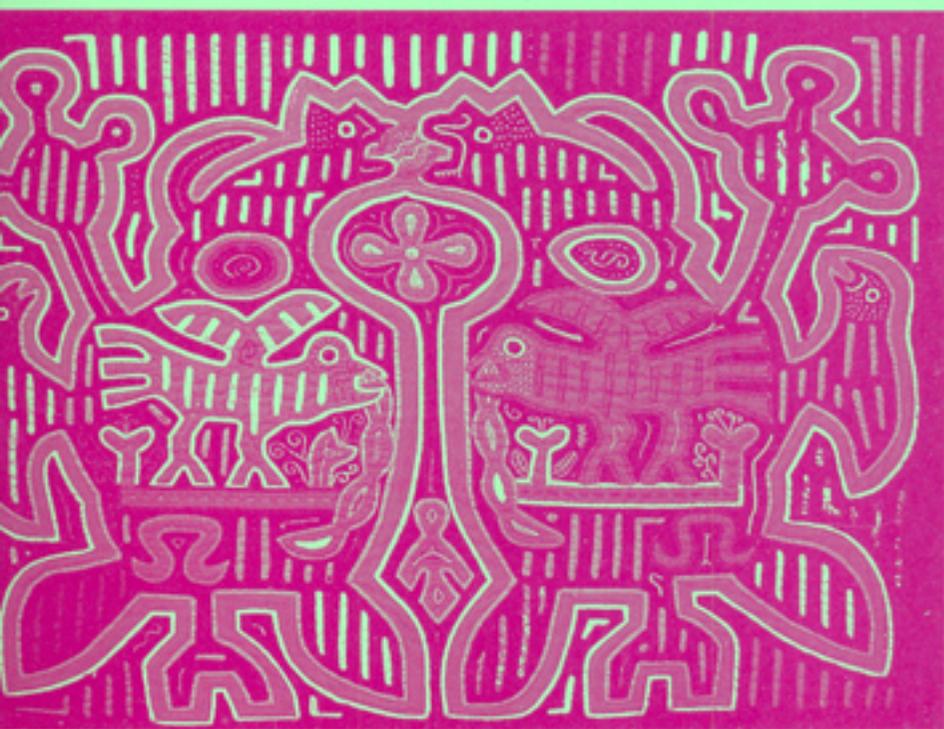


AÑO VII / NÚMERO 2 / JULIO - DICIEMBRE DE 2007 / ISBN 1665-6438

Revista de Literaturas Populares



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Revista de Literaturas Populares

AÑO VII NÚMERO 2 JULIO - DICIEMBRE DE 2007

dirección

margit frenk

comité de redacción

araceli campos moreno / claudia carranza vera /
santiago cortés hernández / enrique flores /
raúl eduardo gonzález / mariana masera /
maría teresa miaja / gabriela nava /
nieves rodríguez valle / maría teresa ruiz /
rosa virginia sánchez / pilar vallés

comité editorial

magdalena altamirano / martha bremauntz /
elizabeth corral peña / maría cruz garcía de enterría /
antonio garcía de león / aurelio gonzález /
pablo gonzález casanova / beatriz mariscal /
carlos monsváis / carlos montemayor / edith negrín /
josé manuel pedrosa / herón perez martínez /
ricardo perez montfort / augustín redondo

cuidado de la edición
diseño original / diseño de portada
tipografía
imagen de la cubierta

comité de redacción
mauricio lópez valdés / gabriela carrillo
elizabeth díaz salaberría
mola de los indígenas kuna de panamá, fotografía
de david stiffer

publicación semestral

CANJES, CORRESPONDENCIA:
REVISTA DE LITERATURAS POPULARES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM.
CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO D. F.
SIGLO XXI EDITORES AV. CERRO DEL AGUA 248,
04310, MÉXICO D.F.

distribución

issn 1665-6431
impreso y hecho en méxico

E-MAIL: litpop@correo.unam.mx
PÁGINA WEB: www.rip.culturaspopulares.org/

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

De pactos, brujas y tesoros.

Relatos supersticiosos de la Nueva España

(CECILIA LÓPEZ RIDAURA, BERENICE GRANADOS,

CLAUDIA CARRANZA VERA) 207-225

Un rey de siete hijas y El Juan Chiquito y el Juan Grande.

Dos cuentos otomíes (hñähñius)

(ITZEL PINEDA VÁZQUEZ) 226-248

Décimas de Camilo Rojas Cáceres, poeta chileno

de la "Lira popular" de El Siglo

(DELPHINE GROUES) 249-267

ESTUDIOS

El borracho y la bebida en el cancionero folclórico mexicano

(CECILIA LÓPEZ RIDAURA) 271-292

Los animales de monte en la tradición oral

del Caribe colombiano

(SANDRA TURBAY) 293-317

Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánica

(PEDRO C. CERRILLO) 318-339

El jarabe ranchero de la Tierra Caliente de Michoacán

(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ) 340-376

RESEÑAS

- Pedro M. Cátedra, coord. *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría* (CLAUDIA CARRANZA VERA)..... 379-392
- Mario Humberto Ruz, coord. *De la mano de lo sacro. Santos y demonios en el mundo maya* (MARIANA MASERA y MARTHA ILIA NÁJERA C.) 392-406
- Ricardo Pérez Montfort. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos* (CATERINA CAMASTRA)..... 407-414
- Aurelio de los Reyes. *¡Tercera llamada, tercera! Programas de espectáculos ilustrados por José Guadalupe Posada* (RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ)..... 414-419
- Raúl Eduardo González. *La seguidilla folclórica de México* (MARTHA BREMAUNTZ)..... 420-426
- Anuschka van't Hooft y José Cerda Zepeda. *Lo que relatan de antes. Kuentos tének y nahuas de la Huasteca* (ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ). 427-433
- José Manuel Pedrosa. *La historia secreta del Ratón Pérez* (PILAR VALLÉS). 433-436

De pactos, brujas y tesoros. Relatos supersticiosos de la Nueva España¹

Al leer los documentos del Santo Oficio de México encontramos una gran cantidad de relatos extraordinarios, que se acumularon a lo largo de los siglos. En estos documentos aparecen los testimonios de personas de diferentes castas, orígenes y creencias, que se presentaban, por su propia voluntad o habiendo sido llamados por los inquisidores, para exponer, como sucesos verdaderos, supersticiones, leyendas y rumores, a cual más disparatados. Estos testimonios ponen al descubierto una mentalidad que tiende a lo maravilloso y en la que se llegan a mezclar rasgos de las diferentes tradiciones vivas en la sociedad novohispana.

Los cinco textos que reproducimos a continuación tienen esas características. Proviene de diferentes expedientes del Santo Oficio que se conservan hoy en el Archivo General de la Nación (AGN, Ramo Inquisición) y que forman parte de uno de los libros que, para su próxima publicación, prepara el proyecto "Literaturas populares de la Nueva España (1690-1820): Revisión crítica y rescate documental de textos marginados" (CONACYT, 43303-H).² A los cinco casos que se presentan, siguiendo un orden cronológico, se les ha asignado un título. Se ha modernizado la puntuación y deshecho las abreviaturas. Van en cursiva los pasajes subrayados en el original. En varios casos se ha agregado, en cursivas, un pequeño texto introductorio y un epílogo. Al final de cada documento se anotan los datos de procedencia (volumen, expediente y folios), así como el número que tienen en el *Catálogo de textos marginados*, que coordinó María Águeda Méndez y que fue de gran ayuda para la búsqueda que nos llevaría a los hallazgos que hoy presentamos.

Si bien los textos no son intencionalmente literarios, sino documentos con valor judicial, podemos reconocer en cada uno de ellos ele-

¹ Estos relatos se editaron con la asesoría de Enrique Flores Esquivel.

² Con sede en el Centro de Poética, del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. Responsables: Mariana Masera y Enrique Flores.

mentos de la tradición oral. A pesar de estar determinados por las situaciones límite en las que se producen, es decir, frente a una autoridad inquisitorial, o, cuando se trata de denuncias por carta, dirigidos a una autoridad, los textos pueden leerse como relatos orales, ya que están estructurados como una narración, con tópicos y motivos del repertorio literario popular.

Algunos de esos tópicos aparecen en relatos medievales y aún siguen vigentes en la actualidad. Así, el texto titulado “El diablo de la laguna del Buen Suceso”, que contiene la autodenuncia de Tomás de Soto, primero en voz de su confesor y luego del protagonista del relato, nos permite apreciar un conjunto interesante de motivos frecuentes en los relatos de pactos demoníacos occidentales, con mezclas de otros elementos paganos, que, sin duda, son el reflejo de las diferentes culturas y creencias que convivían en la América colonial. Lo mismo se puede decir del texto 5, en donde se mezclan los motivos de relatos de tesoros con los de pactos demoníacos, así como con creencias indígenas. En este documento, que hemos titulado “El cobarde”, se describen una serie de figuras sobrenaturales que custodian el lugar donde se encuentra el demonio, un caballero muy hermoso que habita en el fondo de una cueva. Actualmente, en los estados de Oaxaca, Tlaxcala y Puebla pueden encontrarse versiones de este relato que, curiosamente, siguen considerándose como hechos reales.

La mayoría de los textos pone en evidencia los temores que tenía la gente de ser víctima de las brujas, de los poderes sobrenaturales y de los maleficios. Esto se aprecia sobre todo en el segundo de los documentos, en el que una mujer asocia su enfermedad con la hechicería.

Los textos 3 y 4 son historias de brujas. El tercero, relata un curioso incidente ocurrido a un personaje por haber invocado a una bruja. El cuarto, que se ha titulado “Los gatos”, contiene la denuncia que Juana Teresa Gómez, de 15 años, casada, hizo en contra de su madre, María Gómez, y de una india llamada Leonor, por ser brujas. Esto sucedió en el Pueblo de Ayochico, en el estado de Jalisco, en 1735. La muchacha refiere detalladamente a los inquisidores cómo el esqueleto de su madre vuela por las noches después de pronunciar las palabras “De villa en villa, sin Dios ni santa María” y luego de que su gato le ha retirado toda la carne. Elementos de este relato, principalmente el conjuro para volar,

aparecen en otros procesos inquisitoriales de la época y también en diferentes cuentos populares de brujas de todo el mundo hispánico actual: en España, Chile, Ecuador, República Dominicana y México.

Aún queda mucho por decir sobre cada caso en particular; baste por ahora señalar el interés literario de estos textos y también su interés lingüístico, antropológico, histórico, sociológico, etc. De ahí la importancia de la recolección que estamos haciendo, de la cual estos documentos son apenas una pequeña muestra.

CECILIA LÓPEZ RIDAURA, BERENICE GRANADOS, CLAUDIA CARRANZA VERA
Universidad Nacional Autónoma de México

[1. El diablo de la laguna del Buen Suceso]

Puebla de los Ángeles, 1705. Denuncia que hace el bachiller Ignacio de Portes y Zepeda, capellán del Real Hospital de San Pedro y confesor del mulato Tomás de Soto, contra el mismo Tomás de Soto y contra el mulato Sebastián de Sosa por hacer un "pacto explícito con el demonio" en la ciudad de Guatemala.

Dijo ser de edad de treinta i quatro años, i que comparece ante el señor comissario en nombre i de licencia de Thomás de Soto — mulato arriero, natural de la ciudad de Guatemala, residente en esta ciudad i enfermo, con muy pocas esperanças de vida, en dicho ospital del señor San Pedro— [...], en cuio nombre viene por no poderlo hazer el susodicho i aberle pedido a este declarante que, como su confesor, i con licencia que para ello espesial le daba, denunsiasse en forma contra sí, como si él proprio lo hiziesse, de lo que en adelante referirá. Y que usando de dicha licencia, en nombre del dicho Thomás de Soto, denuncia en forma, en la manera siguiente, qué es lo que le comunicó el dicho Thomás de Soto, para que en su nombre le denunsiasse i pidiesse al Santo Tribunal hubiesse dél misericordia.

Que abrá tiempo de dose años³ que, estando el dicho Thomás de Soto en la ciudad de Goatemala exerciendo el oficio de cargador de requa,

³ En el original: *anos* así como después *companía*.

deseando tener más fuersas que las que tenía para con más actividad hazer el dicho su oficio, lo comunicó con un mulato llamado Sebastián de Sosa de dicha ciudad de Goatemala, quien le dijo que, si tenía ánimo, le llebaría adonde tubiesse fuersas para cargar, pero que se abía de olvidar de Dios i de sus santos, i no abía de resar, oír missa ni confesar. I que abiéndoselo prometido así, salió en compañía del dicho Sebastián de Sosa de dicha ciudad de Goatemala, como distansia de veinte leguas, para la laguna que llaman “del Buen Suseso”. I que, llendo dicho camino, en él salió un toro prieto, i abiéndolo bisto el dicho Sebastián de Sosa, se escondió y dejó solo al dicho Tomás de Soto, *quien se hizo quatro o sinco lanzes buenos* y, fechos, se desparesió dicho toro sin ir por senda ni parte ninguna, sino que se hizo invisible.

I luego salió el dicho Sebastián de Sosa y le dijo al dicho Tomás de Soto que era lyndo muchacho i que tenía valor, i que así bien podía ir con él a la laguna, a conseq[u]ir el yntento que deseaba. I que con efecto prosig[u]ieron su camino asta llegar a dicha laguna, y que, abiendo llegado a ella, le dijo el dicho Sebastián de Sosa se desnudasse y se sambullesse en dicha laguna. Y que con efecto lo hizo así, entrando en dicha laguna (sin rosario ni otra ninguna reliquia, a causa de abérsele quitado y tirado en el camino, de orden del dicho Sebastián de Sosa). I que, abiendo bajado asta el fondo de dicha laguna, se halló en una plasueleta grande y muy amena, con muncha diversidad de llerbas de distintos colores. I que en dicha plasuela estaba un hombre sentado en una silla de seda, de rostro negro i barbas grandes, i muchos muchachos por allí. I que, abiendo llegado a él el dicho Tomás de Soto, le dijo el dicho hombre:

—Pues, buen hombre, ¿qué queréis?

A que le respondió el dicho Tomás:

—Quiero ser buen cargador.

A lo qual le dijo el dicho hombre:

—Me abéis de hazer una escriptura de ser mi esclabo.

I prometiéndolo así el dicho Tomás, el dicho hombre (quien siempre jusgó el dicho Tomás ser el demonio) sacó una lanzeta, i se picó una bena con ella, de que le salió alguna sangre, que cojió en una escudilla (como estas en que continuamente beben caldo), con la qual sangre escribió dicho demonio sobre un papel. Y abiendo escrito, dijo:

— Ya este es mío.

La qual escriptura fue por dies años. I que, fecha, le dijo el demonio:

— Ea, buen hombre, cojed aí la llerba que quisiéreis— abiéndole dicho antes que no se abía de acordar de Dios ni oír misa, confesa[r], ni rezar, ni hazer otra ninguna acción de christiano.

Y que, abiéndolo prometido así, cogió una porsión de una llerba amarilla i le dijo el demonio:

— Ea, andad, buen hombre, ya llebaís aí para ser buen cargador.

Con lo qual se salió el dicho Thomás de Soto de dicha plasuela y laguna, y halló fuera de ella al dicho Sebastián de Sosa en donde se abía quedado a esperarlo. Y se⁴ fueron a dicha ciudad de Goatemala, llebando consigo el dicho Thomás la dicha llerba, con la qual sintió el dicho abentajadas fuersas, pues no pudiendo antes con siete ar[r]obas, cargaba después, en virtud de la llerba, onse. La qual trajo consigo tres años, no resando ni confesando ni haziendo cosa alguna de christiano; pudiendo tanto con dicha llerba, que ordinariamente se proponía alargar su atajo⁵ quando otros cargadores tenían cargado casi la mitad de los suios. I acababa primero el dicho Thomás que los otros, pues les faltaban tres o quatro cargas para acabar.

I que, abiéndola traído consigo tres años, la ar[r]ojó. I que abrá tiempo de sinco meses que le acaezió un tabardillo⁶ en esta ciudad, de que llegó a lo último; con lo qual le llebaron al dicho ospital de San Pedro, en donde se confesó con este declarante, quien le mandó que, luego que sanasse, ocur[r]iesse al Santo Tribunal a denunciarse, porque, aunque le absolvía deste caso, era respecto del peligro en que estaba de la vida i de poder dementarse⁷ instantáneamente según la malicia de la fiebre, lo qual hazía debajo de la condición que le ponía de que, si sanasse, comparesse a denunciarse. I que, en atención a no aber sanado — porque aunque pasó el dicho tabardillo, inmediatamente acaezió de virgüelas,

⁴ *se*: tachado en el original.

⁵ *atajo*: “montón que se va haciendo de alguna cosa, como atajo de leña” (*Aut.*).

⁶ *tabardillo*: “enfermedad peligrosa, que consiste en una fiebre maligna, que arroja al exterior unas manchas pequeñas como picaduras de pulga, y a veces granillos de diferentes colores: como morados, cetrinos, etcétera” (*Aut.*).

⁷ *dementar*: “hacer enloquecer, perder el juicio y faltar la razón” (*Aut.*).

de que le resultó el quedar el dicho sin haber podido salir de dicho hospital, respecto de lo qual, i de hallarse sin esperanzas de vida para hazer dicha su denuncia, advirtiéndole este declarante la obligación en que estaba de hazerla —, le pidió el dicho Thomás de Soto, reconociendo su imposibilidad, el que pareciesse en su nombre ante dicho señor comisario, para cuio efecto le daba licencia, i le denunciase de lo que lleba dicho, que le comunicó más por extenso para dicho efecto; i pidiesse, en su nombre, al⁸ tribunal le impusiesse la penitencia que fuesse serbido por semejante delito, i hubiesse dél misericordia, como con efecto, poniéndolo en execusión, rendidamente lo pedía esse declarante en nombre del dicho Thomás de Soto [...].

Bachiller Ygnasio de Portes Zepeda [rúbrica].

Pasó ante mí, por Miguel de Estrada, notario del Santo Oficio [rúbrica].

Denuncia de Thomás de Soto contra sí i contra Sebastián de Sosa

En la ciudad de la Puebla de los Ángeles, en veinte i cinco días del mes de maio de mil setesientos i cinco años, serían las nueve oras de la mañana, estando [...] en el Hospital Real del señor San Pedro desta ciudad, en la enfermería que llaman “de los españoles”, con todo el recato i secreto posible i necesario, ante el señor bachiller don Onofre Miguel del Castillo i Billegas, clérigo presbítero, [...] paresió, enfermo en cama, un hombre del qual fue resebido juramento, que hizo por Dios nuestro señor y la santa Crus según forma de derecho, so cargo del qual prometió dezir verdad en todo lo que declarare i fuere preguntado, y de guardar secreto. I dijo llamarse Thomás de Soto, soltero, de nación mulato, hijo de Lucas Sánches i de Nicolaza del Castillo, besinos de la ciudad de Goatemala, de donde es natural y besino el dicho Thomás de Soto, de oficio harriero cargador, de edad de veintyocho años [...].

Este declarante tubo pacto explícito con el demonio abrá tiempo de dies o dose años, en el reyno de Goatemala, para efecto de ser buen cargador [...].

[Hoja cortada]

⁸ En el original: *del*.

Con deseo de ser abentajado en el dicho su oficio de har[r]iero cargador, y tener fuerzas para ello, llendo por un monte de dicho reino lo comunicó con un mulato que iba en su compañía, llamado Sebastián de Sosa, de oficio carpintero, casado con María Getrudis, mestisa, natural y besina de dicha⁹ ciudad de Goatemala [...], quien, abiendo oído el deseo deste denunciante, le dijo que él tenía modo para que fuese buen cargador, porque él tenía pacto con el demonio para ser¹⁰ baquero i buen toreador (que esto se lo dijo a solas); que, si quería y tenía ánimo, le llebaría adonde le diessen fuerzas para que fuese buen cargador, pero que se abía de olvidar de Dios, de sus santos, y no oír misa, confesar ni traer rosario. I con el deseo que tenía este declarante de ser buen cargador, y tener abentajadas fuerzas, consintió en la propuesta, diziéndole al dicho Sebastián de Sosa que sí, en cuia conformidad fueron loz dos, g[u]iando este denunciante del dicho Sebastián de Sosa, a una laguna que llaman “del Buen Suceso”, beinte leguas¹¹ distante de dicha ciudad de Goatemala, i que, yendo para ella, este denunsiante se quitó el rosario i reliquias que consigo llebaba, i ar[r]ojó de sí, en conformidad de lo que abía ordenado el dicho Sebastián de Sosa, y él le abía prometido. Y que llendo dicho camino, le salió a él un toro prieto; que, abiéndolo visto el dicho Sebastián de Sosa, se escondió y dejó solo con el dicho toro a este declarante, quien le hizo quatro o sinco lanzes; que, fechos, se desaparezió y se [hizo]¹² invisible dicho toro [folio roto a partir de aquí].

Según los datos del expediente, el documento anterior es uno de los pocos que se recuperaron tras la pérdida, en 1705, de un paquete de cartas en el camino de Puebla a México. Dos indios fueron retenidos en Iztapaluca por su responsabilidad en la pérdida de los documentos.

AGN, *Inquisición*, vol. 729, exp. 11, ff. 391r-393v.
(Catálogo: 2441)

⁹ En el original: *dicho*.

