ella habla el primer capítulo, “Los espacios de la voz”; el lector queda encantado desde el principio con la profusión de pruebas y el erudito manejo de la bibliografía sobre el tema con que la autora, por un lado, impugna el imperialismo de la escritura, como supuesta etapa superior con respecto a la textualidad oral; y, por otro, asienta que lo que se suele asumir como culturas escritas, como el brillante Siglo de Oro español, son de hecho culturas híbridas, en las que la escritura no sólo es apuntalada, sino que funciona normalmente apoyada en varios procesos de oralidad, en la medida en que una de las formas de recepción de la textualidad escrita más extendidas en ese siglo es la lectura en voz alta.

Como en una grande inclusión, el primero y último capítulos del libro pasean al lector, tanto por las habitaciones del obispo de Milán, San Ambrosio, como por los silenciosos monasterios benedictinos. *Entre la voz y el silencio*, en efecto, parece arrancar su lección magistral con sendas figuras: la de San Agustín sorprendido de que San Ambrosio leyera

en silencio y la del monje de la *Regula Benedicti* (RB, 48) a quien se le pide que en el descanso de la siesta, luego de la comida, guarde silencio absoluto de tal manera que, si alguno quisiera “leer para sí”, lo haga de modo que no moleste a otro. En el primer caso, San Agustín, por entonces treintón profesor de retórica recién llegado a Milán hacia 384, que queda fascinado por la elocuencia de Ambrosio, culmen de la entera Milán de aquella época, muy superior a la Cartago de su infancia y juventud. Entre las cosas que admira al obispo, está la lectura silenciosa de la *Biblia*, su alimento espiritual, que Agustín describe sorprendido:

Sed cum legebat, oculi ducebantur per paginas et cor intellectum rimabatur, vox autem et lingua quiescebant. Saepe, cum adessemus [...] sic eum legentem vidimus tacite, et aliter nunquam, sedentesque in diuturno silentio [...] discedebamus et coniectabamus [...] causa servandaeque vocis, quae illi facillime obtundebatur, poterat esse iustior tacite legendi (Confesiones VI ,iii).

No hay duda: se trata de una excepcional descripción del proceso de lectura silenciosa, hecha por una de las plumas más prestigiadas de la cultura occidental. Desde luego, las razones de la lectura silenciosa son varias, como lo son las de la lectura en voz alta.

Las razones de ambas formas de lectura han de ser buscadas también en la naturaleza misma y las funciones de esos tipos de lectura, y no sólo, como alguien ha propuesto para la lectura en voz alta, en el carácter continuo de la escritura y la inexistencia de signos de puntuación, en épocas muy tempranas, o como una manera de hacer que los escasos ejemplares de libros llegaran a más lectores. Como se sabe, apenas en el siglo VII de nuestra era se afirma la tendencia de separar las palabras (O’Callaghan: 22). Como se sabe, tampoco era costumbre, en la antigüedad, puntuar los textos: el sistema de puntuación, si bien inventado el 260 antes de Cristo por Aristófanes de Bizancio, era, por una parte, una puntuación para la lectura en voz alta, como mostrará Margit en su capítulo III, “La ortografía elocuente”. Y, por otra, los valores de los signos de puntuación eran bastante cambiantes. La lectura de San Ambrosio, a la que parece aludir San Agustín, es la lectura de la *Biblia*: emplea, en efecto, la expresión “rumiar de tu pan” —*de pane tuo ruminare*—, que es una forma de llamar, en el lenguaje tanto bíblico como de la literatura patristica, a la meditación sobre la *Biblia*.

La otra referencia a la lectura en silencio que cita *Entre la voz y el silencio*, como una excepción en un medio en que lo que prevalece es la lectura en voz alta, es la del capítulo 48 de *La regla de San Benito*, obra redactada probablemente a mediados del siglo VI, aunque de materiales mucho más antiguos. El presupuesto básico de la vida monacal es la *taciturnitas*, el silencio, de que habla en el capítulo 6: el monje debe tener control absoluto de su lengua, aun tratándose de un hablar bueno y edificante, porque “*in multiloquio non effugies peccatum*”, dice la *RB*. Al monje, en su calidad de discípulo, le corresponde “*tacere et audire*”; sólo el abad tiene en el monasterio la función de “hablar y enseñar” (*loqui et docere*). Esta *taciturnitas*, de hecho, constituye uno de los rasgos del monaquismo más firmemente atestiguados; está arraigada en tradiciones bíblicas que nos han llegado en dichos como aquel del *Qohelet* (3,1) que dice: “hay tiempo de callar y tiempo de hablar”. En el lenguaje de la tradición monástica cristiana, la *taciturnitas* significa simplemente, tanto la moderación en el hablar, como el amor al silencio. En efecto, entre los *Instrumenta bonorum operum* de que habla el capítulo 4, que, en último término son las cualidades que debe tener el buen monje, la *RB* menciona el “no ser amigo de hablar mucho” (*multum loqui non amare*). Éste es, pues, el presupuesto en que descansa el capítulo 48 de la *RB*.