¹⁰ En el original: *hazer*.

¹¹ En el original: *luguas*.

¹² Palabra ilegible.

[2. La parte “verenda”]

Denuncia de Magdalena Núñez contra Juan Montesinos, su esposo, buscador de tesoros, por hechicería.

En el pueblo de Teposcolula,¹³ en dieciséis días del mes de abril de mil setecientos y seis años, a las dos de la tarde, ante el muy reverendo padre prior fray Joseph de Miranda, comissario del Santo Officio del dicho pueblo y su jurisdicción, pareció sin ser llamada, y juró en forma que dirá verdad, una mujer de calidad mestiça y de oficio texendera,¹⁴ que dijo llamarse Magdalena Núñez, casada con Juan Montesinos, mestizo y vezino de dicho pueblo de Teposcolula, de hedad de la dicha de treinta y nueve o quarenta años, poco más o menos, la qual para descargo de su conciencia dize y denuncia:

De que avrá tres años, poco más o menos, que, estando en su casa de dicho pueblo, un día por la mañana traxo su dicho marido en su compañía a dicha su casa un vezino de este dicho pueblo, de calidad mestizo, llamado Antonio de Ábrego, soltero y de oficio pastor que ha sido, los quales traían un poco de pulque, tortillas y unas candelillas. Y pidiéndole el dicho su marido a la dicha una gallina cozida, se fueron los dos a un monte cercano de este pueblo a descubrir cierto tesoro que, dixo el marido a la dicha, avía en dicho monte, a que iban conducidos de un indio de este dicho pueblo, llamado Diego Jatna –tenido es, en este dicho pueblo, en opinión de curandero y hechicero–, ya difunto, y que a la tarde de dicho día volvieron los dos dichos a su dicha cassa de la susodicha, donde, en presencia suya, empezó a referir su dicho marido lo que vieron en dicho monte con estas formales palabras:

–¿Visteis, hombre –le decía al dicho Antonio de Ábrego–, aquella grandeza de aquel tesoro que vimos que nos enseñó Diego Jatna? Él me decía que entrase adentro y sacase lo que yo quisiesse, y yo de miedo de la culebra no me atreví a entrar.

¹³ *Teposcolula*: “villa cabecera del distrito de su nombre, en el estado de Oaxaca” (García Cubas).

¹⁴ *texendera*: ¿‘tejedora de telar’?

Y que entonces le dixo el dicho Antonio de Ábrego al dicho Juan de Montesinos estas palabras:

—No sabéis, hombre, quién es esse yndio que es grande hombre. Havéis de saber que este yndio (cuio nombre es el arriba referido) en cierta ocasión lo huve de menester para que, con el arte encantatorio de quevrada,¹⁵ me sacasse de un cuidado en que yo me hallaba. Y fue que, teniendo yo mala amistad¹⁶ con cierta muger cassada, y no pudiéndola ver las vezes que estaba su marido en su cassa, le pedí al dicho yndio me diesse modo y traza de poder hazer salir de su casa, afuera del pueblo, al dicho marido para poderla ver. Y entonces me dio el dicho yndio una hyerba, diciéndome que se la metiesse yo a la dicha muger casada debaxo de la faja, y que vería luego al instante salir fuera del lugar al marido de la dicha. Y que poniéndole yo la dicha hyerba, como él me lo mandó, debaxo de la faja de la dicha, resultaba el salir el día siguiente su marido fuera de su casa y lugar, por espacio de dos o tres meses. Y todas vezes que deseaba yo verla estando en su casa el marido, luego yba a pedirle yo a dicho yndio la misma hyerba, creyendo conseguiría el hazerlo salir fuera de su casa y pueblo, como la primera vez sucedió. Y dándome la dicha hyerba el dicho Diego Jatna, y poniéndosela yo debaxo de la faja a la susodicha, le veía yo luego al siguiente día de su casa y pueblo salir, sin detención alguna, por espacio de los dos o tres messes.

Y en otra ocasión que, teniendo yo una muger donzella, remaneció¹⁷ de mí preñada; porque no fuesse manifiesta su preñez a su padre y madre, me valí del mismo yndio, pidiéndole remedio para ocultarla, el qual me dio una hyerba, mandándome se la metiesse debajo de la faja a la dicha muger, y que al instante que se la pusiesse cayría la criatura. Lo qual hize según me lo mandó y siguió con efecto caer la criatura.

En otra ocasión, aviéndome hurtado en el rancho de mi padre unas rejas, una coa y varreta,¹⁸ apesarado porque mi padre no lo supiesse, fui a veer a el dicho Diego Jatna para, como en las otras ocasiones, me

¹⁵ No hemos podido documentar esta palabra.

¹⁶ *mala amistad*: 'relación adúltera'.

¹⁷ *remanecer*: "ocurrir u ofrecerse en presencia alguna cosa que no se esperaba" (*Aut.*).

¹⁸ *rejas, coa, varreta*: 'instrumentos de labranza'.

diese traza y modo para descubrir el hurto. El qual me dixo: “Harto siento que sea un compadre mío quien te hizo el hurto, pero no obstante que te vienes a valer de mí, yo te diré dónde tiene todo lo que te falta. Anda en casa de Thomás Calderón y métete devajo de su cama, y allí allarás las rejas, coa y varreta”.

Y al instante, yéndome derecho a la casa del dicho Thomás Calderón y metiéndome debajo de su cama, hallé las dichas rejas, coa y varreta.

Estas son todas las formales razones que dize la dicha Magdalena Núñez oyó hablar a el dicho Antonio de Ábrego en su misma cassa, hallándose ella presente y su mismo marido Juan de Montesinos, con quien las hablaba.

Asimismo, dize que denuncia la dicha Magdalena Núñez de cómo ha más de un año que ha padecido cierto maleficio de hechizería en lo interior de la parte verenda,¹⁹ que vasió con espulsión de unos pelos o zerdas que dize eran semejantes a los pelos de el perro o gato, de diferentes colores, cuyo embarazo, antes de espelerlos, le causaba tan grave dolor que la obligó a hazerle manifiesta su parte verenda a una vezina suya, llamada María de Peña, para que la viesse la dicha el mal que padecía en dicha su parte, la qual la mandó dar cierto vaño, y que desde entonzes empezó a espeler por la orina los dichos pelos que mostró a la dicha María de Peña. Y que, continuando el expeler los dichos pelos, se los enseñaba y mostraba a el dicho su marido Juan de Montesinos, quexándosele ella, diziendo que por qué hazía con ella semejante cosa, que no otra persona sino él podía executar y causar en ella lo que padecía en sus partes verendas, que siempre que llegaba a ella le causaba tanto dolor en las dichas partes, y que no durmiendo con ella otro hombre, ni otra qualquiera persona, sospechaba sería el executor del semejante maleficio que padecía, quizá inducido e industriado de una india llamada Petronila Hernández, casada y tenida por hechicera en este dicho pueblo, con quien, dize la dicha su muger, tenía el dicho Juan Montesinos mala amistad. A cuias palabras dize que le respondía el susodicho su marido que se olgara él saber de dicho arte de hechizería, para que, executando su maleficio en ella, la quitara la vida. Y que entonzes, enfadado, quemaba los pelos y la maltrataba de boca y manos.

¹⁹ *parte verenda*: evidentemente, ‘órganos sexuales’ (¿de *venéreas*?).

Continuando en la dicha espulsión de los pelos siempre que ella orinaba, dize que dio en seguirse otra espulsión de husanos²⁰ por la misma vía, la qual espulsión, dize la dicha, empezó a tener desde el día de San Juan Baptista del año passado, que sintiendo dicho día grave dolor y escozor en la parte referida, coxió una xícara para orinar, y a el derramar los orines, cayeron en el suelo algunos husanos, los quales se le hicieron invisibles al instante que cayeron, quedando sólo algunos pegados en la xícara, que dize la dicha eran blancos de cabezas negras. Los quales al instante llegó a mostrar a una muger llamada Rosa Robledo, viuda y vezina de este pueblo, y a una llamada Francisca de Armas, ya ausente de ese pueblo, y a un vezino suyo llamado Miguel Gaspar, vezino de ese pueblo, y asimismo a su dicho marido, a quien, como se le quexaba y atribuía del maleficio, y quien entonzes la maltrataba, y sólo la decía le traería quien la curase.

En otra ocasión, dize la dicha Magdalena Núñez, que fue día de Santa Catharina Mártyr de el mismo año passado, que estando rezando a la santa en su casa, empezó a sentir en la parte referida tanto ardor que la obligó a coxer una xícara, y dándose cierto laboratorio en la dicha parte, y llegando con la mano a ella, sacó pegado entre los dedos un moscón cubierto en unas cressas o masa de husanillos. El qual moscón (que dize era bien grande) mostró a su dicho marido, que lo cogió y lo pegó a una candela para quemarlo. Y que por tres vezes que puso dicho moscón a la llama, se le salía entre los dedos, diciendo entonzes el dicho marido que aquello era una obra del demonio. Y que, reprehendiéndole la dicha Magdalena Núñez de ver el poco aprecio que del semejante daño hazía el susodicho, diciéndola que no creyesse en lo que veía, que todo era cosa de poco momento, le amenasaba ella conque le avía de denunciar a este Santo Tribunal. A quien él respondía hairado que muy poco se le daba a él el que lo denunciase. Y que entonzes, diciendo ella que temiesse a la justicia de Dios y no tuviesse tanto miedo a los castigos, la respondía él que a qué predicador avía oýdo dezir que Dios era justiciero, prorrumpiendo él en citar blasfemas palabras: "Dios no es justiciero".

Y esta es la verdad, por el juramento que tiene hecho la dicha Magdalena Núñez. Y siéndole leýdo todo lo referido en su dicha denunciación,

²⁰ *husanos*: por *gusanos*.

dijo estar todo bien escrito, y que no lo dize por odio. Prometió el secreto y, por no saber escribir, lo firmó por ella dicho muy reverendo padre prior comissario [rúbrica].

AGN, *Inquisición*, vol. 734, exp. 4, ff. 326r-328r.
(Catálogo: 2444)

[3. Benito y la bruja]

Carta de Benito de Estrada al Santo Oficio

Digo yo, don Benito de Estrada, que háigome de beinte y uno o beinte y dos años poco más o menos, que entrando en mi casa de una a dos de la noche, al entrar en la sala de mi morada, vide devajo de una mesa una lucezita pequeña como cosa que se apagava sin dar casi luz, y con algún pabor le dije:

– ¡*Tal por qual, ben por la mañana por sal!*

Y ella que vino, si es que era lo que malisié. Si sale o no sale el sol, estando bien dormido a los golpes que dava en la puerta me despertó, y a la fuerza de dichos golpes lebanteme irritado. Abriendo la puerta y con malas palabras le dije qué quería, y su respuesta fue que le diera tantita sal, y yo, ir[r]itado, la puse de buelta y media de razones, queriéndole poner las manos, no acordándome de la luzerna²¹ de aquella noche, y acordándome bolví [a] abrir la puerta por segunda vez, por ver si beía dicha vieja mal encarada. Ni la pude ver más, por saver si era verdad o no lo que de la sal avía oýdo, no sé si en España o en este reyno.

Y juro a Dios y una cruz de ser verdad lo que llebo referido a mi modo de entender. Y por verdad lo firmo en San Luis Potosí, a cinco de septiembre de 1716 años.

Benito de Estrada [rúbrica].

AGN, *Inquisición*, vol. 1051, exp. 4, ff. 53r.
(Catálogo: 2284)

²¹ *lucerna*: “en la germanía vale candelá” (Aut.).

[4. Los gatos]

Proceso que el Santo Oficio siguió a María Gómez, acusada por su hija, Juana Theresa Gómez, y a una india amiga suya, por ser brujas y tener pacto con dos demonios en forma de gatos.

En el pueblo de Ayo el Chico,²² de la jurisdicción de la Varca, en onse días del mes de julio de mil setecientos i treinta y sinco años, ante su merced el señor vicario juez, señor bachiller don Diego de Garibay Gonzáles y Valdés, i de comición, por lo tocante a esta causa, por el señor doctor don Miguel Romero Lopes de Arbisu (consultor i comisario del Santo Oficio de la Ynquisición de este reyno), pareció Juana Teresa Gomes, española, casada que dixo ser con Cayetano Salsedo, mestizo, hija natural de María Gomes, quien, juramentada en devida forma de derecho, por Dios nuestro señor i una señal de la santa cruz, boluntariamente, sin ser forsada, sino que de su *proprio*²³ *motu* y por temer a Dios nuestro señor, y para el descargo de su conciencia, declaró que la dicha María Gomes, madre de la que declara, casada con Xabier Macías, tiene pacto implícito con el demonio.

Que la á bisto, por tres ocaciones, bolar en el modo que dirá: que es que tiene un gato (no save si es gato bivalente o el mismo demonio); que este es de color prieto; que este, estando dicha su madre desnuda en un rincón que tiene cercado en su dormitorio, ba el gato i le lame todo el cuerpo de arriba abajo. Entonses ella se boltea de un lado al otro i le da al gato un ósculo en la parte posterior. Que entonses dise su madre estas palabras: *De billa en villa, sin Dios ni Santa María.*²⁴

Entonses, despide toda la carne de su cuerpo, piernas y brazos, aparte, la de la cara y pechos separada por ministerio de el gato, y queda sola la osamenta, aviendo antes sacádole los ojos, los que mete dicho gato

²² *Ayo el Chico* o *Ayochico*: pueblo cabecera de la municipalidad de La Barca, en el estado de Jalisco.

²³ En el original: *proprio*.

²⁴ El mismo conjuro aparece en otros relatos tradicionales españoles, como los recogidos por Aurelio M. Espinosa en el siglo xx: “La bruja de Córdoba” y “La bruja de Granada” (1946: núms. 403 y 404).

devajo de un tenamaste.²⁵ Que, al tiempo de quererse separar la carne de el cuerpo, comiensa el gato a parársele en dos pies, mauyándole, y que entonses se desaparese i sale una lucecita berde dando como saltos, i que a cada salto se apaga i enciende, i el gato en su seguimiento.

Y en compañía de otra yndia, que la biene en la misma forma a sacar desde Chichimiquillas,²⁶ la que trai también otro gato prieto. Que de esta suerte se ban como a la media noche i buelven a el amanecer, y que juntamente se desaparese la osamenta. Que la dicha yndia, cuyo nombre es Leonor, soltera, ya bieja, hase las mismas demostraciones con su gato que dicha su madre. Que dicha yndia dexa su carne separada de la de su madre. Que quando buelben, los dichos gatos sacan los ojos de devajo de el tenamaste, que está destinado a este fin i sin servir de otra cosa, y se los ponen. Y que después les ponen la carne de la cara y demás partes de el cuerpo, y echo esto se desparesen los gatos, i ellas se rrecogen a dormir el rresto de la mañana. Que después que se leban tan, se despide dicha yndia y se ba para Chichimiquillas, que es a un lado de Jalpa.²⁷

Que esto lo bió por tres beses, porque para ello dicha su madre la llamava, como que pretendía enseñarla a bolar i haser lo que hacía. Y que un día le hizo al gato sacase los ojos a la que declara, en que experimentó bastante dolor, que no hizo la demostración de besar al gato la parte posterior ni le separaron la carne de la osamenta. Que, bolando todas, boló la que declara como beinte pasos, i se quedó. Y que no lo á echo otra bes, porque pide misericordia y confiesa su culpa, de que está arrepentida, y declara aberlo echo forsada y por darle gusto a su madre. Declara haverse quedado en la parte que cayó hasta que bolvieron de su biaje, y que el gato le puso los ojos como a las demás.

Declara que su madre tiene en la caja dos muñecas penetradas de espinas, por todo el cuerpo de dichas muñecas, y en un ojo de agua que está immediato a la casa, tiene enterrado un muñeco. I que tiene malefi-

²⁵ *tenamaste*: “Del azteca *tenamactli* [...]. Entre los indígenas y gente pobre, cada una de las tres piedras que componen el fogón, y sobre las cuales se coloca la olla, el comal, etcétera, para cocinar o cocer” (Santamaría, *s.v.*).

²⁶ *Chichimiquillas*: pueblo del estado de Jalisco. (Varios otros pueblos, de los estados de Querétaro y Michoacán llevan o llevaron el mismo nombre.)

²⁷ *Jalpa*: pueblo del actual estado de Jalisco.

ciadas a dos mugeres casadas, a la una sin campanilla,²⁸ llamada Josepha de Ornelas, y a la otra, siega; que esta se llama Josepha Fuentes, muger de Francisco Ramires, i la primera, muger de Gabriel de Ornelas.

Declara asimesmo tener su madre dos redomas pequeñas de unguento colorado, que se unta quando buela. Que ha tres años que exercita su madre este oficio, la que nunca tray rosario, ni resa, ni tiene devoción alguna, que nunca deja benir a su marido a misa.

Preguntada si save otra persona alguna de lo dicho algo, dixo que no save que lo sepa otra persona, fuera de su confesor, a quien lo declaró i dio licencia para que le solicitase el rremedio de su alma i la de su madre.

Que esto es lo que puede y deve declarar, a que no le muebe odio ni pación alguna, sino que, como [dicho] lleva, lo hase por descargar su conciencia y porque su alma, la de su madre, i la de la dicha yndia, no se pierdan.

Dixo ser de edad de quinse años. No firmó por no saver; firmolo su merced, de que doi fe. Fray bachiller Diego de Garibay Gonzales y Valdés [rúbrica].

AGN, Inquisición, vol. 1175, exp. 38, ff. 409v-410v. (Catálogo: 2509)

[5. El cobarde]

A consecuencia de la autodenuncia de Ventura de la Cruz, el 3 de junio de 1789 el Santo Oficio de México envía a fray Juan Guadalupe de León a investigar una historia acerca de una cueva en la que se realizaban pactos demoníacos. Al final, el hombre descubre que la anécdota tuvo su origen en una burla de borrachos.

Yllustrísimo señor:

Bentura de la Cruz Orta, mestiso, preso en la Real Casa de la Acordada, mobido de un verdadero arrepentimiento y deseoso de salir de el atoiadero de mis culpas, pareSCO ante vuestra señoría yllustrísima i digo

²⁸ *sin campanilla*: ¿'muda'?

que, caminando para esta ciudad, encontré en el pueblo de Chalcan-singo²⁹ a José Bonifasio, de calidad moreno, quien, preguntándome a dónde iba, procuró apartarme de seguir el camino i me dijo ser mejor fuéramos a una cueba donde conseguiríamos dinero y qualesquiera otra cosa que neselitáramos (en lo que se allava instruido por unos yndios de aquel lugar).

En efecto, yo procuré informarme de los referidos yndios, preguntándoles de dónde tomaban dineros y caballos, a lo qual me dijeron que, si quería tener lo propio, fuera a la cueba don[de] ellos conseguían lo que neselitaban, en la que allaría un señor mui ermoso; que, a poco trecho de la puerta, me saldría un chibato neg[r]o, el qual luego se boltaría para que le besara la trasera. Que más adelante me saldría una gran serpiente, a la que no isiera resistensia, pues esta se enroscaría en mi cuerpo asta el cuello, mas, dejándola, no me dañaría, y luego me dejaría libre para seguir asta el sitio donde estaba el supradicho caballero (el que era el demonio), a quien pidiera lo que neselitara.

Yo, miserable, en compañía de José Bonifasio, fui a la cueva, me quité el rosario en la puerta, lo colgué donde pude, saqué lumbre, ensendí luz, emprendí entrar, como lo ejequé. Mas a corto trecho se me serró el paso, me amedrenté, no allé paso y me rebolví con asco.

Señor yllustrísimo, [de] mi ierro en esta bana crensia me allo arrepentido, protesto la enmienda y suplico a su piedad. Pido la absolusión y deseo se me imponga la penitensia, la que cumpliré de buena voluntad. A vuestra señoría yllustrísima rendidamente suplico me conseda lo que llevo insinuado.

No sabe firmar.

Interrogatorio a Ventura de la Cruz por fray Juan Guadalupe de León

En la Ciudad de México, a 17 de agosto de 1789, estando en la Casa de la Acordada, en quarto de los padres priores prefectos, inmediato a la capilla, en conformidad de el superior decreto y faqultad de vuestra seño-

²⁹ *Chalcansingo* o *Chalcatzingo*: localidad de Jantetelco, municipio del estado de Morelos, en el que en el siglo xx se descubrió un centro ceremonial prehispánico.

ría yllustrísima dada a mí, frai Juan Guadalupe de León, estando presente y actuando como notario el prefecto de cárseles, bachiller don Agustín Montejano y Larrea, ise juramento, ante el sitado reverendo padre comisionado, de exersitar el ofisio con toda fidelidad y secreto, aserca de la declaración y denuncia de Bentura de la Cruz Orta, para cuio efecto fue llamado al sitado quarto de los padres priores, en el qual, estando ia, se le tomó juramento [...].

Dijo que se llama Bentura de la Cruz Orta, que tiene de edad veinte y quatro años, que nació en el pueblo de Piasda [*sic?*], jurisdicción de puerto de Acapulco, que es mestiso de naturalesa, que sus padres son difuntos y que él es soltero. Que de edad como de dose años se salió de su pueblo y se fue al puerto de Acapulco, donde tomó la casaca de soldado en el regimiento de los hijos; que tomaría dicha casaca de dies y seis años, aviéndose ocupado los quatro años que restan en la ocupasión de arriero. Que de soldado estuvo como dos años y lleva aviendo desertado serca de seis años, en cuio tiempo á andado por bariedad de lugares, huyendo [...].

Preguntado, lo primero, si de lo que se informó y le propuso el Bonifasio avía creído alguna cosa, y respondienddo que algo creió, i por tal, aconsejado de el Bonifasio, se quitó el rosario y entró en la cueba, aunque, a poco trecho, como de trres baras, el sobresalto interior que llevaba y el temor cathólico con que se entró en la cueba le causaron tal horror que se salió, y trras de él el dicho Bonifasio. Y aunque este no tomó otra ves el rosario que avía dejado, el denunsiante sí bolvió a tomar el suio.

Preguntado, lo segundo, si avía echo alguna acsión, o dentro de sí alguna invocasión partiqualar, conforme a lo que le avían contado o dicho, respondió que no, i que, entrando en dicha cueba, como a las trres baras, no allando más que una abertura pequeña, por la que, arrastrándose, iba entrando el dicho Bonifasio, el denunsiante dijo interiormente: “ ¡Ave María santísima! ”. I luego se salió de la cueba y trras él el Bonifasio, a quien dijo:

— ¿Ves cómo no ai nada? Todo es mentira.

Y que juntos se fueron para el pueblo de Jantetelco, donde estaba el declarante trabajando en las milpas i el Bonifasio en otra parte. I que de noche se veían en la casa donde el declarante trabajaba; que esto duraría

como veinte días, en cuio tiempo nunca le dijo el Bonifasio cosa alguna que fuera contra santa fe, ni le vio cosa contra ella.

Preguntado, lo tercero, quién es el dicho Bonifasio, respondió que lo conosió en Tenango³⁰ y vio que era negro. Que, según se acuerda, tendrá de veinte a veinte un años. Que supo de él que era soltero, pero no de su lugar, ni dónde vivía, ni de residencia alguna fija donde pudiera estar. Que le parese que es un hombre mui libre, sin asistencia fija en alguna parte. Que lo vio trabajar quando estuvieron juntos en las asiendas y trapichis, sin parar en ninguno. Que lo que vio en él era que tocaba mucho en bigüela y juntamente cantaba. Que es de común cuerpo, aunque algo feo de cara y osicón. Que no sabe otra cosa de dicho Bonifasio.

Preguntado, lo cuarto, quiénes o cuántos fueron los yndios que le instruieron de la cueba i le aconsejaron que fuera, respondió que, aunque avía muchos, fueron sólo dos los que sobre esto le ablaron. Que estos son de el pueblo de Chalcansingo, que no se acuerda de sus nombres. I que, así, estos dos que le ablaron sobre este asunto, como los otros que estaban allí, avían vevido, i estaban bebiendo mescale, y a ellos y con ellos bebieron también el Bonifasio i el declarante. I que, así, bebidos, este denunciante i el Bonifasio, fueron a la cueba. I que esto fue el mes de junio, un día domingo de el año pasado de 88.

Al término de su interrogatorio, fray Juan Guadalupe de León sólo agrega que del tal Bonifasio no había hallado "otra alguna razón ni luz". Años después, en 1809, se anota que la investigación queda cerrada y que el denunciante "quizá no está ni en la cárcel ni en este mundo".

AGN, Inquisición, vol. 1391, exp. 16, ff. 263r-264v. (Catálogo: 2397)

³⁰ Tenango: Tenango del Valle; hoy, municipio del Estado de México.

Bibliografía citada

- Aut.:* *Diccionario de Autoridades*, ed. facsimilar. Madrid: Gredos, 1984.
- Catálogo:* María Águeda MÉNDEZ, coord. *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: Siglos XVIII y XIX*. México: AGN/ El Colegio de México / Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- ESPINOSA, Aurelio, 1946. *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral*. 2 vols. Madrid: CSIC.
- SANTAMARÍA, Francisco J. *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa, 1959.

Un rey de siete hijas y El Juan Chiquito y el Juan Grande. Dos cuentos otomíes (hñähñus)

Dexthi es una pequeña localidad de origen otomí ubicada en el Valle del Mezquital, en el estado de Hidalgo, apenas conformada por 500 habitantes. Los otomíes de este valle se autodenominan *hñähñus*, para diferenciarse de otros pueblos otomíes del país.¹

“La colonia”, trazada simétricamente y levantada de acuerdo con los planos de los grupos evangelistas que llegaron a la zona, está constituida por sencillas construcciones de cemento, la mayoría sin acabados ni pintura, una telesecundaria, un jardín de niños y un albergue. El camino es de terracería, y las piedras y el polvo son parte de la vida cotidiana de sus pobladores. La comunidad, que actualmente cuenta con su propio pozo y transporte (sustentado con tres camionetas traídas de Estados Unidos), lucía muy diferente hace 50 años: las viviendas estaban fabricadas con materiales de la región, como magueyes, órganos y piedra, y el otomí era el idioma predominante, situación que ha cambiado en el presente, pues las nuevas generaciones ya casi no lo hablan.

Dexthi, cuyo nombre significa ‘carrizo tierno’, se ubica a once kilómetros al occidente de Ixmiquilpan, municipio que funge como centro socio-político de todo el Valle del Mezquital, donde se concentra la población indígena del estado de Hidalgo. En la actualidad la comunidad conserva tradiciones de épocas prehispánicas, entre ellas, el tallado de lechuguilla y el raspado de pulque.

La lechuguilla es un agave que mide aproximadamente 60 cm de altura, del cual se extrae una fibra muy fuerte y resistente que sirve para hacer lazos, reatas, costales y escobetas. El oficio de lechuguillero es común en la zona; de él dependen económicamente varias familias que no tienen parientes en Estados Unidos. La paga es muy poca: aproximada-

¹ Actualmente el idioma otomí se habla en Veracruz, Puebla, Michoacán, Tlaxcala, Querétaro, Guanajuato y Estado de México (Lastra, 2001: 19).

mente diez pesos el kilo. Los lunes, día de mercado en Ixmiquilpan, diferentes comunidades van a vender el *ixtle*, nombre con el que se conoce el producto obtenido de la lechuguilla. Hay quienes también venden el *xité*, que es el residuo soltado por la planta al ser tallada manualmente, y que por contener saponina, se usa como jabón para lavar.

Se sabe que los otomíes ascendieron al Altiplano hacia el fin del Preclásico medio (1200 a 400 a.C.), ocupando la región de Puebla-Tlaxcala y más tarde el Valle de México y el Valle del Mezquital. Es posible que el paso de un valle a otro haya sido provocado por la erupción del Xitle, cuya actividad ígnea interrumpió la construcción de la pirámide de Cuicuilco (Guerrero, 1983: 100).² En opinión de Tranfo, los otomíes llegaron antes que los nahuas al altiplano central (Guerrero, 1983: 79; Arroyo, 2001: 59), pero no fueron los primeros: antes ya lo habían hecho los popolocas y los olmecas.

Yo entré en contacto con la comunidad de Dexthi en abril de 2003, como parte de mi servicio social, en un centro comunitario sustentado por la UNAM, en donde mis compañeros y yo podíamos dormir y cocinar. La oportunidad de estar en Dexthi durante días, e incluso semanas, me permitió establecer una convivencia estrecha con algunos de sus habitantes, quienes amablemente compartían con nosotros sus comidas, fiestas, huapangos, caminatas, y a mí, particularmente, sus relatos.

La recolección la realicé de julio de 2003 a octubre de 2004, reuniendo un *corpus* final de 34 relatos, que transcribí, anoté e incluí en mi tesis de licenciatura. De este trabajo elegí dos relatos sobre magia y hechicería, puesto que me parecieron los más ricos en cuanto a elementos maravillosos y narrativos.

Los narradores de los cuentos, Aurelio Pérez Martínez y Julio Zapote Casablanca, ambos ancianos, tienen por lengua materna el *hñähñu*.³ Debido a que no hablo su idioma, les pedí que me contaran los cuentos en español, lo que significó para ellos un gran esfuerzo; la influencia del *hñähñu* es notable en sus narraciones.

² Es una pirámide circular, que está al sur de la ciudad de México y es la única obra arqueológica atribuida, con reservas, a los otomíes (Guerrero, 1983: 100).

³ Al otomí del Estado de México se le llama *hñäto*, al de Querétaro *hñähño* y al de Puebla *yühü* (Wright, 2005: 19).

Don Aurelio, de 66 años, vive alejado de “la colonia”, el centro de Dexthi. Aunque su actividad es la de lechuguillero, su fuente de sustento primario es el dinero que sus hijos le hacen llegar desde el otro lado de la frontera norte. El día que me contó *Un rey de siete hijas*, él y su esposa Delfina estaban muy contentos por el regreso de su hija menor de Estados Unidos, lo cual propició que me narrara con gusto y dedicación este cuento tan largo. Eran las tres de la tarde, estábamos en su cocina llena de humo; mientras Delfina echaba las tortillas, oía las palabras de don Aurelio, quien, sentado y con la mirada fija en el suelo de tierra, se concentraba en su relato. Delfina intervenía —en *hñähñu*— siempre que lo creía necesario; su hija, mientras tanto, escuchaba sonriente y atenta.

Don Julio Zapote Casablanca, de 79 años, dice que se apellida Casablanca porque fue el que construyó una de las primeras casas blancas de la región. Fue maestro bilingüe y por eso está familiarizado con la lectura del *hñähñu*. También se dedica a la elaboración de adornos de cucharilla, una planta de palma dura que se da en la región, y es conocido porque vende uno de los mejores pulques de la comunidad. Al igual que don Aurelio, vive un poco alejado de “la colonia”.

El relato de don Julio tiene semejanzas con *El cuento de Ueliyo*, incluido en el libro de Julieta Campos *La herencia obstinada* (1983: 195-202), y mejor conocido como *Blanca Flor*. El doctor Richard Ramsay conserva una versión escrita, dictada en 1971 por uno de los habitantes de El Gundhó (comunidad también perteneciente al Valle del Mezquital), titulada *Juan Oroje*. Sobre ello, Ramsay realizó un importante trabajo, que presentó en el IV Coloquio sobre Otopames, en 2004, con el título “*T’axa Doni* (Blanca flor) o *Xuwa Oroje*, un cuento folklórico en *hñähñu*”. En él menciona 19 versiones más, registradas desde Nuevo México hasta Noruega, e identifica y compara los motivos principales de todas las versiones. El artículo, inédito, me lo proporcionó Ramsay el 10 de marzo de 2006.

El cuento de *El Juan Chiquito y el Juan Grande* era muy esperado por mí. Doña Crescencia, la mujer de don Julio, ya me había hablado de él antes. “Dile que te lo cuente, a ver si te lo quiere contar”, me decía, y como me había dicho que Juan Grande era el diablo, supuse que don Julio tenía cierta superstición que le impedía llevar a cabo la narración. Afortunadamente, el 14 de agosto de 2004 don Julio no pudo negarse más. Eran las cinco y treinta de la tarde, estábamos sentados en su patio y había-

mos terminado de comer; las brasas de la pequeña fogata sobre las que se habían recalentado la carne y las tortillas centellaban sus últimas bocanadas de humo.

ITZEL PINEDA VÁZQUEZ

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

1. Un rey de siete hijas

(Narrado por Aurelio Pérez Martínez)

No, pus, es un pobre contra un rico. El muchacho nada más vivía con su pobre mamá. Y entonces el ese, el joven, era flojo, no trabaja. Nada más lo que su mamá, a ver dónde, en dónde ayuda las personas para que llegue da de comer.⁴ Entonces, un de repente, le decía a su mamá:

— Este, mamá, le quiero decir una cosita.

— A ver, dime, dime qué.

Entonces, este...

— ¡Ay! Yo me quería casar con una hija de don Virrey.⁵

¡Así, así le dijo [a] su mamá! Y su mamá se enojó. Dice:

— ¡Ay, no! ¿Cómo [te] voy a casar con ese, esa chamaca? ¡Son ricos ese sus papás, son cabrones, son rey, son de millonarios! ¡Tú, pendejo, ni sabes trabajar para comer! ¿Y cómo lo voy a mantener ese muchacha? No, ¿pa qué voy? Si quiere usted, ve a decir tú solo, porque a mí, no voy. Entonces, dijo [a] su mamá el muchacho:

— ¡Ay!

El muchacho dice que sí, que sí:

— ¡Por favor, mamá! Ve, ve a ver sí o no.

Entonces, su mamá — ¡que cómo [se] le ocurrió [a] su pobre viejita! — se fue al monte, llevó una canasta grande y le fue a cortar, este, se llama tuna, pero ese se dice *xoconostle*.⁶ Entonces, llevó un canasta. Entonces, al otro día, fue allá, en una madrugada, fue allá en casa del don Virrey (se dice “el rey” del ante de ante, que son, era millonario). Entonces,

⁴ ‘Nada más comía lo que su mamá conseguía, pidiendo a otros ayuda’.

⁵ El narrador utiliza indistintamente *rey* y *virrey*.

⁶ *xoconostle*: ‘tuna agria’.

llegó ahí la pobre viejita; entonces ya llegó allá y ya le decía sus favores:⁷ que su hijo que tiene deseos de casar o juntar con sus hijo. Entonces le decían, este, el don Rey:

— ¡Ay!

Le contestó el virrey dice (o lo platicó la pobre viejita, seño, señora, que dijo, no, este):

— ¡Tú, pinchi, pinche⁸ viejita! ¡A lo mejor, sí tiene hambre este cabrón!, dice. No tiene, no tiene qué comer.

Entonces horita, este, saca una cubetita de nixtamales,⁹ porque aquel tiempo, no horita, le decían cubeta, y antes le dicen... (no me acuerdo cómo se llaman, pero eran barro todo, o como de esta *aljícara*,¹⁰ era grandote, el *bun•a*,¹¹ ese batea, este, le decían *man'fi*,¹² *man'fi* era, decían antes, de los antigua, pero eran barro, o como de este tipo de..., de ese ¿cómo se llama?, como coladera. Sí, lo grandote, ajá, así, es tipo de aquel tiempo, le decían *man'fi*). Dice:

— Sácate unos de estos nixtamal y ¡órale!¹³

(Horita, pus, ya es puro molino, anteriormente es puro mepetate, o con la mano.)¹⁴

Entonces, ya. Pero primero que le dio zurra. ¡Nooo!, le pegó bien fuerte este cabrón viejo, el rey, y le pegó bien fuerte [a] la pobre señora. Y ya de ahí, lo echó todo, todo eso masa, que lo quebró. De ahí le echó tortillas, todo eso, ya se acabó. Llenó una petaca de tortillas. Entonces le decían:

— Señor, ahí están todo, todo tortillas, ya lo eché, dice.

— ¡Órale! Llévelo pa su hijo, porque ese el cabrón tiene hambre, pero que no quiero que me conteste ese sus palabras, su favor.¹⁵

⁷ *favores*: 'peticiones'.

⁸ *pinche*, *pinchi*: insulto.

⁹ *nixtamal*: 'maíz con el cual se hacen las tortillas, cocido en agua de cal o de ceniza'.

¹⁰ *aljícara*: 'jícara'.

¹¹ *bun•a*: 'era casi como el lavadero, pero era de madera' (información del narrador).

¹² *man'fi*: 'como un molcajete, pero en grandote' (narrador).

¹³ *¡órale!*: '¡adelante!'

¹⁴ Se refiere al *metate* y al rodillo de piedra (*mano*) con que se muele en él.

¹⁵ El rey no quiere volver a escuchar la petición del muchacho.

Le dio otro zurra, dice. Entonces la pobre viejita ya llegó, se fue con el dolor que le da su chinga,¹⁶ con una pinche zurra, dice. Le dio todo, todo su brazo, sus piernas, lo partió, dice.

Entonces, ahí llegó y le habló con su hijo, dice:

– ¡Hijo! ¿Estabas ahí esperando tu mamá a qué hora, a qué hora llegó?

– Mamá, ya llegaste. ¿Y qué te dijo?

Así le decía a su mamá. Entonces:

– ¡Pinche, pendejo, cabrón!, dice. ¡De poco me salvé!, porque ese pinche cabrón viejo dice que aquí tiene tortillas, que usted tiene hambre. ¡Cabrón, que usted no sabe trabajar!

– Pus sí, te da tu chinga, mamá. No, horita aguántate, mamá, aguántate como señora, aguántate, aguántate. Horita, al rato, lo voy hacer una pinche trampa yo.

Entonces, pus ya el muchacho, sí, el muchacho o el señor, le decía que se aguante su mamá a lo que sucedió, lo que le pegó el señor.

Entonces, dice, ya en la tarde, como a las seis o siete de la santa noche, a lo mejor sí era cerca a la orilla de una ciudad o el río (porque dice que subió, subió un árbol muy, muy grande, porque hay un árbol que tiene hueco). Entonces se subió hasta la puntita, dice, y le juntó una bolsita de puros zapatos, el sombrero, a ver qué cosa. Todo lo llegó un, unos pinches tercios;¹⁷ así le subió hasta arriba de la punta del árbol.

Entonces, ya cuando hizo más de noche, dice, ya estaba platicando [el virrey] con sus trabajadores, con sus hijas, su señora, todo esto, ya se iba a cenar, se iba a cenar. Entonces, un de repente que estaba cerquita, este, el chamaco, el señor [que] se subió hasta arriba. Entonces empezó, le decía:

– Kuu... kuu... Que no me dio su hija... Te vas a llevar la chingada.¹⁸

– Entonces,¹⁹ entonces, dice, no, que le vaya llevar otra cosa. No puedo decir eso..., lo va llevar otra cosa.

¹⁶ *chinga*: ‘paliza’.

¹⁷ *tercio*: “fardo de tabaco, de leña, de carne salada, o de cualquier otra cosa, por lo común de determinado peso” (Santamaría, *s.v.*).

¹⁸ ‘Te va a llevar el carajo’. Cf. Gómez de Silva, *s.v.*

¹⁹ Delfina, riendo, le dice a su esposo, en *hñähñu*, que no debe usar malas palabras. Don Aurelio rectifica.

Entonces, este, se asustó, se asustó bastante el rey. Entonces dice:

– No... ¿Sabes qué, sabes qué?

Hora sí ya le habló su mujer:

– ¡Ah, chingá!²⁰ ¿Y por qué, por qué le pegaste a ese, a ese viejita? A lo mejor son [es] mala. ¿Por qué, por qué dice así?, dice.

Se puso a pensar, y nadie, nadie (le) comió. Entonces cada rato, otra vez [el muchacho], dice:

– Si no, si no me va entregar su hija, te vas a llevar la chingada, te va llevar otra, te vas a llevar Satanás.

Entonces le decía. Hasta se persinó, se persinó el rey, y dice:

– ¿Cómo me ocurrió de pegarle a ese cabrón de vieja? ¡Son, son mala!

Entonce, ya de ahí, ya se [le] habló [a] su hija, dice:

– No, ¿sabes qué? Ven, hija.

Ya le decía su mamá que le llame [a] su hija, todo, para juntar ahí donde estaban, donde estaban en la mesa, donde se iba a cenar. Pero ya, dice, ya no cenaron todos, pero nadie, con el susto.

Entonces, de ahí, habló, dice:

– ¿Cuál ustedes, hijas, ustedes la de los sietes, cuál tiene deseos de que se case aunque sea [con] ese cabrón, dice, ese flojero?,²¹ dice. Ya ni modo, dice, yo creo que a ver si tiene usted la voluntad de casarse con ese cabrón. ¿Qué tal si me lleve la chingada por culpa de ustedes?, dice. Pero, o sea que si, si casan ustedes, lo vamos a mandar para como criado, dice.

Así dice el rey. Entonces, dice, las seis señoritas se pararon todo ahí. Y del [de la] menor, ese, el [la] que estaba adentro, está asomando ahí, sobre la ventana, y llegó, pero eso sí, al otro día. Entonces, dice, bueno, terminó todo eso de lo que habló [a] sus siete hijas. Entonce, dice:

– ¡Ah!, yo veo que me quiero casar.

Al otro día, amaneció. Entonces, mandaron a avisar el muchacho con su mamá, dice:

– Alguno de ustedes, señores (como son los trabajadores), dice, usted, alguno de ustedes ve a decirle a esa viejita con su hijo que venga a

²⁰ Expresión de desconcierto.

²¹ *flojero*: 'flojo, perezoso'.

platicar con nosotros. Ya que de una vez, que dice que quiere casar con mis hijas, dice.

Ya dijo alguno de ellos:

– ¿Qué? ¿Quiere casar?

Entonces, [el virrey] de una vez dijo:

– Sí, tengo miedo, dice. Con esa palabra, lo que dijo anoche, dice. Yo no cené pa nada. Pues sí, ya ni, bueno, no hice el cena con el susto.

Entonce, sí mandaron a los trabajadores de este don Virrey. Bueno, va decir, para [ver] si, para venir la viejita con su hijo.

Tampoco llegó ahí dos señores,²² también. Dice:

– Que no, no quiso venir, no: “¡No!, ¿qué voy hacer ahí?, dice. ¡Ahí la casa del pinche viejo! A lo mejor me va dar otra pinche zurra como de ayer o antier. ¿Que me chingue, entonces? ¿Qué voy a querer ir allá!”