En este supuesto de un silencio básico interior y exterior, la lectura era, sin embargo, muy apreciada por los monasterios. En *Las sentencias de los padres del desierto*, remontable a la primera mitad del siglo VI, se recoge ésta del abad Evagrius: “la mente inestable se consolida por la lectura, las viglias y la oración” (X,20). También por el silencio, que es prácticamente, como decía, la condición normal del monje bajo la convicción de que el silencio puede edificar más que las palabras.

Por lo demás, la *RB*, cuando habla de la lectura, se refiere a ella con los términos “*lectio divina*” (48,1); y *lectio*, en el sentido de *lectio divina* (48, 4, 10, 13, 14, 17, 18, 22 y en 49, 22). En el lenguaje monacal la expresión *lectio divina* significaba primeramente leer la *Biblia* y, en segundo lugar, leer las obras, tanto de los padres de la Iglesia, como de los maestros del monacato. Todas estas lecturas monacales, empero, tenían como centro la *Biblia* y se hacían en silencio, en forma de meditación. La *lectio divina*, pues, no es una lectura cuyo objetivo sea el aprendizaje, sino una lectura interior, apacible, reposada, meditada y saboreada, en que de lo

que se trataba era encontrarse consigo mismo: todos los monjes, aun los más simples, podían y debían practicarla, pese al esfuerzo que para todos suponía (*RB*: 379).

La *Lectio divina* de la que habla la *RB*, sin embargo, podía ser de dos tipos: tanto esta lectura silenciosa como la lectura comunitaria en voz alta que tiene lugar cuando se rezan las horas o cuando en el comedor se lee para toda la comunidad. Ambos tipos de lectura en voz alta están documentados, tanto en la *RB* como en otros textos más antiguos. En todo caso, en la *RB*, tanto el vocablo *lectio*, como el verbo *legere* significan también la lectura silenciosa que el monje debe llevar a cabo a guisa de meditación: en *RB* 48, 23 se habla del caso en que alguien no puede *meditare aut legere*.

A eso mismo parece referirse el caso del *acediosus* de que habla la *RB*, 48, 18: dos ancianos recorren el monasterio “durante las horas en que los hermanos están de lectura. Su misión es observar si algún hermano, llevado de la acedia, en vez de entregarse a la lectura se da al ocio y a la charlatanería, con lo que no sólo se perjudica a sí mismo, sino que distrae a los demás”. Casiano, una de las fuentes de la *RB*, al hablar de las dificultades de la lectura en silencio para el monje, menciona el caso en que por tener dolor de cabeza el monje se queda “dormido con la cabeza sobre la página” (*RB*: 380).

San Juan Crisóstomo, por su parte, al contraponer el espectáculo de la vida monástica a contraluz del teatro profano, habla de los monjes sirios, quienes “no sólo cantando, no sólo orando ofrecen [...] su suave espectáculo a quienes los contemplan, sino también cuando se los ve clavados en sus libros” (*In Math*, hom. 68,4). Todo ello sugiere, pues, cuánto la lectura silenciosa era habitual y apreciada en los monasterios de los primeros siglos.

El capítulo segundo, “Lectores y oidores del Siglo de Oro”, explora el problema de los destinatarios del texto, que en el Siglo de Oro son, por igual, lectores y oidores, según se ha dicho. La recepción del gran caudal de poesía producida por esta sociedad, en efecto, se da, tanto a través de la oralidad, como a través de la escritura, cuyos destinatarios acceden a ella, ya a través de la lectura silenciosa, ya a través de la lectura en voz alta, la recitación, la representación en el escenario y, desde luego, a través del canto. *Entre la voz y el silencio* se dedica concienzuda-

mente a documentar ese complejo fenómeno de recepción que fluctúa, en efecto, entre el silencio de la lectura solitaria y las modalidades de la voz en las formas de recepción encabezadas por la lectura comunitaria: los receptores, pues, del gran caudal de poesía producida por la sociedad del Siglo de Oro están habituados a una transmisión-recepción anfibia.