Entonces, regresó esos señores, llegó. Entonce, fue su mamá con este muchacho. Está agarrando una pala y estaban echando tierra pa ‘trás, que dice:

– No, estoy trabajando.

Hasta le puso un chon,²³ también.

Entonces, llegó otros dos señores, dice:

– Por favor, dice. Que está esperando don Virrey, dice, la invitación. ¿Qué pasó [con] lo que ustedes dijeron ayer que se iban a pedir su hija? Entonces, entonces por eso, por eso vengo. Y ve, que sí, por favor. Espero.

Entonces, pus ya, así como de mala gana, sí, siempre se fue la señora y con su hijo. Entonces, hora así se formó²⁴ otra vez los seis muchachas. Seis muchachas estaba, estaba aquí la posición, estaba aquí, y el menor de las muchachas estaba asomándose ahí, adentro de su casa, estaba sobre una ventana, dice. Ya hora sí, se paró todo de los seis muchachas. Entonces, le preguntó si, si le hace pregunta de ese muchacho (es el, ¿cómo diré?, este, es el flojo, se dice, por ahora es el flojo, es el chamaco). Entonce, hora sí, entre siete muchachas estaban aquí:²⁵

²² Se entiende que regresan los dos mensajeros y le cuentan al virrey lo que ha sucedido.

²³ *chón*: palabra infantil para *calzón* (Gómez de Silva, s.v. *chones*).

²⁴ *se formó*: ‘se pusieron en fila’ ante el muchacho.

²⁵ De hecho, sólo están seis; la menor se ha quedado dentro de la casa.

— ¿De cuál, de cuál [es] su deseo?

(Entonces, lo que está escondiendo, dice, es el menor.)

Entonces dice:

— Señor, yo tengo gusto... De los seis que están aquí, esos no, dice. Ese que está escondiendo ahí, en la ventana, dice, ese es mi deseo.

Así le dijo. Entonces, pus sí, siempre vino esa, la esa muchacha. Ya se fue con su mamá, que llega a presentar ahí donde estaba las otras hermanas. Entonces sí lo casó con una menor, no con una de lo que ya tienen edad, pus sí.

Entonces, ahí ya se casó, se casó, dice.²⁶ Como no tenía ropa el ese señor, ese flojo, el muchacho, entonces, dice, lo bañaron y lo cambiaron su ropa, todo lo vestían, dice. Dice que está bien así, pero en cambio su, ese, ropa... Entonces lo quitaron todo su ropa (y yo creo que lo compraron su ropa, todo eso). Entonces, entonces dice:

— Ya que si tú eres mi yerno, le dijo el don Virrey, si ya eres mi yerno, entonces tú, hora tú te vas a dirigir aquí a los trabajadores.

Lo mandaron al rancho para dirigir a todos los trabajadores. Entonces los trabajadores le decían:

— ¡Ah, pinche pendejo! ¿Tú eres, tú crees que nos vas a mandar?, dice. Pus eras, eras una pinche pendejo, dice.²⁷

— No, dice, yo hora sí, yo soy....; mi suegro, don Virrey. Mira, tú tienes que obedecer.

Así le decía este flojo (*risas*) también. Entonces, bueno...

— ¡Ah, pendejo! Ni nosotros estamos aquí hace cuánto tiempo; no tengo chance con ese muchacho [esas muchachas] de don Virrey, ¡cuánto más tú!

²⁶ Existe un cuento *ñāhñu* conformado únicamente por este motivo, desde que el muchacho se sube al árbol hasta que se casa con la hija que quiere, en *Ra thogi n'e yā nfādi yā ñāhñu*, *La historia y los conocimientos de los ñāhñu* (Martín Contreras, 1986: 31), con el título "El muchacho que vio a una muchacha", sólo que ahí está más abreviado.

²⁷ Este motivo de los trabajadores que no quieren obedecer al muchacho ni creen que sea el esposo de la hija del virrey, está en "Juan Tonto" (Miller, 1973: 330).

—No, si no me cree, al rato viene mi esposa con coche. Me van a traer comida.

¡Y sí, y sí! Cuando un de repente, dice, que llegó ahí la muchacha con coche, llegó ahí, le llevó la comida. Entonces sí, ya esa pobre gente sí, ya se creyó que sí, dice:

—¿Cómo le hace ese hijo de la chihuahua? ¿Qué? ¿Por qué se casó con la muchacha? ¡Es increíble!

Así le decían todo eso persona de los trabajadores de ese, el pinche rancho de don Virrey.

Entonces, y de ahí, de los siete muchachas, tenía dos jóvenes que habían salido. ¿Qué, quién será? De quién sabe de cuántos años salió. Entonces, después llegó, cuando ya, ya se habían casado sus hermanas, pero de esas, hermana menor. Entonces, llegó dos de esos señores o muchachos —no sé horita—, pero de todos modos, este... Total, se llegó y le preguntó [a] su, su papá, este, don Virrey, dice:

—Bueno, papá, ya, ya llegué.

Entonces, dice:

—¿Cómo está mi hermana? ¿Está todo junto mi[s] hermana[s]? ¿O uno que ya ha salido por ahí? Quiero saber.

—No, hijo.

Entonces, ya, este:

—Su hermana, uno, ¿sabes qué?, uno menor ya se casó, o bueno, aunque sea eso uno, pus un muchacho, este, flojo, uno de cualquier persona.

¡Hijo! Se puso enojado o se encabronó, dice, los dos señores de sus seis hermanas. Y los dos hombres entonces dice:

—¡No! Entonces me van enseñar cuál, cuál es el cabrón de mi cuñado.

Así le decía esos dos que apenas llegó, dice, llegó del trabajo, quién sabe qué, qué parte donde estaba trabajando de aquel tiempo. Entonces, ¡no!, ya le preguntó:

—Perdóname, dice, dice, este, el joven, o sea el señor, discúlpeme, ya casé, casé con [su] hermana y ni modo. Ya estoy aquí, aquí con su papá, con su mamá y todo sus hermanas, ya estoy aquí en su casa.

Estaba ayudando a su papá. Entonces, no, entonces, pero de mala gana le respondió esos dos señores. Entonces, lo envidia, que lo envidia que lo tenía [a] este su cuñado. Este, sí, hora sí ya le platicó primero, yo creo, los dos canijos que llegaron:

— ¿Sabes qué?, dice (ya se decían entre los dos hermanos), ¿sabes qué?, vamos a llevar a dejar hasta allá en el sólido²⁸ a este cabrón pa que se le quita.

Entonces, ya, este, el cuñado, dice, estaba bien, así, contento. Decía el cuñado:

— ¡Cuñado, qué milagro! ¿Usted de dónde trabaja? Bueno, sí, usted pus ya que casé con su hermana, dice, entonces usted, a ver, ¿qué parte, dónde está trabajando? Tal vez si algún día voy yo también, yo quiero trabajar, para juntar un poco dinero. Pus ya, pus ni modo, ya, bueno, ya casé con tu hermana, discúlpame. Usted no sabe, pero su mamá sabe todo y tu papá.

Le decía ese el flojito. Entonces, su cuñado respondió, dice:

— Sí, sí hay trabajo para dos, y si guste, si guste, mañana o pasado mañana nos vamos; no más junte dos costales, dos costales [de] cualquiera cosita, sea bote, o un botella, o lo que tú le encuentres ahí sobre la basura, una bolsita cualquiera.

Bueno, como es pobre el señor, entonces no sabe nada. Entonces ya le juntó todo, lo obedeció lo que le decían sus cuñados, le juntó todo, toda cosa, lo que no importa, le juntó todo, total lo llenó dos costales.

Entonces, este...

— Le voy a prestar un burrito pa que lo carga y órale, con su itacate²⁹ lo prepara. Ya que se casó con su señora, dile que prepara su itacate porque nos vamos, nos vamos pasado mañana o, o dentro de unos quince días nos vamos.

Entonces, no pus de ahí, ya hora sí, se preparó su itacate, dice.

— Hora sí, ya si quiere nos vamos horita. Horita nosotros vamos temprano.

Entonces, el pobre señor le [a]marró, bien su, ese, costales y le cargó con su burrito. Entonces, dice:

— Y lo lleva un poquito de zacate, porque ya nos vamos en camino. Vamos pedir posada por áhi, nos quedamos áhi pa que dé de comer también al burrito.

²⁸ *sólido*: 'lugar solitario, por donde no pasa nadie' (información proporcionada por el narrador).

²⁹ *itacate*: del náhuatl *itacatl*, "provisión, comida" (Gómez de Silva, s.v.).

Entonces, todo eso se obedeció, entonces, el pobre señor obedeció ya todo ahí, y ahí va. Entonces de ahí, ya como ellos ya sabe un camino, lo que no es bueno, es un camino de mal, porque hasta lo último hay un camino donde no debe de quedar de noche. Es, era un sólido. Entonces, dice, le dijo, ese, los dos cabrones [a] su cuñado, le dijo:

—Aquí, aquí amárralo su burro, aquí al pie de un pirul (pero grandísimo, es un árbol muy grande). Entonces, aquí amárralo su burro mientras nosotros vamos a pasar a ver a otro compañeros, ahí por ahí. Entonces luego regreso por ti.

Entonces, ¡cuál!³⁰ Ya no regresó los dos cabrones, su cuñado, pues ya no regresó, y ya lo dejó ahí donde se prohíbe, es el camino del mal. Entonces, ahí se quedó. Estaba esperando, esperando, y nunca llegó. Entonces, ya, quién sabe, dio la media noche, escuchó un ruido, viene un ruido pero tremendo, y el pobre señor con susto, ¡uta!, se fue, se colgó hasta arribita [de] la puntita del árbol. Entonces, na'más es el burrito que estaba ahí amarrado abajo. Entonces, los mal llegó y hace su junta, entonces todo eso, ahí empezó.³¹

Entonces, dice:

—No, está amarrado aquí un burro; no, yo creo se pasó aquí, se pasó aquí gente. ¡Ah!, vamos a comer ese cabrón burrito.

¡No! Le jaló uno al otro, dice, pedazo [a] pedazo se acabó el pobre burrito. [El muchacho] estaba viendo hacia arriba ese brujería, como no es el momento de... pues no le toca ese pobre señor. Estaba hasta arribita, estaba escuchando, pero, como dice el cuento: "Tres por ocho veinticuatro".³² Porque le dice uno, una misa. Entonces, ya de ahí le empezó a decir su compañero, es el pinche mandamás, decían:

—¿Usted qué? ¿Usted qué ha hecho estos días? ¿Usted qué ha hecho? El primer, el primer número, ¿usted qué [ha] hecho?

³⁰ ¡cuál!: exclamación de incredulidad; sugiere que es mentira lo que acaba de decirse.

³¹ Se trata del mal y de una junta de diablos.

³² El veinticuatro es un número propicio para los aquelarres y eventos de brujerías. También es día de san Juan. El narrador se refiere a una vieja fórmula que es parte de la tradición, y por ello introduce la frase: "como dice el cuento".

— No, yo ya le hace a pelear, le hace a pelear con su compadre a compadre.

— ¡Ah!, está bien hecho.

Entonces, sí le califica, le califica.

— ¿Y usted, usted qué ha hecho?

Es como el maestro.

— ¿Usted qué ha hecho?

— No, yo le hace pelear comadre a comadre.

— ¡Hijo! Está bien hecho también, dice, eso tiene calificación.

Entonces:

— ¿Y tú?

— No, pus yo lo maté uno.

— ¡Ji! ¡Está bueno! ¡Está bueno! Todo bien, calificación.

Y uno que...

— ¿Y usted? ¿Qué, qué ha hecho?

— Yo, nada.

Entonces, sí le da zurra, le dan zurra. Sí, de veras, está bien chistoso ese cuento. Entonce, de ahí, órale, se sigue:

— ¿Y usted? ¿Qué ha hecho?

— Yo, yo he escondido lumbre.³³

— ¿Y la lumbre, dónde, este, dónde ha escondido?

— Este, a medio en la plaza, un ciudad.

— ¿Y dónde? ¿Qué parte?

— Le puse un tronco, abajito del tronco, ahí lo escondí lumbre.

Entonces lo otro, dice:

— ¿Usted qué ha hecho?

— Yo lo escondí agua.

— ¡Qué bueno! ¡Qué bueno, todo eso! Todo que está bueno. Están calificando, sí, todo está bueno.

— Entonces, usted, ¿dónde lo escondiste el agua?

— Le puse sobre una roca, también adentro de la ciudad, un ladito, ahí lo escondió, adentro de la roca. Sí, entonces, ahí escondí.

³³ El robo de fuego es uno de los motivos clasificados por Thompson, el A1415.

– Está bueno, está bueno todo eso.

¡Híjole! Entonces de ahí, ya el primer canto del gallo, dice, se paró y [a] la segunda dice:

– No, dice, ya se cantó el pinche canto del gallo. (Se le dice *xidoboxi*).³⁴ Ya se cantó el *xidoboxi*, dice.

– Entonces, ya vámonos, vámonos.³⁵ ¡Ah sí! Primero que estaban arriba el pobre señor. Sí, le ganó el pis,³⁶ le ganó el pis con el susto, lo echó [en la] cabeza de eso, de eso del mal, dice:

– Yo creo que va llover. Y creo que va llover, dice, el *yenzá*, *yenzá*.³⁷

Dice:

– Va llover *yenzá*.

Le decía viendo pa hacia arriba. Entonce, después, cuando vio el [al] señor, este, está colgado hasta arriba, de la punta del árbol. Ya cuando vio que sí lanzó [la pis], pero hora sí, se fue como rayo, se fueron todos.

Entonces, no pus todo mundo se tardó, se tardó ahí, viendo unos cuantos gatos ahí. Dice que se amaneció muy bien, como a las cinco, a las seis de la santa madrugada. Y ya, ya se bajó, se bajó de poquito a poquito. Entonces, pero estaba así temblando de miedo. Ya ahí se, hora sí, ahí regresó para acá otra vez. Ya no, ya no siguió allá con ese el cabrón de su cuñado, que ellos se pasaron quién sabe por dónde. Nomás que su pobre cuñado que tenía envidia porque se casó con su hermana. Entonces, de ahí regresó otra vez el señor, el pobre ahí viene pidiendo el caridad, de que fuera una persona que le dio caridad para llevar[lo] [a] su tierra. Entonces, nadie que le dijo que, este, no. Entonces, dijo:

– ¿Qué, qué vamos a comer? Pus aquí hay maíz, hay frijol, hay todo, pero ahorita no hay agua, se escondió el agua y el lumbre. El lumbre, no hay lumbre. No hay agua.

– ¿Entonces qué?

– Ni agua, no te voy ni a invitar nada. Nosotros, yo creo, vamos a morir de hambre, de sed, que no, no hay.

³⁴ *xidoboxi*: hñähñu ‘especie de gallo’.

³⁵ En lo que sigue, Delfina le recuerda a don Aurelio algo que él había olvidado.

³⁶ *le ganó el pis*: ‘se orinó de miedo’.

³⁷ *yenzá*: hñähñu ‘el rocío’.

Entonces, quién sabe por... (¡Ah!, bueno, pus ya, quién sabe, es un cuento, a lo mejor ya es un milagro de Dios, ese Dios.) Porque, este, bueno, se ocurrió de hablar, de decir todo, todo de decir donde allá, donde pasó. Entonces, [a] toda la gente:

– No, ¿sabes qué? Te voy a decir dónde hay lumbré.

Entonces, la otra persona:

– ¿Cómo, cómo lo sabes?, dice.

Ya ves, una persona cuando se ve como *shonguito*³⁸ (se dice la palabra. Sí, sí, una persona como que, como cualquier persona). Sí, entonces, dice:

– ¿Cómo voy a creer que ese el cabrón sabe dónde hay lumbré, si fuera que ese el cabrón, si fuera Dios o qué?

Entonces, se reunieron. Hora sí, quién sabe cuántos miles de gentes reunieron, pus hacen una reunión luego. Lo detuvo ese el señor, dice:

– Hora sí, sí de vera'. ¿Me van a cumplir? ¿Sí de vera[s] que usted sabe?

– ¿Sabe [de] la lumbré? Que hay un tronco adentro de un ciudad. Entonces, y también le decían que el agua tiene sobre un roca, es igual también.

Entonces le detuvieron miles de gente, entonces:

– Por fin me van enseñar dónde o aquí te vas a morir luego.

Entonce, entonce pus hora sí, ya va ahí con los guardias, soldados y quién sabe, con todos esos. Hora sí ya lo traen nada más y llegó donde escuchó que ahí hay donde dice el tronco.

Pero yo creo que ya es milagro, ya es un milagro, dice:

– Aquí está un tronco. Búscalo ese, ese tronco y verás, verás que sí hay. Y si no van a encontrar, pus ni modo, ya aquí si me mata, pus ni modo.

Entonces, pus sí, le trozó, ese tronco. Ahí está la santa lumbré. Ahí está, le apareció la lumbré, ya hay un chingo de lumbré. Entonces, hora sí ya, hora sí vamos por nuestra agua ahorita.

También se fue, fue una distancia un poco más lejitos, pero ahí se encontró una roca, un piedra se dice, en verde, roca. Entonces ahí, dice,

³⁸ *shonguito*: ¿'un don nadie'? En el norte de Veracruz y en el estado de Hidalgo, *shengo* 'flojo, perezoso' (Santamaría, s.v.).

ya lo llevaron marro y cincales y cómo le hacen, pero sí lo vio que sí, ya ves, como un garrafón, hasta se chispó.³⁹ Sí se explotó el agua.

Entonces dice:

– ¡Híjole! Hora sí, dice.

Hasta lo abrazaron, quién sabe qué, y...

– Hora sí, pa que vea, dice, hora sí.

Dieron, este, un rancho. ¡Imagínate! Y le dieron tantos miles de feria⁴⁰ por los milagros de que lo entregó, los santos agua y lumbre. Entonces, dice, cuando ya vino de ahí, entonces le dio. Pero sí tenía en su pensamiento... ¿o cómo le diré?, o ya Dios que sí le ayudó bastante también, porque dice:

– No, por favor que me van a dejar a mi casa, porque ¿qué tal si me agarran aquí con el dinero? Y me vayan a matar ahí en el camino. Por favor, que me lleven.

Entonces vino con las tropas, dice, con las tropas. Ya ves, el tropa, por ejemplo, soldados de día, pero varios, varios[as] gentes venía[n] a dejar[lo] hasta su casa con dinero. El rancho que le prometió, este, le iba a dar, y sí, sí lo recibió el rancho.

Entonces, ya cuando llegó a su casa, el pobre rey se secó,⁴¹ hora sí, se puso como de... hora sí, ya no era rey. Pero después se puso como cualquiera. Hora sí como chalán.

Entonces no tardó y llegó su cuñado. No, pus sí, llegó con los músicos, la banda y tropa y todo eso, usted se entiende, sí. Entonces ya llegó su casa, pero hora sí llegó con miles de feria, el rancho.

Entonce, entonce, este, no tardó. Llegó su cuñado y lo preguntó por su cuñado:

– Pues también, dice, ya llegó.

Le preguntó [a] su papá, dice:

– Ese cabrón que nos llevamos ¿a poco⁴² sí llegó?

– No, pus llegó, pobre pendejo.

Así le decía a su hijo. Entonces.

³⁹ *chispar*: 'explotar, salir con fuerza'.

⁴⁰ *feria*: 'dinero'.

⁴¹ *secarse*: 'enflacar'.

⁴² *¿a poco?*: '¿en serio?, ¿de verdad?'

– ¡Horita son millonarios!

– ¿Ah poco sí?, dice. ¡Uy!, horita yo soy trabajador nada más. ¿Cómo, Chihuahua? ¡No!

– Hora sí son millonario, dice, son millonario. Yo ya estoy trabajando no más pa comer.

Decía a su hijo. Entonces hora sí, se atrevió de preguntar su cuñado, dice. Hora sí ya le decían:

– Hora sí ya les puse contentos.

– No, dice. ¿A poco sí hay dinero ahí a donde te quedaste ese día?

– Yo te pido [doy] gracias. Por ahí donde me dejaste, mira, ahí sí, ¡já!, ahí ni yo no puedo traer todo, todo su riqueza que hay allá.

– ¿Ah poco sí?

– Sí. Entonce, si quiere ir allá, cualquiera día, si quiere ir allá, llévalo usted a ese casa que me dijo que me lleve. Hora sí, y ahí te quedes, ahí te quedes también. Te vas a traer más dinero que no lo traje.

– ¡Ah!

Pus se fueron los dos cabrones, ese su cuñado y fue allá, allá donde se quedó este su pobre cuñado, este el flaquito. ¡Oh!, llegó ahí este el hijo de don Virrey, los dos, comerciante. ¡No!, ya supo el malo que ese señor estaban ahí. Ahí al pie del árbol, ahí se amarró su burro y hasta que ellos se subieron arriba. Pero no... ¡No! Ya luego, luego supo el mal que estaban alguien, alguien como sospechoso, ¿no? Entonces sí, subieron a bajar esos los dos canijos. No, p's se terminó el corrido,⁴³ dice. Ya comieron todos los burros y [a] esos, [a] los dos. No, pus ya ahí se acabó el corrido.

2. El Juan Chiquito y el Juan Grande

(Narrado por Julio Zapote Casablanca)

El Juan Chiquito es cristiano, el Juan Grande es diablo. Entonces, se encontraron un cantina, o quién sabe dónde se fueron. Ahí están, se embajadero... ¿Cómo se dice? ¡Jugaron de baraja!

– ¡Sí!

⁴³ *se terminó el corrido*: 'aquí acabó el cuento'. "Aquí acaba el corrido" es fórmula final de muchos cantares narrativos mexicanos o *corridos*.

Se aceptó Juan Chiquito. Jugaron. Se ganó Juan Chiquito, perdió el Juan Grande. Entonces, ya se perdió la primera juego.

– ¿Se quiere otro juego?

– Doble.

Entonces, otra vuelta. Sí, se aceptó otra vez Juan Chiquito. Se ganó otra vez el Juan Chiquito. Bueno, quién sabe cuánto dinero para cada juego. Quién sabe cuánto dinero para cada juego.

– P's horita no traigo dinero, pero se va a mi casa y ahí te lo pago.

– P's ¡sale!⁴⁴ yo me voy.

Luego, Juan Chiquito se fue, total, quién sabe adónde, y ya se agarró el camino, y por casualidad hay por ahí un árbol a la distancia. Estaba un águila o gavián. Y entonces:

– ¿Adónde va, señor? ¿Adónde va señor?

– Yo voy a ver un mi amigo, que se llama Juan Grande.

– ¡Ah!, yo lo conozco. Si quiere que te acompaño, pero eso sí, trae tu tortilla para el camino, trae un poquito de tu agua, porque está lejos. Me siga nada más, tráelo y luego te espero aquí.

Luego se esperó, mientras llevar agua, mientras llevar sus tortillas para el camino. Bueno, se fue.

– Sígame, sígame.

El águila se fue hasta por allá, ahí se paró; ahí se va a alcanzarlo otra vez; se fue hasta donde se paró; ahí se seguía nada más. El águila sabe hasta dónde, ya le dice:

– Acá, acá.

Ahí iban las muchachas. Ahí iban, ahí estaba un pozo, porque su agua ya se terminó, ya no trae nada el Juan Chiquito. Entonces, se le pidió agua a la muchacha, los dos, este, Blanca Nieve... ¡Ah!, Blancaflor y Blanca Nieve:

– ¿No me hace de favor que me regálame tantita agua?

– Sí, cómo no.

Como estaba sacando su agua ahí, en el pozo:

– ¿No, por favor, no me dice dónde vive un Juan? Juan se llama, Juan Grande. Es mi tocayo.

⁴⁴ ¡sale!.' de acuerdo'.

– ¡Ah sí! ¡Ah, a lo mejor mi papá!

– ¡Ah!, p's a lo mejor es que sí. Quiero ver ahí, vengo a visitar.

– 'Pérate nomás. Ahí es mi casa, ahí, pero horita nos vamos.

– ¡Sale!, te espero entonces.

Se esperó, sacó sus aguas, ellos, ellas, y luego se fueron con él, con ella. Ya se llegó a su casa la muchacha, le preguntaron adentro, o quién sabe, ahí:

– ¿Mi papá?

– Ah, no, ese van a llegar hasta tarde. Que se espere, que se espere.

– Mi papá no está horita, hasta media noche va a llegar, pero no va a tener miedo, porque eso se... trueno, como que son, se suena puro fierro, como cadena, yo creo.

– No, yo lo espero.

Entonces se esperó, hasta la media noche se llegó. Ya está sonando los fierros, viene en caballo. Ya cuando llegó, se levantó las muchachas:

– Que están esperando tu tocayo, dice.

– ¡Ah! ¿A poco llegó?

– Sí, ahí está.

Luego:

– Hora, ¿dónde está?

– Ahí está.

– Ah, bueno. Hora, tocayo, ¿cómo lo sabes mi casa?

– Oh, pus ya los pregunta. A ver, si ya llegué por ese mi dinero.

– ¡Ah que sí! Bueno, mañana te lo pago, pero ya mañana.

– ¡Sale!

– Mañana te lo pago.

Luego ya dijo la muchacha:

– No, este, te van a obligar un trabajo. Pero ¡dígame que sí!, porque yo te ayudo mañana.

– Hora no te voy a pagar. Si quieres trabajar, hágame este presa. Pero luego que ponga el agua así, una presa.

– Sí, cómo no.

– Cuando llegue yo, ya que [la] tiene ahí.

– ¡Sale!

Pero como la muchacha ya le dice que sí, que le va a ayudar, entonces sí, se ayudó:

– Tenga este mi espejo y póngalo ahí, y vaya acercándolo. Cuando llega mi papá, ya va estar el agua.

Que le dio su espejo, que le pone, ahí está el agua, y ya. Ya en la tarde, ya llegó:

– Hora, tocayo, ¿el tu trabajo?

– Vamos a ver, ahí está.

Entonces:

– Ya me ganaste, sí me ganaste, ya tienes la presa. Hora, ¡ah!, mañana te pago todo lo que te debo también.

– ¡Sale!

Llegó la muchacha. Dice otra vez:

– Dígale que sí, porque te van hacer otro trabajo mañana. ¡M'ña!,⁴⁵ no te van a pagar.

– Hora, otro trabajo. Hora, amaneciendo, horita me desmónteme esta.⁴⁶

– ¡Sale!

– Pero en la tarde, ya que haiga campo.⁴⁷

– ¡Ajá!, está bien.

Entonces se hizo, amaneciéndose se trabajó. Como se ayudaba otra vez la muchacha:

– Hágalo esto: llévame el peine y ráspalo así,⁴⁸ ráspalo, ráspalo.

Hasta donde allá donde le dijeron, ahí tiene el campo, lo cercaba luego. Ya en la tarde llegó otra vez Juan Grande:

– Hora, ¿tu trabajo ya está listo?

– Sí, ahí está. Vámonos a ver.

– ¡Híjole! Me ganaste, ya me ganaste. Hora, pero mañana te pago, mañana te pago todo lo que te debo.

Ya dijo la muchacha, dice:

– No, ya no te van a pagar. No, mañana nos vamos. Nos vamos contigo, hora sí, porque ya no hay nada de dinero, mañana.

⁴⁵ Chasquido del narrador que sugiere incredulidad.

⁴⁶ *desmóntame esta*: quiere decir 'desmóntame la loma o parte de un cerro'.

⁴⁷ *haiga campo*: 'que esté limpio de árboles'.

⁴⁸ Don Julio extiende su mano y la pasa como para abarcar toda la extensión de tierra.

Entonces la muchacha se pone siete blanquillos en la ventana. Cuando se habla, cuando hablara este señor, tenía que contestar luego él, su padre.⁴⁹ Cada una llamada está recio:

– ¡Luego ya bajo!, ¡luego ya bajo!, ¡ya bajo!

Hasta los siete veces. Ya cuando las siete, ya cuando el ángel⁵⁰ respondió:

– ¿Y por qué la Blancaflor no está? ¿Qué pasó? ¡Híjole! ¿Adónde está mi tocayo? ¡Híjole! ¡No parece⁵¹ ni mi hija, dice, se le llevó mi hija! ¡Eyyy! Voy a buscarla, a ver si la encuentro.

Se fue quién sabe dónde. Y ya dijo la muchacha, dice:

– Ya me van a alcanzar mi padre. ¡Hijo! Yo voy a quedar de burro y tú de arriero.⁵²

Y luego le preguntó... Está carriando⁵³ el animal, burro:

– ¿Qué lleva, señor?

– Llevo aquí un poquito de naranja agrio, agría.

– ¿No está dulce?

– No.

– ¡Ah! ¡Tengo una sed! Pero quiero dulce.

– No, puro agrio.

– Híjole, no, ya me voy. ¿No ha visto un señor con una muchacha por ahí? ¿Se encuentra por ahí?

⁴⁹ En otras versiones la muchacha arroja saliva: “Tirá una escupida allí – le dijo el muchacho antes de irse. Y ella escupió, porque esa escupida le respondería, cuando el papá llamara por el nombre a la muchacha”. Celso Lara Figueroa “El cuento de Blancaflor” en <http://www.prensalibre.com/app/especiales/ME/tradiciones/chiqui7.htm>. En una versión hñähñu, Blancaflor deja la saliva en siete botellas, una en cada puerta de los siete cuartos donde la encierra su padre: “Juan Oroje acusó a su hija de ayudar al joven para ganar en los juegos y la llevó para encerrarla en los siete cuartos. En cada una de las siete puertas ella dejó una botella de su saliva y escapó” (Ramsay). Para objetos mágicos que responden por el fugitivo, véase el *Índice* de Thompson, motivo D1611.

⁵⁰ Se refiere al ángel caído, es decir, Lucifer.

⁵¹ *parece*: ‘aparece’.

⁵² La huida mediante la transformación está catalogada en Thompson, con la clave D671.

⁵³ *carreando*: ‘acarreando’.

– No. Vengo por allá, pero no le encuentro. No lo veo nadie.

– Ah. Ya me voy.

Ya se jué, ya, quién sabe adónde da la vuelta, y ya [los] iba a alcanzar otra vez. Luego:

– Ya viene mi papá otra vez. ¡Híjole! Yo voy a ser iglesia, tú te vas ser campanero.

Se subió de torre, está tocando, tocando la campana. Se pasó ese señor abajo, se saludaba el campanero:

– ¿Por casualidad no lo ha visto un señor con una muchacha que por ahí, aquí se pasó?

– No, ya tiene rato aquí estoy tocando la campana, dice, la oración, pero no veo a nadie se pase, no, ninguno.

– Ah. Ya me voy.

Se fue. Y entonces ya no la encontró. Ya se llegó, ya se llegó a su casa:

– Ya no lo encontró mi hija. Ese mi tocayo... ¡Ay!, dijo, yo soy diablo pero me ganó mi tocayo chiquito.

Terminó.

Bibliografía citada

ARROYO MOSQUEDA, Artemio, 2001. *El Valle del Mezquital. Una aproximación*. s / I: Gobierno del Estado de Hidalgo / Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.

CAMPOS, Julieta, 1983. *La herencia obstinada. Análisis de cuentos nahuas*. México: FCE.

Diccionario del español usual en México, 2002. Luis Fernando Lara, coord. México: El Colegio de México.

DRAE. *Diccionario de la Real Academia*, 21ª. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

GÓMEZ DE SILVA, Guido, 2001. *Diccionario breve de mexicanismos*. México: FCE.

GUERRERO, Raúl, 1983. *Los otomíes del Valle del Mezquital (Modos de vida, etnografía, folklore)*. Pachuca: Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia / Gobierno del Estado de Hidalgo / INAH / SEP.

LASTRA, Yolanda, 2001. *Unidad y diversidad de la lengua. Relatos otomíes*. México: UNAM.

- MARTÍN CONTRERAS, Donaciana, Victorino V. GÓMEZ B. y Pedro M., GODÍNEZ, 1986. *Ra thogi n'e yä nfädi yä ñähñu*, *La historia y los conocimientos de los ñähñu*. México: Dirección General de Educación Indígena / Centro Social de Cardonal.
- MILLER, Elain, 1973. *Mexican Folk Narrative from the Los Angeles area*. Austin: American Folklore Society / University of Texas Press.
- RAMSAY, Richard, 2004. "T'axa Doni (Blanca flor) o Xuwa Oroje, un cuento folklórico en hñähñu", artículo inédito presentado en el IV coloquio sobre Otopames.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 2000. *Diccionario de mejicanismos* [1959]. México: Porrúa.
- THOMPSON, Stith, 1972. *El cuento folklórico*. Trad. Angelina Lemmo. Caracas: Ediciones de la Biblioteca / Universidad Central de Caracas.
- WRIGHT CARR, David Charles, 2005. "Hñähñu ñuhu ñhato ñuhmu. Precisiones sobre el término otomí". *Arqueología mexicana* XIII-73 (mayo-junio).

décimas de Camilo Rojas Cáceres, poeta chileno de la "Lira Popular" de *El Siglo*

Desde la Conquista hasta el día de hoy, la tradición literaria da vida y ritmo a los versos populares chilenos; en eterna evolución, estos se nutren del pasado para proyectarse en el futuro. Aunque varios críticos han afirmado que la poesía popular chilena conoció un periodo de decadencia a partir de los años veinte del siglo pasado, hay que matizar esta idea y reducirla al ámbito de la poesía impresa, dado que la tradición poética seguía vigente en la oralidad, compañera incondicional de las celebraciones y de los ritos religiosos populares. Más aún, entre las generaciones que han hecho la historia de la poesía popular chilena, el grupo de la llamada "Lira Popular" recurrió a la imprenta para dar a conocer sus composiciones. Bernardino Guajardo, Juan Rafael Allende, Juan Bautista Peralta, Rosa Araneda y Daniel Meneses son algunos de los poetas más famosos de ese grupo.

Diego Muñoz, prolífico investigador del folclor chileno, junto a su esposa Inés Valenzuela, creó, en 1952, una página semanal en el periódico comunista *El Siglo* para ofrecer un espacio de expresión a los poetas populares. La bautizó "Lira Popular". De hecho, la página se había publicado ya, a finales de mayo de ese año, en *Democracia*, el sustituto provisional de *El Siglo*, atacado por la censura del gobierno autoritario de González Videla.¹ A partir de 1957, la página tendrá que ceder espacio a la publicidad, antes de desaparecer del todo en 1958.

Fueron seis años de tremenda profusión poética. El refugio que brindó la hoja impresa a la voz fue un formidable amparo para los poetas. Así nacieron y se revelaron muchos de ellos: "En este año de vida se ha publicado más de 500 décimas, o sea, cerca de 30 000 versos compuestos

¹ González Videla fue presidente de la República entre 1946 y 1952. Se le conoció como "el traidor", por haber perseguido a los comunistas a pesar de haber recibido su apoyo durante la elección.

por obreros, campesinos y artesanos que hallaran en esta publicación semanal una nueva vía de expresión”, afirmaba Diego Muñoz en *El Siglo*, el 30 de mayo de 1953.² En una entrevista, Águeda Zamorano, presidenta de la Asociación de Cantores y Poetas Populares chilenos, corrobora este éxito:

Como hubo mucho entusiasmo de la gente, hubo mucha efervescencia en la publicación. Los diarios publicaron todo. Fue una cosa muy buena. Había mucho interés: que fuimos acá, que fuimos a Rancagua, a recitarles, aun por la radio [...]. Lo nuestro era como para dejar a la historia algo que sucede (Groues, 2005: 263).

Águeda Zamorano, Miguel Luis Castañeda, Raimundo Navarro Flores, *el Diablo Cojuelo*, Jorge Obrero del Carbón, José Riel, Sergio Valentín Mora, Edmundo Lazo, Francisco Astroza, Floridor Chandía, Ismael Sánchez, C. Rebolledo, Luis Paredes, Juan Segundo Placencia y Pedro González son algunos de los poetas más destacados de la “Lira Popular”, como el poeta que presentamos hoy: Camilo Rojas Cáceres.

Nacido en la ciudad de Tocopilla, don Eduardo Leiva Cabillo, conocido como *Camilo Rojas Cáceres*, cumplió 93 años en agosto de 2006. De familia campesina, creció al son de los versos. Si no tuvo la oportunidad de seguir sus estudios después de tercero de preparatoria, aprendió a cultivar con talento el arte de las décimas, convirtiéndose en un poeta popular aclamado. Fue de los primeros que participaron en el nuevo auge de la poesía popular impresa en Chile. Tres semanas después de la creación de la “Lira Popular” de *El Siglo*, Diego Muñoz e Inés Valenzuela alababan su poesía en el periódico *Democracia*, el 21 de junio de 1952: “Camilo Rojas Cáceres. Magnífico su envío. Somos un poco vecinos de barrio. Le iremos a visitar muy pronto. Su décima anterior no puede publicarse sin correr el riesgo que Ud. puede comprender”. El final de su comentario atestigua el clima de represión impuesto por la mano de

² Cabe notar que las “décimas *encuartetadas*” chilenas están constituidas generalmente por alrededor de 54 versos, y no de 44 como en otras tradiciones hispánicas. En efecto, se suele añadir una quinta estrofa llamada *despedida* a modo de conclusión, introducida usualmente por las palabras “Por fin” o “Al fin”.

hierro de González Videla. Don Camilo, como muchos poetas populares, tuvo que emplear un seudónimo para protegerse del castigo.

La poesía de Camilo Rojas Cáceres es a la vez íntima y colectiva; voz de las clases oprimidas, el poeta expresa la realidad y el sentir del pueblo chileno. Su arte se desarrolla en un contexto político agitado: impulsado por las teorías de Luis Emilio Recabarren, fundador del Partido Comunista chileno, el poeta se compromete en la lucha social. Defensor del *roto* — nombre dado en Chile al pobre marginalizado — denuncia las injusticias y apela al combate contra la explotación. Sus poemas ilustran los *asuntos* de la poesía popular chilena de los años cincuenta: glorificación del soldado anónimo y exaltación del prócer; aplausos a otros poetas populares y alabanzas de Pablo Neruda; defensa de la patria y solidaridad con los oprimidos del mundo. La poesía de Camilo Rojas Cáceres se inscribe en un perpetuo movimiento entre la circunstancia política y la poesía popular.

Camilo Rojas Cáceres y sus compañeros de *El Siglo* heredaron su poesía de la generación anterior y crearon el patrimonio de la generación siguiente, es decir, la de los *puetas* y payadores que recorren el país hoy día — como el mismo hijo de don Camilo, Camilo Rojas Navarro, o Manuel Sánchez, Moisés Chaparro y Jorge Céspedes. Persecución, censura y represión no pudieron silenciar una voz que representa a la generación de *El Siglo* y es un testimonio viviente de la continuidad de una tradición popular profundamente chilena.

DELPHINE GROUES

IPEALT, Université de Toulouse II

Cuatro brindis en honor a Democracia

Yo brindo por el pampino³
que allá en la pampa labora
y que pasa hora tras hora

³ *pampino*: 'habitante de la pampa'.

5 en un batallar continuo;
 laborando como chino,⁴
 corre el sudor por su frente
 y bajo aquel sol ardiente
 está amasando riquezas,
 demostrando la grandeza
 10 de sus músculos potentes.

Brindo por los campesinos
 y mineros del carbón,
 con los del cobre en unión
 y junto con los pampinos;
 15 unidos en el camino
 por la conquista del pan,⁵
 la victoria alcanzarán
 y harán de Chile una gloria:
 por la senda de la victoria
 20 todos juntos marcharán.

Por *Democracia*, gran diario,
 con justo brindar yo quiero,
 porque defiende al obrero
 y es un clarín proletario;
 25 luchando por más salario
 y en contra 'e la carestía,
 no teme a la tiranía,
 ni al burgués ni al capital,
 y es vanguardia popular
 30 en la lucha por la vía.⁶

⁴ como chino: 'como un esclavo'.

⁵ *La conquista del pan* es el título de un famoso panfleto anarquista escrito por Piotr Kropotkin.

⁶ vía: 'vida'.

Tamién brindo por el guía
 Recabarren:⁷ jué lumbrera
 que forjó la prensa obrera;
 su pueblo jamás lo olví
 35 su gesto de rebeldía
 del gran jefe visionario,
 que dejó a los proletarios
 como reliquia esta herencia:
 pa su pueblo una defensa,
 40 a *Democracia*, gran diario.

(*Democracia* III-600:
 12 de julio de 1952)⁸

Los grandes poetas populares del salitre

En la Lira popular
 nunca tuvieron rivales,
 y a la pampa en sus cantares
 naiden los pudo igualar.

5 Cantaron versos por miles,
 taita,⁹ en las salitreras;
 nadie les hizo collera¹⁰
 a estos gallos, Dios me libre;
 fueron puetas de calibre,
 10 campeones para versiar;
 yo los quiero recordar
 y la verdad es que me alegro,

⁷ *Luis Emilio Recabarren*: fundador del Partido Comunista chileno.

⁸ El número romano indica el año, y el arábigo, el número del periódico.

⁹ *taita*: 'papá'.

¹⁰ *les hizo collera*: 'les hizo competencia'.

pues fueron puetas del pueblo
en la Lira popular.

15 Me emociona el recordarles,
 y aquí mi homenaje escrito:
 a ti, Abraham Jesús Brito,¹¹
 a ti, Juan Tapia González;¹²
 a estos dos grandes titanes
 20 mi más sentido homenaje,
 que en paz sus cuerpos descansen,
 cultores de este arte bello:
 los primeros fueron ellos,
nunca tuvieron rivales.

25 Enriquecieron la Lira
 en la región salitrera¹³
 estas dos grandes lumbreras
 de aquella tierra nortina;¹⁴
 mi memoria se encamina
 30 al recordar sus pa[y]ares:¹⁵
 estos dos puetas geniales
 los abusos comentaban,
 porque sólo dedicaban
a la pampa sus cantares.

35 Estos artistas del verso
 de la Lira eran los guías;

¹¹ Famoso poeta popular del norte de Chile (1874-1945), amigo de Pablo Neruda.

¹² Poeta popular contemporáneo de Brito, maestro de la generación de los años cincuenta.

¹³ Corresponde a las regiones chilenas de Tarapacá y Antofagasta, en pleno desierto de Atacama.

¹⁴ *nortina*: 'del norte'. Expresión usual en Chile.