Es fantástica la incursión por las oralidades que la autora lleva a cabo. Entre otras, la oralidad de la textualidad tradicional y la oralidad intertextual, que posibilita, esta última, la comunicación familiar plena y fluida, como lo es el habla verosímil de los personajes literarios.

La autora propone aquí a sus lectores diferenciar con toda claridad cada una de las múltiples facetas de la oralidad del Siglo de Oro (23). Para hacerlo, procede, como en todo el libro, mediante el esquema descripción-prueba. Con ello, *Entre la voz y el silencio* se convierte en un valioso estudio del Siglo de Oro desde la perspectiva de las imbricaciones entre textualidad oral y textualidad escrita con los correspondientes sistemas de recepción. Este capítulo segundo explora, desde el horizonte del “lector o oydor”, el ancho público de la literatura del Siglo de Oro y, desde luego, sus géneros oralizados, deteniéndose en las “Celestinas” y libros de caballerías, los libros de pastores, las novelas cortas, los cuentos, la poesía lírica, el teatro y, en fin, los otros géneros que en el Siglo de Oro se leían en voz alta, del tipo de las historias y otras cosas, como las epístolas. Todo ello muestra, con abundancia de ejemplos, la existencia de dos tipos de textos, según la recepción: textos para ser leídos en silencio y textos para ser leídos en público. Es obvio que esta demarcación no es infranqueable.

“La ortografía elocuente”, apropiado título del tercer capítulo, pergeña los rasgos de la ortografía que, a la medida de la lectura en voz alta, se afianza durante los siglos XVI y XVII, en pleno imperio de la lectura vocal. En él, la autora afronta el principio ortográfico español del siglo XVI, en el sentido de que se ha de escribir como se habla, que desde Quintiliano llega hasta Nebrija, Valdés y Cascales, tanto como el de una ortografía y puntuación para textos que habrían de leerse en voz alta.

Con ello estamos ya, de lleno, en el debatido y apasionante tema de las historia de nuestras estructuras métricas, con los lugares comunes a que han dado lugar. ¿Es el verso libre la expresión de la muerte de la lectura en voz alta? ¿Nació la métrica española en el seno de las cultu-

ras orales como recurso mnemotécnico? La autora muestra magistralmente, en todo caso, cuánto la escritura del Siglo de Oro tenía por meta la “satisfacción del oído”, mucho más que “contentar a los ojos”.

El fenómeno de la lectura en voz alta y el de una textualidad de una dominante transmisión a través de la memoria y la voz crean una serie de ambivalencias léxicas, maridajes y sinonimias entre verbos como *leer*, *ver*, *oír*, *decir*, *hablar*, *recitar*, *narrar* o *referir*. A ello se dedica el capítulo cuarto de *Entre la voz y el silencio*. Ejemplos en mano, el libro muestra cómo este tipo de contaminaciones semánticas hacen, por ejemplo, que *decir* se use, ya en el sentido de ‘recitar de memoria’ textos, tanto en verso como en prosa, ya en el de ‘leer en voz alta’: con ello tenía lugar un cruzamiento semántico en que el verbo *leer* significaba, tanto ‘leer en voz alta’ como ‘recitar de memoria’. De esta manera, pues, lo acústico y lo visual se entrecruzan, de tal manera que el acto de leer, que es un acto de “ver”, tiene la connotación de un hacerse “oír”, que es obviamente un proceso de tipo acústico: *ver*, *oír* y *saber*, por tanto, constituyen formulaciones de una misma idea. Se da, pues, un proceso dinámico de significación que va de lo acústico a lo visual y viceversa. “Pero —dice Margit Frenk—

mientras le quedaba todavía algo o mucho de voz, el lenguaje de la lectura continuó circulando libremente entre los dos polos de la vista y el oído. De ahí las grandes ambigüedades. Quizás nunca sabremos el sentido exacto de ciertas expresiones; pero al menos sabemos que no podemos saberlo, y por qué (56).

Un problema grave que señala el libro son las deficiencias de la actual crítica textual, que no incluye procesos de transmisión de textos como los poemarios del Siglo de Oro. La siguiente estación en ese recorrido fascinante que es el libro aborda, en efecto, el asunto de la poesía oralizada en ese siglo y, para efectos de la crítica textual, las mil y una variantes que ello produce y que contrarían el rigor que ha ido adquiriendo el concepto de transmisión en crítica textual. La autora muestra muy bien, en efecto, cómo, bajo el supuesto del imperialismo de la escritura, la poesía desarrolla una serie de artificios y, en el trasfondo de una crítica textual limitante, “el papel que hubieron de desempeñar la

memoria y la voz en los procesos de escritura” (57). Al tener como medio de difusión la lectura en voz alta, la memorización, la recitación y el canto, en efecto, la poesía de la época se caracteriza, en buena medida, como se ha dicho, por ser una poesía oralizada.