¹⁵ En el original: *pallares*. La *paya* es el arte de la improvisación; los *payares*, la obra de los payadores.

con sin igual maestría
cantaban a su pueblo
en la Lira popular;
40 sólo ellos sabían dar
a sus versos la armonía
y a su bella poesía
naiden la pudo igualar.

45 Al fin, estos dos valores
le cantaron a la pampa
y como luz de esperanza
gritaban en sus pregones:
"¡Ya vendrán días mejores
50 cuando el pueblo haga la unión,
y una gran Revolución
a su pueblo haga justicia!
¡No habrá ambición ni malicia,
ni jamás una traición!"

(*Democracia* III-586:
28 de junio de 1952)

Mi saludo al gran Pablo Neruda¹⁶

Neruda, este pueblo tuyo
te espera con regocijo,
porque eres su mejor hijo
y de la patria el orgullo;
5 recibe, pues, mi saludo
y el de tu pueblo sincero,
del que fuiste mensajero,
y por tu gloria y tu fama

¹⁶ Neruda volvía de su exilio, impuesto por González Videla.

10 de la paz hoy te proclaman
el insigne guerrillero.

Tu figura universal
es honor pa la nación;
la infamia ni la traición
no la podrán empeñar,¹⁷
15 y, aunque lo quieran negar,
tú sos poeta lumbrera
y el pueblo y la clase obrera
te aclaman en este día:
tu canto y tu poesía
20 de libertad son emblema.

Y en este abrazo de Chile
que te dará al paso tuyo,
se inclinarán con orgullo
de Arauco¹⁸ rojo copihues;¹⁹
25 bayonetas ni fusiles
impedirán tu llegada,
porque tú sos la alborada
de un despertar libertario;
del sueño del proletario
30 tu canto es la clarinada.

Recibe, pues, el cariño
de este pueblo que te aclama,
porque trajiste la fama
para tu suelo querido;
35 y al regresar a tu nido,
tu puesto está señalado,

¹⁷ *empeñar*: ¿por *empañar*?

¹⁸ *Arauco*: antiguo nombre de la Araucanía, donde habitaban los indios araucanos o mapuches.

¹⁹ *copihues*: 'flores nacionales de Chile, características del sur'.

porque tú serás soldado
 insigne de esta batalla:
 tu voz será la metralla
 40 que barrerá a los malvados.

Al fin, escucho tu canto,
 en este día de gloria,
 como un clarín de victoria
 que tu pueblo aguardó tanto;
 45 todos con el puño en alto,
 pletóricos de alegría;
 vibrará la patria mía
 como otras gestas gloriosas:
 ¡rojas banderas hermosas
 50 te saludan este día!

(*Democracia*, III-614:
 26 de julio de 1952)

Gloria a los héroes de la Independencia

Escribió la nueva aurora,
 al verte, patria, oprimida:
 “Tus hijos dieron su vida
 en aras de la victoria”.

5 Es el 18 ‘e septiembre²⁰
 día de patria y de gloria;
 es la más brillante historia,
 que en páginas relucientes
 escribieron tus valientes
 10 con su sangre la victoria;

²⁰ Día de la fiesta nacional chilena; se conmemora la primera junta de gobierno independiente, establecida en 1810.

latente está en la memoria
 aquella heroica epopeya
 que en las páginas más bellas
escribió la nueva aurora.

- 15 Gloria a tus hijos de ayer,
 que libertad nos legaron,
 que por ti, patria, lucharon,
 sin jamás retroceder;
 siempre o morir o vencer
- 20 fue la herencia recibida
 de la fiera Araucanía,²¹
 que jamás pidió clemencia;
 demostraron tu grandeza
al verte, patria, oprimida.
- 25 Honor a los que cayeron
 en la fosa o la trinchera;
 abrazando la bandera,
 acribillados murieron;
 nunca jamás se rindieron:
- 30 fue su lema y fue su guía
 defenderte, patria mía,
 con bravura sin igual;
 de soldado a general
tus hijos dieron su vida.
- 35 Para Freire²² y los Carrera,²³
 jefes de mucho coraje,

²¹ *Araucanía*: región del sur de Chile; los españoles llamaron “araucanos” a los indios mapuches.

²² Ramón Freire, general independentista, llegó a ser “director supremo” de Chile entre 1817 y 1826.

²³ Los hermanos Luis, Juan José y José Miguel Carrera desempeñaron un papel importante en la independencia de Chile; fueron fusilados en Mendoza, los dos primeros en 1818 y el último en 1821.

combatiendo el vasallaje
con Rodríguez²⁴ y Las Heras;²⁵
libre, mi patria chilena,
40 quisieron verte con gloria;
que no olvide mi memoria
al más humilde soldado:
gloria a quien haya luchado
en aras de la victoria.

45 Para mi pueblo araucano
pido gloria y pido honor
al copihue, bella flor,
que es símbolo libertario;
y gloria para el hermano
50 que al invasor puso fin,
sellando el cinco de abril²⁶
de Chile la Independencia
bello ejemplo y bella herencia
de O'Higgins²⁷ y San Martín.²⁸

(*Democracia* IV-670:
20 de septiembre de 1952)

²⁴ Manuel Rodríguez, héroe de la Independencia chilena, fue fusilado en Til Til en 1818; se le conoce como el "Guerrero de la Libertad".

²⁵ Juan Gregorio de las Heras, militar argentino que participó en la guerra de independencia chilena.

²⁶ Fecha de la batalla de Maipú, que dio fin, en 1818, a la guerra de independencia.

²⁷ Bernardo O'Higgins, general independentista, considerado en Chile como "padre de la patria", fue el primer "director supremo" del país, entre 1818 y 1823.

²⁸ José de San Martín, general argentino y libertador de varios países de América; su rol en la independencia chilena fue primordial.

Mi homenaje al roto pampino

En este rincón chileno
 que algunos han olvidao
 y que nuestro antepasao
 con valor lo defendieron,
 5 donde explotan los obreros,
 en esas tierras nortinas,
 esas aves de rapiña
 que son piores que los buitres:
 roban a Chile el salitre
 10 y allí dejan sólo ruinas.

En esta cruda región
 onde azota juerte el viento
 la inclemencia del desierto,
 no se conoce el verdor
 15 ni jamás creció una flor;
 allí está el roto pampino,
 en el batallar continuo
 desa región salitrera:
 al pie de la calichera,²⁹
 20 va forjando su destino.

Laborando como güeno
 se convierte en un titán
 que sabe ganarse el pan
 aunque sea en el infierno;
 25 así es el roto chileno:
 no demuestra el sufrimiento,
 ni un quejío ni un lamento,
 haga calor o haga frío;

²⁹ *calichera*: 'excavación abierta en medio de la pampa para extraer *caliche* o *cal viva*'.

se temple el roto sufrió
30 con la puna,³⁰ sol y viento.

Así es el roto nortino,
el hijo de aquellas tierras:
va amontonando riqueza
para el capital mezquino;
35 esos burgueses indinos
a los rotos tratan mal;
con miserable jornal
engañan a los obreros,
que estos buitres extranjeros
40 sólo saben explotar.

La media l'han colmao
estos pulpos hambriadores,
y ya muchos sinsabores
a esa región le han causao;
45 las leyes han pisotiao
en esa tierra nortina;
sólo han sembrao la ruina
con su torpe proceder,
que algún día habrán de ver
50 que su ambición jue dañina.

(*Democracia* III-579:
21 de julio de 1952)

Segun el refrán

Es muy pobre de opinión
quien vaya contra los pesos;³¹

³⁰ *puna*: 'meseta o tierra alta, cerca de la cordillera de los Andes'.

³¹ *pesos*: 'moneda de uso legal en Chile'.

al pobre lo llevan preso
aunque tenga la razón.

- 5 Nos dice un viejo refrán:
“Los palos no son razones”,
menos serán los cañones
cuando el pueblo pide pan;
las canallas reirán,
10 como ríe Salomón:
no es el palo solución,
y es torpe su autoridad,
que muestra que el que los da
es muy pobre de opinión.
- 15 Nunca ha sido solución
la bomba ni el garrotazo:
es seguir los mismos pasos
por donde pasó gavión;³²
el camino a la traición,
20 como el ratón sigue el queso;
sólo merece desprecio
quien desvía su camino:
ha de tener mucho tino
quien vaya contra los pesos.
- 25 Sigue nuestro refranero,
que: “Bien se merece el pobre
lo que al rico baste y sobre”,
que nunca será el dinero,
ya que el don de caballero
30 lo da el poder de los pesos,
aunque tengan poco seso

³² *gavión*: una de las gaviotas más grandes del mundo, cuya envergadura alcanza 1.7 metros. Su pico, muy poderoso, le permite comerse a las crías de los patos y de otras aves marinas, tragándoselas enteras.

o bien la cepa³³ les falle;
 si un roto anda en la calle,
al pobre lo llevan preso.

35 Hay algunos caballeros
 que no son tales: son pillos
 que han llenado los bolsillos,
 y son pulpos extranjeros;
 con el poder del dinero,
 40 fruto de la explotación,
 se burlan de la nación,
 y si el roto alega mucho,
 por comunista irá al chucho,³⁴
aunque tenga la razón.

45 Al fin, termina el refrán:
 “La ley pareja no es dura:
 toma vino el señor cura,
 mientras mira el sacristán”;
 tal vez algunos dirán
 50 que el refrán echó la errata;³⁵
 yo digo: metió la pata
 aquella ley en cuestión,
 pues no hay poder de razón
 pa’l hombre que tiene plata.

(*El Siglo* I-248:
 11 de julio de 1953)

³³ *cepa*: ‘linaje’.

³⁴ *chucho*: ‘prisión’.

³⁵ *echó la errata*: ‘se equivocó’.

Por el líder inmortal

Paz en su tumba y honor
por el líder inmortal,
maestro y guía genial
del pueblo trabajador.

5 Como un jirón de este suelo,
Recabarren, es tu nombre
y en el pecho de los hombres
grabado está tu recuerdo;
señalando, con tu ejemplo,
10 al pueblo trabajador
que hoy gritará con calor³⁶
en homenaje a tu gloria,
y deseando a tu memoria
paz en su tumba y honor.

15 Fue trinchera y estandarte;
luchaste contra injusticias,
y tu nombre simboliza
el máspreciado baluarte;
por eso quiero cantarte
20 en la "Lira Popular":
por tu lucha desigual,
por su fiereza y coraje,
aquí rindo un homenaje
para el líder inmortal.

25 Para él, que fue director
y del proletario guía,
previsor cual un vigía

³⁶ Ese día se conmemoraba la muerte de Luis Emilio Recabarren, que se suicidó el 19 de diciembre de 1924.

de esclarecida visión;
al insigne luchador
30 que, allá en el Tamarugal,³⁷
con su acción hizo temblar
a ese buitre explotador
y fue del trabajador
maestro y guía genial.

35 Al forjador de la prensa,
que es el yunque libertario
que fue forjando el ideario
y dando al pueblo defensa;
fue su mensaje herramienta
40 en contra 'e la explotación
y pa hacer divulgación
a las conquistas obreras,
sirviendo de esta manera
al pueblo trabajador.

45 Al fin, estará en la mente
grabado tu inmenso anhelo,
mientras nos alumbre el cielo
con su sol resplandeciente;
tu nombre estará presente
50 en barricada y trinchera,
será símbolo y bandera
en la conquista del pan:
¡eres guía y capitán
de toda la clase obrera!

(*El Siglo* II-403:
20 de diciembre de 1953)

³⁷ Tamarugal: pampa del norte de Chile, en la región de Tarapacá.

A la resistencia de Guatemala

A tu bizarro heroísmo
le canto, nación hermana;
sos la flor americana
que se alzó al imperialismo.

5 Este canto a tu altivez
nace de mi inspiración,
para ti, altiva nación,
niña de bronceada tez;
con gallardía te ves
10 avanzar por el abismo,
en medio del entreguismo
que te quiere encadenar:
por eso yo he de cantar
a tu bizarro heroísmo.

15 Te veo, niña morena,
sobre la charca avanzar,
entonando ese cantar
que rechaza las cadenas,
alzar tu frente serena
20 como reina soberana:
pequeña y gran Guatemala,
magnífica te contemplo;
a tu gran y heroico ejemplo
le canto, nación hermana.

25 Recibe como un saludo
mi canto, que no es lamento:
es un mensaje de aliento
que va de mi pueblo al tuyo;
alzo mi voz con orgullo
30 para decirte aquí, hermana:
"Ya [ha] de llegar el mañana

que dignifique tu gloria;
entonces dirá la historia:
"Sos la flor americana".

- 35 Te llamo heroica y divina,
con ese gesto de diosa;
sos la luz espl[e]ndorosa
que a la América ilumina;
contra la garra asesina
40 del descaró y del cinismo,
capataz del esclavismo,
el yanqui fiero y tirano,
sos el puño americano
que se alzó al imperialismo.
- 45 Sos, por fin, como la rosa
que reluce en las espinas,
y la América Latina
de ti se siente orgullosa;
para tu bandera hermosa,
50 que te cobija en su manto,
que llegue también mi canto,
y a tu pueblo soberano
vaya un abrazo de hermano
y un ¡*Salud!*, con puño en alto.

(*El Siglo* II-625:
31 de julio de 1954)

Bibliografía citada

- GROUES, Delphine, 2005. "Entretien avec Águeda Zamorano". *Caravelle* 84: 259-266.

El borracho y la bebida en el cancionero folclórico mexicano

CECILIA LÓPEZ RIDAURA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Una de las imágenes prototípicas del *mexicano* es la que lo representa con un sombrero y una botella en la mano, imagen que el cine mexicano de ambiente rural, sobre todo el de la “época de oro”, se encargó de fijar y difundir. *El mexicano* ahoga en alcohol sus penas — particularmente las amorosas —, festeja su borrachera y marea el hambre en las cantinas; con frecuencia se jacta de su alcoholismo, de su capacidad para consumir grandes cantidades de alcohol; a veces, se burla de sus borracheras, pero también las sufre. Esta dudosa seña de identidad se refleja, por supuesto, en la lírica popular. Las canciones de carácter más o menos burlesco¹ en las que aparece el borracho y la bebida ya estaban presentes en la antigua lírica popular hispánica. Sin embargo, el tratamiento, el tono, la forma de este personaje no es el mismo en ambas tradiciones.

En el *Cancionero folklórico de México* (en adelante, *CFM*), encontramos 184 coplas relacionadas directa o indirectamente con el alcohol. Partiendo de este conjunto representativo de coplas, se tratará de identificar al borracho como un personaje, es decir, como un tipo humano identificable, y se le comparará con el que aparece en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (en adelante, *NC*), para mostrar las transformaciones que el tiempo, una diferente concepción poética y una visión distinta del mundo han operado sobre él.

Ya señalaba Sánchez Romeralo la frecuente presencia implícita de dos personajes en las canciones tradicionales antiguas, predominantemente

¹ Lo “burlesco” es un doblete aplicado en un sentido literario que parte del grotesco, y vemos que sigue conteniendo algunos de sus aspectos, como el de permitir la asociación de elementos heterogéneos o la liberación de las ideas convencionales (Bajtín, 1998: 37).

en la forma del parlamento de una persona que se dirige a otra (1969: 263). Lo mismo sucede en las coplas: hay una voz que canta y cuenta. Esta voz puede hablar de sí misma, hablarle a alguien o hablar de alguien. Son estas voces las que nos permiten acercarnos al personaje y saber qué dice, qué siente y qué vive.²

Por las características de las coplas, no se hace aquí distinción entre ser y estar borracho, ni se juzga por la cantidad o calidad de la bebida: es decir, con que se tome una bebida alcohólica de cualquier tipo o se hable de ella; con que se hable de la borrachera o de la cruda, queda el personaje incluido dentro de la categoría de “el borracho”.

El borracho

El alcohol etílico, que es el que se bebe, según la Real Academia Española es un

líquido incoloro, de sabor urente y olor fuerte, que arde fácilmente dando llama azulada y poco luminosa. Obtiene por destilación de productos de fermentación de sustancias azucaradas o feculentas, como uva, melaza, remolacha, patata. Forma parte de muchas bebidas como vino, aguardiente, cerveza, etcétera, y tiene muchas aplicaciones industriales (1992, *s.v.*).

Su consumo se remonta a 5000 años a. C, a los primeros contactos del hombre con la agricultura: se cree que se fermentaban las cosechas más o menos accidentalmente, y que pronto descubrieron sus propiedades estimulantes y curativas. Sin embargo, Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, afirma que el descubridor del vino fue Noé:

² Mariana Masera también habla de estos personajes implícitos: “La existencia de la ‘voz’ en las canciones líricas populares afirma la presencia de un sujeto que habla, que se expresa, que construye el discurso, es decir, un sujeto enunciador” (2001: 15).

Suelen inquirir quién fue el primer inventor del vino, y cuanto a lo primero es cosa cierta que cuando Dios crió el mundo, entre las demás plantas que por su mandato produjo la tierra, nació la vid, y en todo el tiempo que hubo desde Adán hasta Noé no se lee en la Escritura haber usado del licor della; pero salido Noé del arca, andaría con cuidado de inquirir nuevas plantas, habiendo quedado destrozadas las viejas. Topó con la vid, podóla y, siendo salvaje, la hizo doméstica [...] y discurriendo, se determinaría, como lo hizo, de estrujar aquellas uvas y sacarles el licor, y como no tenía experiencia de su fuerza, bebiéndolo se embriagó y se siguió lo que la escritura cuenta (967).

Así, él fue el primer borracho, tal como lo recuerda este cantarcito de la antigua lírica española:

Bendito sea Noé,
ke las viñas plantó,
para quitar la sed
i alegrar el corazón.

(NC: 1600)³

Luego Baco se encargó de distribuir las viñas y el uso del vino por muchas partes del mundo. Osiris hizo otro tanto en el mundo egipcio. Saturno lo llevó a Italia (Covarrubias, 1995: 967). De ahí que se pueda hablar del borracho como de un personaje cercano al carnaval bajtiniano, asociado a las saturnales y las festividades agrícolas. Algo de este tono carnavalesco hay en los cantares de borrachos de la lírica antigua, pero en el cancionero folclórico mexicano casi se ha perdido, en favor de una concepción más social que ritual, como veremos. Aún así, encontramos

³ Aunque seguramente en la España de la época en que lo recogió Correas este cantarcito no escandalizaba a nadie, en los archivos inquisitoriales novohispanos, encontramos un proceso de 1789 en el que se acusa a Agustín Chilín y Tamaris, religioso agustino, por proposiciones heréticas, ya que acostumbraba decir: "Bendito sea Noé que plantó las viñas". Claro que en una ocasión agregó: "pero fue un pendejo que no las supo repartir", lo que originó que lo denunciaran y se llevara a cabo el proceso (AGN, ramo Inquisición, vol. 1122, exp. 16, fols. 177r-187v).

algunos rastros, con la forma más abundante en este cancionero, la cuarteta octosilábica:

No dejen el aguardiente,
esta es más segura ley:
tomen del vino sabroso
que proviene del maguey.

(Estrofa suelta, *CFM*: 4-9148)

Aguardiente y vino puro
dicen las antiguas leyes;
que tomen agua los bueyes,
que tienen el cuero duro.

("La morena", Oaxaca, *CFM*: 4-9149)

No nos arredre el morir
por una crudez injusta,
pues al que es hijo de Baco
jamás la muerte lo asusta.

(Estrofa suelta, *CFM*: 4-9152)

Borrachos todos los días
nada nos harán las penas,
y con el dios Baco, unidos,
nos ligen dulces cadenas.

(Estrofa suelta, *CFM*: 4-9153)

En estas estrofas se hace referencia a las "antiguas leyes" y también se menciona a Baco, pero esta es una referencia menos cercana a las festividades antiguas de lo que podría suponerse, pues, en realidad, Baco aparece mencionado como representante del vino, de la misma manera en que aparece Cupido en muchas de las coplas amorosas, sin que en el fondo se esté haciendo ninguna referencia mitológica.

Quiénes y cómo son los borrachos del cancionero

En la inmensa mayoría de los casos, el borracho es hombre: de las 184 coplas seleccionadas, 113 (61.4 %) tienen una marca textual, es decir, presentan de manera explícita el género del personaje (Masera, 2001: 21): “mira el *borracho* de Andrés” (4-9143), “Pobrecito el *huarapito*” (4-9144), “Yo soy el *muchacho* alegre” (3-6727), “¡Por Dios, qué *borracho* vengo!” (3-8075), y he citado las coplas en las que la marca textual y la calidad de borracho figuran en un mismo verso. Hay 19 coplas (11.9%) que tienen una marca contextual, o sea, que el género del personaje se determina por el contexto (Masera, 2001: 22). Sólo son cinco las coplas que hacen referencia explícita a la mujer borracha,⁴ y la última, de manera más bien vaga:

¿Por qué rechinas carreta?,
¿porque te falta tu aceite?
Así rechina mi chata
cuando toma su aguardiente.

(“La carreta”, Jalisco, CFM: 2-5265)

Las damas en la ocasión
son puercas y revoltosas;
son de mala condición:
flojas, borrachas, chismosas,
y celosas de pilón.

(Estrofa suelta, CFM: 2-5583)

¡Ay!, qué Severiana,
se muere de amor,

⁴ Es lo contrario de lo que ocurre en la antigua lírica popular: de las 87 coplas que hablan del borrachera o de la bebida que recoge el *Nuevo corpus*, en 36, es decir, 41.4%, aparece la *mujer* borracha y con marca textual. El 58.6% restante se compone de las que presentan mujeres, pero con marca contextual, las de borracho hombre y las indeterminadas.

y por eso toma
bastante licor.

("Coplas de la Severiana", CFM: 2-5655)

María Justa anda borracha,
metiéndose en las tienditas,
empeñando las enaguas
para comprar botellitas.

("Las campanitas", Baja California, CFM: 4-9144)

Ya voy a dejar de beber
porque me dicen "el briago";
sólo les quiero hacer ver
que no nada más yo lo hago:
a las mujeres también
les gusta tomarse un trago.

("El siquisiri", Veracruz, CFM: 4-9230)

Si tomamos esto en cuenta y que en ninguna copla la borracha está en la posición del locutor,⁵ es decir, en ninguna es ella la que habla, es lógico pensar que coplas como las siguientes las está diciendo un hombre:

¡Qué bonitos gorgoritos
los que hacen una botella!,
pero más bonitos son
los tragos que doy en ella.

("Los gorgoritos", Zacatecas, CFM: 4-9159)

A mí no me gusta el ponche,
porque tiene mucho anís:

⁵ En la teoría de los actos de habla, propuesta por los modernos lógicos ingleses, al sujeto que enuncia se le llama *locutor* y a quien se dirige el locutor, *alocutario*. Por último, se define como *delocutor* a la entidad de quien se habla (Mäsera, 2001: 16; Beristáin, 2003: 168).

a mí me gusta el colonche,⁶
el colonche de San Luis.

("El sombrero ancho", Zacatecas, CFM: 4-9160)

Yo bebo vino, yo me emborracho,
también le entro al vino mezcal;
entro a las tiendas, bebo mis copas,
unas de a medio, otras de a real.

("Paloma blanca", CFM: 4-9178)

Tenemos, pues, que en 89.1% de las coplas seleccionadas, quien se emborracha es hombre.⁷ Por lo que se dice de ellos, podemos saber que los borrachos son flojos, conquistadores, alegres, parranderos y bravucones; a menudo acompañan la bebida con tabaco y juego. También son desgraciados y rechazados, aunque en menor proporción; en general la relación con la bebida es bastante festiva, como lo muestran estas dos estrofas paralelas:

La vida de los borrachos
es una vida muy sana:
comienzan con el domingo
y salen con la semana.

("El borracho", Jalisco, CFM: 4-9146)

La vida de los borrachos
es una vida tranquila:
comienzan con la cerveza
y acaban con la tequila.

("El borracho", Jalisco, CFM: 4-9147)

⁶ *colonche*: 'bebida embriagante, típica del norte del país, que se prepara con tuna colorada y azúcar' (cf. CFM: t. 4, 63).

⁷ El 10.8% restante corresponde a coplas en las que no se puede identificar al personaje o no se puede determinar que sea hombre.

A veces, estos personajes tienen nombres propios. Encontramos a Lucio Vázquez, arrastrándose de risa (4-9142); está Andrés, que se cura las crudas con enchiladas (4-9143); Salvador Bernal se despidió bebiéndole a la botella (3-6646); un tal don Juan se emborracha con catalán⁸ (4-9198), y conocemos el nombre de dos de las mujeres: María Justa y Severiana. De algunos borrachos sabemos además sus oficios o su condición: son albañiles (4-9165 a y b, 9166), arrieros (4-9139 y 9224), caporales (3-6405⁹-6407); están el presidente y el gobernador (4-9161 a-c), también el diablo (4-9826), un alemán (4-9162) y hasta una ballena (4-9164). Pero, y sobre todo, vemos que son muy, muy hombres:

El hombre para ser hombre
tres gustos debe tener:
debe beber aguardiente,
debe oler a tabaco
y tener tufo de mujer.

(Estrofa suelta, Oaxaca, CFM: 3-8454)

Claramente, el consumo del alcohol en la tradición folclórica mexicana está asociado a la virilidad. Como se puede ver, exceptuando los casos insólitos de las mujeres, los santos, diablos y animales,¹⁰ el borracho es efectivamente ese personaje estereotipado que aparece en los corridos y en las películas: muy mujeriego, muy bravucón y muy macho.

El borracho en las coplas

Siguiendo la terminología empleada por Carlos Magis, el asunto de estas coplas pertenece a una tradición cultural, la de la relación del hombre con el alcohol, y dentro de él, en un círculo concéntrico, esas coplas

⁸ *catalán*: 'un tipo de aguardiente' (cf. CFM: t. 5, 62).

⁹ En particular la variante K, que es la que encaja mejor para este trabajo.

¹⁰ En el tomo 5 hay dos canciones de jolgorios de animales que terminan en borrachera generalizada: 129, *San Agustín victorioso III*, y 133, *Versos de la zorra y el tejón*.

se limitan al tema de los borrachos. Ahora bien, este tema se resuelve en varios argumentos, entendidos como soluciones particulares de cada uno de los subtemas en que se puede dividir el tema; tales argumentos nos funcionan para relacionar unas coplas con otras (Magis, 1969: 27-39). Señalaré algunos de esos argumentos y los motivos concretos en que se resuelven.

I. El borracho y el mal de amores

Uno de los argumentos más comunes en estas coplas es que el personaje bebe para olvidar una decepción amorosa, motivo ausente en la lírica antigua.

Si porque me miras pasar por tu casa
con el sombrero gacho,
tú tienes la culpa, tú eres la causa
que yo viva de borracho.

("La pantera vaciladora", CFM: 2-2818)

Voy a tirarme a los vicios,
voy a echarme a la desgracia;
por esa mujer querida
anda mi amor delirando,
pues ella tiene la culpa
que yo me ande emborrachando.

("Voy a tirarme a los vicios", CFM: 2-3687)

Estas dos coplas tienen el mismo motivo, uno de los más difundidos en la canción mexicana: por culpa de ella, él es desgraciado y se emborracha. En la primera copla el personaje interpela a la mujer. En el segundo caso el locutor habla de ella en tercera persona, pero el sentido es el mismo. Como dice Magis al definir el *motivo*: "Se trata en definitiva de temas menores que se estereotipan en cuanto a lo que llamamos modo de experiencia, pero conservan su frescura y agilidad en cuanto al modo de expresión" (1969: 29).

Lo mismo sucede con las siguientes tres coplas; las dos últimas además del motivo, tienen una fórmula común:¹¹

Me voy a tomar, me voy a beber
tres copas de sentimiento
para no pensar y para olvidar
a la que fue mi tormento.

("La rogona", CFM: 2-3689)

Yo te he querido bien,
tú me has pagado mal;
ahora de *sentimiento*
me voy a emborrachar.

("La chaparrita", Michoacán, CFM: 2-2820)

No te buigas, chaparrita,
que te voy a retratar,
y de puro *sentimiento*
yo *me voy a emborrachar.*

("Un dolor que tengo aquí", Zacatecas, CFM: 2-2821)

II. La buena medicina

Otro argumento que se repite constantemente y que, a diferencia del anterior, sí aparece ya en la lírica antigua, es el de las propiedades curativas de las bebidas alcohólicas:¹²

Es buena la cervecita
para el que está desvelado;
yo prefiero un tequilita,

¹¹ Las cursivas son mías.

¹² Aunque Covarrubias advierte que "los provechos del vino y sus daños corren a las parejas" (1995: 968).

que es bueno para lo hinchado,
y hasta lo panzón se quita.

("El querrequé", "La leva", "La madrugada",
Huasteca, CFM: 4-9154)

¡Ay morená, morená!,
ya me duele la cabeza;
el remedio que te pido
es una copa de cerveza.

("La morenita", Michoacán, CFM: 4-9155)

Incluso, estas propiedades servían como *slogan* publicitario para una cerveza que se llamaba Quijote Colosal; las coplas aparecen incorporadas como estrofas ocasionales en la canción "La leva":

Si se siente usted malito,
bien puede aliviarse al trote,
si se toma un caballito,
de esa la cerveza "Quijote".

("La leva", Huasteca, CFM: 4-9156)

La cerveza popular
es dondequiera el azote:
la toma y no le hace mal,
siempre y cuando sea "Quijote",
la famosa "Colosal".

("La leva", Huasteca, CFM: 4-9157)

Hay al menos tres cantarcitos con este mismo argumento en la lírica hispánica de los siglos XV a XVII. En ellos una mujer apremia a su marido para que le dé vino:

Con el vino
sano io, marido,

con el agua
póngome mala.

(NC: 1583 *bis*)

¡Sopa en vino, marido!
¡que me fino!

(NC: 1582 *bis*)

¡Caldo de huvas, marido!
¡ay, que me fino!

(NC: 1582)

III. "Lo que en el rico es alegría, en el pobre es borrachera"

Un motivo puede proceder de un refrán, como ocurre en las siguientes cuatro coplas, basadas en un refrán muy conocido. Dice Herón Pérez Martínez (2004: 370) que se trata de un refrán de carácter popular que pertenece a todo un género que habla de la pobreza usando el tópico de la pobreza como una mancha que sólo se lava con dinero, y que critica la desigualdad con que la sociedad suele juzgar al rico y al pobre:

Cuando un rico se toma sus copas:
"Ahí viene malito, malito el señor";
cuando un pobre se toma sus copas:
"Borracho, perdido, canalla, traidor".

("La pobreza", "La Miseria", Chihuahua,
CFM: 3-8515)

Cuando un pobre se emborracha
todos dicen: "Borrachón";
cuando un rico se las pone:
"Qué alegrito va el señor".

("La Julia", CFM: 3-8516)

Cuando un pobre se emborracha
y el rico en su compañía,
para el pobre es borrachera,
para el rico es alegría.

(Estrofa suelta, Oaxaca, CFM: 3-8517)

Cuando un rico amanece tomado
todita la gente con gusto: "¡El señor!"
Para el rico no hay cárcel, no hay pena;
cometió un delito, sale con honor.

("La pobreza", Chihuahua, CFM: 3-8518)

IV. La copla y el chiste

Por último, quiero mostrar un ejemplo de cómo un motivo que se basa principalmente en la estructura puede estar tanto en una copla como en un chiste, ya que este muchas veces tiene una forma característica común a muchas cuartetas: una estructura bimembre, en la cual la primera parte da una idea algo ambigua, que en el segundo miembro se resuelve de manera inesperada:

Ya no quiero ser borracho,
ya me voy a detener
por ventanas y paredes
para no dejarme caer.

("El borracho", CFM: 4-9246)

Pasa lo mismo que en el chiste que dice: "Hay que dejar el trago. La cosa es acordarse dónde".

Dos tradiciones

Como decía al principio, al comparar las coplas sobre borrachos del cancionero folclórico de México, con las recopiladas en el *Nuevo corpus*, se

pueden ver tanto algunas similitudes como abismales diferencias. A lo largo del trabajo se han mencionado las diferencias entre las coplas de borrachos de una y otra tradición: personaje masculino, la bebida ligada al desprecio amoroso y la relación muy hombre-mucho alcohol. Faltaría destacar un rasgo más: la enorme cantidad de bebidas que aparecen mencionadas en el cancionero mexicano, comparadas con el vino, bebida exclusiva de las coplas de borrachos de la antigua lírica hispánica. En efecto: podemos encontrar el aguardiente, mencionado 63 veces, el vino (43), el tequila (11), la cerveza (8) y el pulque (6), entre las más comunes; podemos encontrar algunos nombres de bebidas muy locales, como el tepache, el xtabentún de Yucatán y el colonche, hasta unas muy exóticas para el contexto, como el whisky y el champán. Hay bebidas ligeras, como el rompopo, y otras muy fuertes, como la tuba, bebida destilada de la madera de palmeras, típica de las costas occidentales del país (CFM: 5-82).

Así como hay rasgos que difieren entre una tradición y otra, también hay elementos que coinciden. Uno que llama la atención es la personificación de la bebida, que aparecen en las dos colecciones:

Tú eres vino,
y yo, Martino;
tú me harás loco,
mas yo te haré poco.

(NC: 1567 bis)

El aguardiente de caña
es un hombre majadero,
que se sube a la cabeza,
como si fuera sombrero.

(“El aguardiente”, Veracruz, CFM: 4-9217)

—La cerveza y el aguardiente,
¿cuál será el mejor licor?
Yo digo que el aguardiente,
porque es emborrachador:
emborracha al presidente,
también al gobernador.

Le respondió el simonillo:
 –Yo también los emborracho;
 aunque tengo un amarguillo,
 sirvo para quitar 'l empacho;
 me trajeron de Tasquillo
 de sobornal en un macho.

(Estrofa suelta, San Luis Potosí, CFM: 4-9161c)

Esta última es una estrofa curiosa: el simonillo presume unas propiedades étlicas que en realidad no tiene: se trata de una infusión muy amarga que se usa para curar (CFM: 5-79); se puede asociar, pues, con el motivo mencionado del alcohol que cura.

Otro motivo que coincide en las dos tradiciones aparece en las escasísimas coplas mexicanas con personaje femenino que vimos al principio:

María Justa anda borracha,
 metiéndose en las tienditas,
 empeñando las enaguas
 para comprar botellitas.

(“Las campanitas”, Baja California; CFM: 4-9144)

La borracha que empeña algo para comprar más bebida aparece en estos dos zéjeles de la antigua lírica hispánica:¹³

Aquella buena mujer
 ¡cómo lo rastilla tan bien!

Donde ella sabe el buen vino,
 abierto tiene el camino.
 ¡Guay de aquel viejo mesquino
 que la avía de mantener!

¹³ No es raro que para hablar de una mujer borracha se emplee la forma del zéjel, ya que en las fuentes musicales de finales del siglo XV aparecen una serie de poemas cómicos con la misma estructura (Frenk, 2006: 455).

Aquella buena mujer
¡cómo lo rastilla tan bien!

Ella bevió dos vancales,
una dozena de costales,
pluma de dos cabeçales,
que no pudo más aver.

Aquella buena mujer
¡cómo lo rastilla tan bien!

Una dueña muy ufana,
que otros tiempos fu galana,
ni dexa lino ni lana,
que todo lo empeña por beber.

Aquella buena mujer
¡cómo lo rastilla tan bien!

Desqu'el jarro está vazío,
çiçión le toma con frío,
tamaño le toma el brío,
que se quiere amorteçer.

Aquella buena mujer
¡cómo lo rastilla tan bien!

(NC: 1596 A)

Aquella buena muger
¡cómo lo rastrilla tan bien!

Una muger muy ufana,
qu'otros triempos fue galana,
ni dexa lino ni lana
que no' npeña por beber.

De su casa a la taberna
tiene fecha una tal senda
que ni dexa naçer yerva,
y ella quiere naçer.

“Ven acá tú, mi criada,
pues estás de mí mostrada,
traim’esta çesta colmada
de ajos para beber”.

Desqu’el jarro vee vazío,
çiçión le toma con frío;
tamaño le toma’l brío,
que se quiere amortecer.

Quebrósel’el su puchero
en que allegava el su dinero;
“andad acá, señor mortero,
que con vos quiero beber”.

Mirando a la çenizera,
vido’star a la caldera:
“Andad acá, señora buena,
que con vos quiero beber”.

Bebióse tres cubricheles
i tres pares de manteles;
ansý fizo a las sartenes
en que guisa de comer.

(NC: 1595 B)

Véase también la similitud del argumento en los dos textos siguientes; el primero pertenece a lo que Margit Frenk denominó “seguidilla tardía”, del siglo XVII, que finalmente fue el tipo de poesía que influyó directamente en lo que después sería la canción folclórica panhispánica:¹⁴

¹⁴ La seguidilla aquí citada sobrevive en Asturias.

Preguntaba un gabacho
a un difunto
si había tabernas
al otro mundo.

(NC: 2655)

Esta noche corro gallo
hasta no encontrar velorio,
para preguntarle al muerto
si hay pulque en el purgatorio.

("La presumida" y estrofa suelta,
Puebla, CFM: 4-9173)

El borracho y la canción

Dice Carlos Magis:

El modo natural de vida de las coplas es su agregación en canciones, ya que unas y otras son formas íntimamente ligadas a la música y el canto. [...] En cuanto fenómeno poético, la canción puede ser estudiada teniendo en cuenta dos planos: el tipo y grado de relación temática que mantienen las coplas entre sí y la disposición o estructura que adoptan tales coplas (1969: 535).

Me limitaré a poner un ejemplo de una canción ligada (con tema desarrollado, como diría Magis); si bien las coplas no pueden salir de ese contexto en particular, me interesa citarla porque reúne los motivos del borracho con el ritual festivo, imagen carnavalesca de la que se habló antes:

“La Semana Santa”

El lunes por la mañana
bastante malo me vi,
fui a curarme a la cantina
se me pasó y la seguí.

Viernes Santo bien quisiera
ya quitarme la embriaguez,
pero me ha podido mucho
la pasión de nuestro juez.

Martes de Carnestolenda
es del gusto general,
al verse las copas llenas
de tequila y de mezcal

Y el sábado fue de Gloria
y esto me invitó a seguir:
a eso vino Jesucristo
este mundo a redimir.

Miércoles de la ceniza
es el día de la tristeza,
al ver que se vuelve polvo
la humana naturaleza.

Y el domingo fue de gusto,
porque me diste tu amor,
y por eso me emborracho
con este bello licor.

Jueves Santo me emborracho,
porque el Señor en su templo
se alzó una copa de vino
para darnos el ejemplo.

(Kuri-Aldana y Mendoza,
2001, t. 2: 121)

Conclusiones

El borracho, como personaje presente en la lírica popular, aparece tanto en la tradición hispánica antigua como en las composiciones populares americanas del siglo XX, pero se ha transformado notablemente: de ser un personaje de poesía burlesca, con mucho de carnaval bajtiniano (las borrachas suelen ser viejas, promiscuas, holgazanas, todo lo contrario de lo que era —o debía ser— la mujer de la vida cotidiana en los siglos XV a XVII: el mundo al revés), para conformarse en México en un personaje casi opuesto: el hombre misógino, mujeriego, cuyo consumo de alcohol, en lugar de ser un defecto social que se ataca por medio de la sátira, se convierte en un atributo varonil.

Es decir, se trata de dos tradiciones separadas geográfica y temporalmente que tienen algunos rasgos comunes, pero que, básicamente, en muchos otros aspectos y dada una distinta concepción del mundo, han

desembocado en escuelas poéticas diferentes. En México ha surgido una nueva lírica popular, adaptada a la nueva cultura en la que va inserta.

Relación de coplas y poemas utilizados

Del *Cancionero folklórico de México*:

1-1464	3-6405	3-8454	4-9162	4-9191 b	4-9222
1-2508	3-6406	3-8515	4-9163	4-9192	4-9223
2-2818	3-6407	3-8516	4-9164	4-9193	4-9224
2-2819	3-6645	3-8517	4-9165 a	4-9194	4-9225
2-2820	3-6646	3-8518	4-9165 b	4-9195	4-9226
2-2821	3-6727	4-9138	4-9166	4-9196	4-9227
2-2822	3-6728	4-9139	4-9167	4-9197	4-9228
2-2823	3-6729	4-9140	4-9168	4-9198	4-9229
2-2824	3-6731	4-9141	4-9169	4-9199	4-9230
2-3089	3-6732	4-9142	4-9170	4-9200	4-9231
2-3545	3-6733	4-9143	4-9171	4-9201	4-9232
2-3686	3-6734	4-9144	4-9172	4-9202	4-9233
2-3687	3-6735	4-9145	4-9173	4-9203	4-9234
2-3688	3-6736 a	4-9146	4-9174	4-9204	4-9235
2-3689	3-6736 b	4-9147	4-9175	4-9205	4-9236
2-3690	3-7300	4-9148	4-9176	4-9206	4-9237
2-3691	3-7389	4-9149	4-9177	4-9207	4-9238
2-3692	3-7697	4-9150	4-9178	4-9208	4-9239
2-3693	3-7698	4-9151	4-9179	4-9209	4-9240
2-3694	3-7821 a	4-9152	4-9180	4-9210	4-9241
2-3695	3-7821 b	4-9153	4-9181	4-9211	4-9242
2-3696	3-7822	4-9154	4-9182	4-9212	4-9243
2-5109	3-8075	4-9155	4-9183	4-9213	4-9244
2-5110	3-8078	4-9156	4-9184	4-9214	4-9245
2-5111	3-8080	4-9157	4-9185	4-9215	4-9246
2-5112	3-8201	4-9158	4-9186	4-9216	4-9247
2-5232	3-8269	4-9159	4-9187	4-9217	4-9248
2-5265	3-8270	4-9160	4-9188	4-9218	4-9249
2-5583	3-8318	4-9161 a	4-9189	4-9219	4-9826
2-5655	3-8319	4-9161 b	4-9190	4-9220	
2-5657	3-8321	4-9161 c	4-9191 a	4-9221	

Del Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII):

0904 <i>ter</i>	1568 <i>bis</i> B	1575 A	1582 <i>bis</i>	1591	1602 A
1028	1569 A	1575 B	1583	1592	1602 B
1126 A	1569 B	1576	1583 <i>bis</i>	1593	1603
1126 B	1570	1577	1584	1594	1604
1127 A	1570 <i>bis</i>	1577 <i>bis</i>	1584 <i>bis</i>	1595	1605 A
1127 B	1571	1578	1585 A	1595 B	1606 B
1127 C	1571 <i>bis</i> A	1579	1585 B	1596	1606 <i>bis</i> C
1193	1571 <i>bis</i> B	1580	1585 C	1596 <i>bis</i>	1723 B
1456 <i>bis</i>	1572	1580 <i>bis</i>	1586	1596 <i>ter</i>	2064
1496	1572 <i>bis</i>	1581	1586 D	1597	2646
1524 H	1573 A	1581 <i>bis</i> B	1587	1598	2647
1567 <i>bis</i>	1574 A	1581 <i>bis</i> A	1588 A	1599	2655
1568 A	1574 B	1582 <i>ter</i>	1588 B	1600	
1568 B	1574 <i>bis</i>	1582 <i>quattuor</i>	1589	1600 <i>bis</i>	
1568 <i>bis</i> A	1574 C	1582	1590	1601	

Bibliografía citada

- BAJTÍN, Mijail, 1998. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial.
- BAUDOT, Georges y María Águeda MÉNDEZ, 1997. *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*. México: Siglo XXI.
- BERISTÁIN, Helena, 2003. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- _____, 2004. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: UNAM.
- CFM = Margit Frenk, coord. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, 1995. *Tesoro de la lengua castellana o española [1611]*. Madrid: Castalia.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, 1976. *El romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.
- FRENK, Margit, 2006. *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: FCE.
- KURI-ALDANA, Mario y Vicente MENDOZA MARTÍNEZ, 2001. *Cancionero popular mexicano*. 2 vols. México: Conaculta.