Este circuito de difusión desarrolla una actitud ante el texto memorizado que lo asume, no sólo como fuente documental, sino también con los recursos mnemotécnicos que este tipo de difusión textual produce. Estas maneras oralizantes de transmisión del texto plantean, sí, a la crítica textual tradicional una serie de cuestiones sobre sus bases documentales. La crítica textual, por ejemplo, tendría que revisar su concepto de *variante*: en efecto, como dice la autora, la metodología actualmente empleada por la crítica textual, aunque detecta este tipo de fenómenos, suele explicarlos “como errores, voluntarios o accidentales, cuyas causas suelen ser identificables” (63). Por lo cual, agrega: sostengo que “tal como funciona actualmente, es improcedente en el caso de una poesía cuya circulación es más oral que escrita y se ramifica en una red subterránea de infinitas versiones ligeramente discrepantes, que sólo en ocasiones contadas salen a la superficie” (63), puesto que, como dice Lope de Vega, citado por la autora, “‘no se obliga la memoria a las mismas palabras sino a las mismas sentencias’, o sea, a las mismas ideas fundamentales” (58).

¿Cuál es la realidad, entonces, de la transmisión del texto poético en el Siglo de Oro? A ese asunto dedica *Entre la voz y el silencio* el capítulo sexto: a describir, a saber, la morfología de la textualidad de los cancioneros manuscritos y sus procesos de transmisión. De la circulación manuscrita de la poesía en ese siglo que va del papel suelto autógrafo, sus copias, las copias de esas copias, el cuaderno suelto, hasta llegar al posible cartapacio, no son muchas más las cosas que se saben. Si la crítica textual ha llegado a ciertas alturas, sus investigaciones han estado limitadas a determinados modos de transmisión textual: se han ocupado hasta ahora sólo de la transmisión de los textos escritos en cuanto tales.

Sin embargo, las múltiples formas de contaminación entre oralidad y escritura puestas de manifiesto por *Entre la voz y el silencio* permiten a su autora proponer algunos elementos para una futura tipología de los cancioneros manuscritos: el predominio de un criterio de compilación como el geográfico, el histórico o el estético; la combinación de criterios;

el de legitimación. Los poemarios del Siglo de Oro, cuyo objetivo primario era la difusión, podían catalogarse en dos tipos básicos: cancioneros cuyo objetivo primario era fijar y conservar los textos, en primer lugar, y los cancioneros cuyo fin era el uso inmediato dentro de un grupo.

Este último parece haber sido, a decir de la autora, el objetivo más frecuente de los cancioneros del Siglo de Oro. *Entre la voz y el silencio* explora ambos tipos con sugerentes resultados. La conclusión que saca es doble: que “los cancioneros manuscritos son hoy una fuente preciosa para nuestro conocimiento de los textos poéticos del Siglo de Oro” (72) y que esos cancioneros son expresión del “hormiguitar de la vida creadora” en ese siglo. Con toda razón, la autora remata su invitación al territorio de los cancioneros manuscritos así:

no tenemos acceso ni a la voz, ni a la memoria de los hombres de aquel tiempo; tampoco podemos compartir con ellos su manera de vivir los poemas. Pero tenemos los manuscritos, y si sabemos leerlos, veremos cómo de una manera secreta albergan memoria y voz, y un entusiasmo infinito por la poesía (72).

El último capítulo, “El lector silencioso”, es una vuelta a casa: las cuestiones planteadas al principio encuentran aquí su cierre puntual. Y si la lectura en voz alta recorre la historia, también lo hace la lectura en silencio; es asunto de explorar, en lo futuro, cuáles son las funciones sociales de la una y de la otra, y cuáles las diferentes formas de interacción entre ambas. El libro, en todo caso, muestra bien cuánto queda aún por investigar. ¿Desde cuándo existen los lectores silenciosos? Los datos apuntan hacia muy atrás. Margit Frenk procede aquí mediante el esquema pregunta—respuesta. A la pregunta sobre la índole de la lectura silenciosa, responde no sólo con una serie de testimonios españoles, sino presentando al mismísimo Cervantes como un lector silencioso. Preguntas como “¿palabra o escritura? ¿voz o silencio?” reviven viejos debates remontables al siglo XVI; la pregunta, en cambio, “¿teatro oído y visto o teatro leído?” plantea la contraposición entre el mundo del texto impreso y el de su representación teatral con una ligera ventaja para el primero de estos mundos, el del libro y la lectura silenciosa, con el argumento de que “leyendo a solas no hay ruido, se satisface al entendimiento, etc.” (81).

El tránsito de la voz al silencio es el pasaje del grupo al individuo y del afuera al adentro: es, en suma, un proceso de interiorización que toma al individuo aparte, lo segrega de la cultura colectiva y lo “des-tribaliza”. Ello viene a modificar la actitud de los creadores de literatura que, por no pensar exclusivamente en un receptor comunitario, sino en el individuo lector y su espacio interior, empiezan a hacerse a la idea de una escritura socializada por las letras de molde. El receptor que se vislumbra, entonces, es el que sabe escuchar ya sólo con los ojos, como diría Sor Juana, o como la “imagen acústica” de Ferdinand de Saussure, que es psíquica: “sin mover los labios ni la lengua —dice—, podemos hablarnos a nosotros mismos o recitarnos mentalmente un poema” (Lexía: 132).

El libro, en suma, es una joya, que muestra muy bien cuánto la página bien escrita y pulida vale más que el texto que sólo sobresale por su tamaño. Se trata de un libro que enseña, propone, sugiere y enfrenta situaciones que forman parte del *statu quo* de nuestra filología del Siglo de Oro. Capítulos breves, escritos con la precisión y lógica del discurso magistral, afrontan y resuelven problemas puntualmente planteados, con tenacidad, rigor y erudición, como es costumbre en los textos científicos de Margit Frenk.

Cada uno de estos capítulos, como hemos visto, guarda su sorpresa al lector: la autora procede en ellos, sí, como aquel dueño de una casa que saca de su arca cosas nuevas y cosas viejas. *Entre la voz y el silencio* da la impresión de haber sido escrito por un espíritu gambusino, acostumbrado a descubrir pepitas de oro entre las piedras, la arena y el barro. Es un libro, por lo demás, sin palabras vanas y sin recelos, al que no importa señalar tareas o proponer nuevos enfoques hasta en disciplinas ufanas como la crítica textual.

En fin, el libro, cuya lectura recomendamos vivamente desde aquí, cómo no, es una brillante exhibición de la enorme sabiduría bibliófila de la autora, acostumbrada a hurgar entre el polvo de manuscritos, libros, papeles y tradiciones el caudal más añejo y noble de nuestra poesía. La erudición de que hace gala la autora no sólo se muestra también en la soltura y señorío con que se pasea y pasea al lector por la literatura del Siglo de Oro, donde busca sus ejemplos. *Entre la voz y el silencio* es, en suma, un libro del que se puede decir aquello de Pascal: “cuando se ve

el estilo natural, uno se asombra y se entusiasma, pues se espera ver un autor y se halla a un ser humano” (Pascal, 1993: 210). Sus notas, ordenadas y doctas, son tan fascinantes y reveladoras como el cuerpo mismo del libro, que se convierte, así, en una lectura obligada no sólo para el investigador del Siglo de Oro, sino para el estudioso de crítica textual, la historia de la lectura en la tradición literaria española y, en general, la historia de tantas cosas como aún tiene sin resolver la historia de la cultura occidental.

HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ
El Colegio de Michoacán

Bibliografía citada

- AGUSTÍN, San, 1991. *Obras de San Agustín. Texto bilingüe. II. Las confesiones*. Ed. crítica P. Ángel Custodio Vega, O.S.A., 8ª ed., Madrid: BAC.
- JUAN CRISÓSTOMO, San, 1956. *Obras de San Juan Crisóstomo. II. Homilías sobre el Evangelio de San Mateo (46-90)*. Texto griego, versión española, notas Daniel Ruiz Bueno. Madrid: BAC.
- La regla de San Benito*, 1993. Ed. García M. Colombas e Iñiqui Aranguren. Madrid: BAC.
- Las sentencias de los padres del desierto. Los apotegmas de los Padres. (Recensión de Pelagio y Juan)*, 1989. 2ª ed. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- O'CALLAGHAN, José, 1998. *Introducción a la crítica textual del Nuevo Testamento*. Estella: Verbo Divino.
- PASCAL, Blaise, 1993. *Pensamientos*. Barcelona: Altaya.
- SAUSSURE, Ferdinand de, 1983. *Curso de lingüística general*. Ed. Tullio de Mauro. Madrid: Alianza Universidad.