- MAGIS, Carlos, 1969. *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México: El Colegio de México.
- MASERA, Mariana, 2001. "Que non dormiré sola, non". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- MOLINER, María, 1970. *Diccionario de uso del español*. 2 vols. Madrid: Gredos.
- NC = Margit FRENK, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: UNAM/ El Colegio de México / FCE.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, 2004. *Refranero mexicano*. México: Academia Mexicana / FCE.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos.

*

LÓPEZ RIDAURA, Cecilia. "El borracho y la bebida en el cancionero folclórico mexicano". *Revista de Literaturas Populares* VII-2 (2007): 271-292.

Resumen. La relación entre la borrachera y el canto se remonta a la antigüedad, a las primeras festividades agrícolas; y, sin embargo, en cada lugar, en cada época, esta relación representa cosas diferentes: formas de ver la vida, estructuras sociales, vicios y virtudes, deseos y temores de una comunidad, etc. Una forma de acercarnos a una determinada cultura popular es a partir de su producción poético-musical. En este trabajo, se analizan diferentes aspectos del personaje del borracho en el cancionero folclórico mexicano del siglo XX y se le compara con el personaje equivalente en la antigua lírica hispánica.

Abstract. *The relationship between drinking and singing can be traced back to antiquity, to the first agricultural festivities. Nonetheless, in every particular period of time and in every place this relationship represents different things: ways of seeing life, social structures, vices and virtues, wishes and fears of a community, etc. A way of approaching a specific popular culture is studying its poetry and music. In this article different aspects of the character of the drunkard are analyzed, comparing its image in the Mexican folkloric songs of the twentieth century and in the ancient Hispanic lyrics.*

Los animales de monte en la tradición oral del Caribe colombiano¹

SANDRA TURBAY

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

Introducción

En este artículo exploramos las asociaciones simbólicas que hacen los pobladores de una región del Caribe colombiano, a partir de algunas especies incluidas dentro de la categoría de “animales de monte”. Los campesinos poseen un conocimiento sobre cada especie, que incluye nociones sobre su morfología, hábitat, alimentación, modo de reproducción e importancia en las cadenas ecológicas. Este saber se complementa con un conjunto de actitudes que tienen consecuencias para la supervivencia de las especies.

Ciertos animales se consideran feos, vulgares o sucios, mientras que otros pueden ser calificados de bonitos, tiernos o cariñosos. Algunos son perseguidos para tenerlos como mascotas o como alimento y otros son cazados para evitar que dañen los cultivos o ataquen a la gente, como las guacamayas, el venado, las zorras o los caimanes. Entretanto, especies como el mico logran multiplicarse porque su carne se considera incomedible.

Además de los conocimientos y de las actitudes, existen creencias sobre el carácter curativo, mágico o premonitorio de ciertos animales. Los conocimientos, las actitudes y las creencias son compartidos por la ma-

¹ Este artículo se deriva de un estudio más extenso, aún sin publicar, en el cual Sandra Turbay, Gustavo Albeiro Gómez, Alba Doris López, Claudia Alzate y Olma Juny Álvarez analizaron los conocimientos sobre los animales entre los pobladores de la Depresión Momposina, y su expresión en el arte, la música, el lenguaje, el juego, el cuento y el ritual (Turbay, 1999). Bachilleres de la región colaboraron recogiendo información con sus familiares y vecinos. Sus nombres aparecen en algunos cuentos citados dentro del texto.

yoría de los pobladores y dan origen a construcciones simbólicas que condicionan las respuestas a los estímulos del medio y tienen consecuencias en el contexto práctico, cotidiano de la relación entre los pobladores y el mundo animal.

El análisis de la relación con los animales involucra muchas perspectivas, que se dirigen a diferentes áreas del conocimiento: la perspectiva cognitiva remite a los esquemas de conocimiento sobre la fauna, contruidos socialmente en la relación con los animales más cercanos; la afectiva, a los valores y a las reacciones emocionales frente a cada especie; la económica, a su aprovechamiento alimenticio, ornamental, medicinal, etc., y la simbólica, a las imágenes y asociaciones culturales codificadas. Por ejemplo, el caimán se asocia con encantos que viven bajo el agua, con el hombre mujeriego, con la mujer infiel y con la fuerza bruta.

Las asociaciones simbólicas resultan de la preeminencia que la sociedad atribuye a ciertos rasgos observables en los animales y de la interpretación del comportamiento animal a la luz de la vida social de los seres humanos. Durante el trabajo de campo tratamos de captar estas asociaciones a través de los proverbios, los cuentos, las adivinanzas, los chistes, los versos, las rondas infantiles, las canciones y los bailes y disfraces de carnaval. Este saber de sentido común es interiorizado y recreado por los niños dentro del proceso de socialización y constituye una suerte de rejilla que orienta la percepción que se tiene de los animales de la región y las respuestas hacia ellos.

Esta investigación fue realizada, entre 1998 y 1999, en dos sectores de una región del norte de Colombia, conocida como la Depresión Momposina: la isla de Mompox, en el río Magdalena, y el complejo cenagoso de Pijiño. Al interior de la isla, recogimos información en los municipios de Mompox, San Fernando y Margarita, y en el complejo cenagoso de Pijiño, en los municipios de San Sebastián y Pijiño del Carmen. Se entrevistaron agricultores, pescadores y ganaderos en los casos urbanos y en corregimientos de la zona rural.

Estos municipios se encuentran en el delta conformado por los ríos Cauca, San Jorge y Magdalena. Se trata de una zona de humedales, donde las ciénagas se comunican con los ríos por una intrincada red de caños. Las planicies permanecen inundadas desde abril hasta noviembre,

lo que ha condicionado las actividades agrícolas, pesqueras y pecuarias. El clima es tropical con dos estaciones secas: una que va de diciembre hasta mediados de abril y otra que se extiende desde julio hasta agosto (veranillo). La temperatura promedio es de 29° C.

Mompox tuvo una ubicación estratégica en tiempos coloniales, cuando la comunicación entre el Caribe y los Andes se hacía viajando a través del río Magdalena. El desvío natural del cauce principal de este río hizo que la ciudad perdiera importancia; sin embargo, conserva un patrimonio arquitectónico y cultural de gran valor. En el 2005, en el municipio de Mompox vivían 41 326 habitantes, de los cuales 22 650 se encontraban en el casco urbano; en el municipio de San Fernando, también a orillas del Magdalena, vivían 12 800 habitantes y en Margarita, 9 368. Por su parte, San Sebastián tenía 16 924 habitantes y Pijiño 13 850 (<http://www.dane.gov.co>).

El paisaje está dominado por los pastizales, pues la mayor parte de las tierras está ocupada por latifundios dedicados a la ganadería extensiva. Sólo encontramos dos manchas de bosque en el área de estudio con una extensión total de 740 hectáreas. Los agricultores tienen poca tierra y viven en caseríos a orillas del río Magdalena o alrededor de las ciénagas o del caño Guataca, al interior de la isla de Mompox. Muchas familias tienen una economía mixta, pues combinan la agricultura y la pesca, de acuerdo con el ritmo de las crecientes y, aunque no tienen tierra, cultivan en los fértiles playones de las ciénagas que se secan en verano.

En términos generales la taxonomía popular de los animales incluye cuatro grandes categorías, además del ser humano: los animales de montaña, los del agua, los de la casa, y los del monte.

Los animales de montaña, como el tigre, viven en bosques espesos de las llanuras aluviales, donde también se hallan seres sobrenaturales como el solopíe, y aunque casi nadie los ha visto, su imagen se recrea permanentemente en la tradición oral.

El conjunto de animales del agua incluye a todas aquellas especies que viven en los ríos, caños y ciénagas o que se alimentan de peces, y se subdivide en animales de tierra y agua, aves de vuelo largo, pájaros de vuelo corto, peces de cáscara, peces de escamas y peces de cuero. El conocimiento de los peces es muy preciso entre los pescadores, pero superficial para el resto de la población, que apenas reconoce aquellos

que llegan al mercado. Los animales que pueden vivir tanto en el agua como en el monte, por ejemplo la babilla, el galápago, la inguenza, el tapaculo, el manatí, el ponche, el caimán y los sapos, provocan actitudes negativas, y muchos de ellos son cazados intensivamente en el verano, hasta el grado de que algunos están a punto de extinguirse.

La categoría de los animales de la casa incluye a los animales “cimarrones” (carnero, chivo, etc.), los de “servicio” (animales de trabajo y de compañía), los que sirven para “bastimento” (puerco, gallina) y los animales “de lujo” (animales de monte o de agua criados en cautiverio). El perro y el gato se valoran por su capacidad para cazar o para limpiar la vivienda de ratones, y el burro se aprecia por su capacidad de carga y por la satisfacción sexual que procura a los adolescentes. Las riñas de gallos se celebran semanalmente y cuentan con una nutrida afición; los gallos exaltan cualidades viriles y permiten poner en escena los niveles de cohesión y rivalidad entre personas, caseríos e incluso municipios.

Los cantos de vaquería están cayendo en desuso, pero todavía son ampliamente conocidos. La necesidad de controlar el ganado durante los viajes obligados por las inundaciones anuales ha estimulado la creación de un rico repertorio de versos populares; se trata de coplas que conservan la huella de la tradición hispánica (canciones populares, romances, villancicos, etc.) y que fueron enriquecidas rítmica e instrumentalmente por los negros esclavos que trabajaban en las haciendas (Posada, 1999a y 1999b; Posada y Echeverri, 2000).

El conocimiento de los llamados “avichuchos” o de los “animales sin hueso” es muy pobre; las descripciones son poco específicas y se basan únicamente en patrones de coloración y forma general, y casi nunca se menciona su papel ecológico. Estos animales sólo figuran esporádicamente en la tradición oral.

Los animales de monte viven también en las llanuras, pero ya no en bosques primarios, sino en los rastrojos viejos cercanos a las viviendas. Esta categoría se subdivide en pájaros de monte, animales de suelo y animales de los árboles. En este artículo nos ocuparemos exclusivamente de ellos.²

² En los documentos coloniales referidos a la llanura del Caribe se llama “monte” a los lugares donde se refugiaba la población cuando huía por alguna

1. Los pájaros de monte

La vida cotidiana está marcada por la presencia de los pájaros; ellos anuncian el amanecer, cantan cuando se acercan las lluvias, indican la presencia de peces en los caños y en las ciénagas y, con su colorido y su trino, alegran las viviendas. La categoría local de pájaros de monte incluye los pájaros de canto fino, los pájaros nocturnos, considerados feos y malignos, las aves cazadoras, las aves de vuelo largo, las aves inteligentes y los pájaros con “seta” (misterio, magia). La categoría de aves de vuelo largo se superpone con la de animales del agua, porque algunas de ellas son aves migratorias que se alimentan de peces. Muchas aves, como las palomas y las guacamayas, no son incluidas explícitamente por los campesinos en una categoría de aves particular.

Los pájaros del monte son objeto de una observación atenta por parte de todos los habitantes. Ellos han visto, por ejemplo, que el toche (*Gymnomystax mexicanus*) tira los huevos del canario y se apodera de su nido para poner sus propios huevos y que canta al amanecer, por lo que se dice que esa es la “hora del toche”. Han observado que el cargabarro (*Furnarius leucopus*) hace un nido con barro que parece una olla con un orificio inferior que sirve de entrada al pájaro, y que las cocineras (*Crotophaga major*) se amontonan en las ramas bajas de los árboles y hacen un ruido que les recuerda al que producen los bollos de maíz cuando están hirviendo en la olla (de allí su nombre). Han notado que el yolofo (*Molothrus bonariensis*) no construye nidos, sino que deposita sus huevos en los nidos de la gurupéndola y del cucarachero, los cuales crían al pichón del yolofo como si fuera suyo. Por eso cuando un hombre corteja a una mujer que ha enviudado recientemente se le dice “Tú eres como el yolofo: esperas a que otro haga la casa para meterte en el nido”. El comportamiento del yolofo también hace que se le diga *huevo*

razón: esclavos que escapaban de sus amos, vecinos de las ciudades que eran atacados por piratas y corsarios, indios que no podían pagar los tributos o que desobedecían órdenes de agregarse a otros pueblos. El monte y la montaña tenían la connotación de lo inculto, lo que estaba fuera de control (Herrera, 2002: 52).

cambiado a la mujer que cría un hijo como si fuera del marido, cuando en realidad es de otro hombre.

Las coplas, cuentos, cantos y juegos infantiles también se inspiran en los pájaros del monte. La *Ronda del pajuil*, por ejemplo, obliga a los niños a recordar las aves. Cada niño escoge el nombre de una de ellas, mientras otro niño, elegido como el pajuil (*Crax sp.*), corre alrededor de la ronda con una varita en la mano y contesta las preguntas. El texto que recogimos observando jugar a los niños en Pijiño, en 1998, es el siguiente:

- Pajuí, pajuí.
- ¡Ay, señor!
- ¿Fuiste al campo?
- Sí fui.
- ¿Qué viste?
- Un ave.
- ¿Como qué ave?
- Como... (dice el nombre de un ave).

El pajuil debe recordar cuál de todos los niños había elegido representar esa ave, tocarlo con una rama, perseguirlo luego alrededor de la ronda, hasta tomar el puesto que tenía ese niño e iniciar de nuevo el diálogo. El juego termina cuando se han nombrado todas las aves. El hecho de representar una u otra ave genera burlas y comentarios graciosos, de modo que un niño se puede sentir mal por representar a un pájaro cuyo nombre es muy femenino (Rosita), o porque es un pájaro feo (lechuza), o por torpe (Juan Bobo), o porque tiene un rasgo físico exagerado (culona).

La paloma aparece en forma recurrente en los diferentes géneros de la tradición oral. Los pobladores diferencian ocho variedades de paloma, y todas ellas tienen connotaciones femeninas. Cuando un hombre es impotente o no tiene mucho interés sexual, se dice que “está empalomado”. En los versos, la paloma representa la belleza e inspira sentimientos de ternura:

Paloma que por aquí pasa,
visitando estos campos floridos,

³ Relató Hermi Escobar. Recogido por Jonathan Echeverri, municipio de San Fernando, 1998.

haciendo la visita
a un amor desconocido.³

En un juego infantil, una niña hace las veces de paloma y da la espalda a los demás integrantes. Estos se van acercando uno a uno y le dicen: “Palomita blanca”, y ella responde: “Chuchurumbé”, y el otro replica: “Dame un besito”. La palomita, siempre de espaldas, le da un besito y lo manda a esconder. Cuando todos los jugadores se han escondido, la palomita sale a buscarlos. En otra ronda, el palomo trata de atrapar a la paloma que está en el centro y “taparla” imitando la posición de los palomos cuando se aparean.

La tradición oral sobre cada una de estas categorías no es igualmente abundante, por eso resaltaremos algunas, como los pájaros de canto fino, las aves nocturnas, las cazadoras y las de vuelo largo, y dejaremos de lado otras, como las aves inteligentes y los pájaros con “seta” (misterio).

1.1 Los pájaros de canto fino

El oficio de pajarero tiene vigencia en la región. Grupos de niños entre los 10 y los 13 años se pasean por el campo, con sus “caucheras” o sus trampas⁴ para matar o atrapar pájaros “de canto fino”, actividad que se complementa con la recolección de huevos, que aprecian como un exquisito bocado. Algunos adultos han conservado esta afición por los pájaros y salen los domingos a cazarlos, con el objetivo de venderlos o de ampliar la variedad de especies que decoran el patio de su casa. En Pijiño es usual ver las pequeñas jaulas de madera colgadas en la fachada de la casa, justo encima de la puerta, para dar más “lujo” a las viviendas.

³ Relató Hermi Escobar. Recogido por Jonathan Echeverri, municipio de San Fernando, 1998.

⁴ Existen jaulas especiales para atrapar a las aves. Se coloca en su interior un canario como señuelo y se deja abierta otra puerta que cae automáticamente al entrar el nuevo pájaro. También se coloca una sustancia pegajosa en las ramas de los árboles para inmovilizar a las aves que se posan allí.

Los pájaros de monte inspiran, en general, sentimientos amorosos. Los cantos de chandé⁵ evocan diferentes especies de aves para compararlas con el hombre enamorado:

De los pájaros del monte
yo quisiera ser canario,
para hablar contigo
abajo del campanario.

De los pájaros del monte
yo quisiera ser pajuil,
para conversar contigo
donde me parezca a mí.

De los pájaros del monte
yo quisiera ser el toche,
para conversar contigo
en las horas de la noche.⁶

Los pájaros más apreciados como animales de lujo son el canario (*Sicalis flaveola*), el mochuelo (*Sporophila schistacea*), el congo (*Oryzoborus crassirostris*), la coronita, el azulejo, el sangretoro (*Ramphocelus dimidiatus*), el dominicano (*Sporophila nigricollis*), la palmira (*Piranga rubra*) y la rosita. Los campesinos no han logrado reproducir a las aves en cautiverio, por lo que tienen que estar capturando nuevos especímenes.

⁵ Mirtha Buelvas indica que la palabra *chandé* es sinónimo de “canto de pajarito” y se usa muchas veces en la región como sinónimo de baile de tambora o para referirse a los distintos ritmos que ella agrupa, según el contexto en el que se use. Estos bailes se celebraban en fechas religiosas y profanas. Antiguamente comenzaban el 25 de noviembre, día de santa Catalina, y continuaban hasta el 6 de enero (1999: 482).

⁶ Relató Anselmo Martínez, Cicuco. Recogido por Sandra Turbay, 1998.

1.2 Las aves nocturnas

Se considera que las aves nocturnas son feas y malignas.⁷ Entre ellas están el curucucú (*Otus sp.*), el bujío (*Nyctidromus albicollis*), el morrocoyero, el pájaro vaco (*Tigrisoma lineatum*), el búho, el burrero y la lechuzza (*Buho virginianus*). En algunas narraciones se asegura que las brujas se transforman en estas aves. El currucucú atemoriza por su canto, que supuestamente “anuncia la muerte”; en una conocida canción de cuna se amenaza a los niños con su presencia. La siguiente es la versión de doña Faustina Silva, de 50 años de edad, recogida en el municipio de Margarita por Leonard José Hernández en 1998:

Duérmete, niño,
duérmete tú,
antes que venga
el currucutú.

Duérmete, niño,
duérmete ya,
antes que venga
la zorra pelada.

—Señora santa Ana,
¿por qué llora el niño?
—Por un conejito
que se le [ha] perdi[d]o.

Él no quiere uno,
él no quiere dos,
sólo el conejito
que se le perdió.

El bujío es descrito como un pequeño búho, de poco vuelo, que vive en la tierra y pone los pichones en el suelo. Se cree que también llama

⁷ Se dice de muchas de estas aves que tienen “setas” [sectas], es decir que poseen propiedades mágicas o sobrenaturales.

a la muerte, y que si alguien toma huevos de bujío se le empiezan a caer las cosas de las manos. Otras personas aseguran que si se entierran los huevos de bujío en Semana Santa y se desentierran el Viernes Santo del año siguiente, se encontrará en su lugar unos pequeños muñecos que harán lo que el dueño les ordene a cambio de ser alimentados con saliva. Esta descripción corresponde a la de los monicongos o niños en cruz, diminutos seres antropomorfos que se “introducen” en el cuerpo para vencer en las peleas o torear sin peligro en las corralejas (Turbay, 1995; Botero y Botero, 1998).

Sobre la lechuza, por su parte, existe la creencia de que trae mala suerte y anuncia la muerte. Aunque es un animal de monte, se encuentra también en las iglesias. Su nombre es un eufemismo para referirse a las brujas, por sus hábitos nocturnos. Se distingue del búho por su canto, por su mayor tamaño y por el color. Al igual que el currucucú (*Otus sp.*), se alimenta de murciélagos y de pájaros pequeños. No encontramos cantos, cuentos o leyendas sobre la lechuza. Se cree que cuando ella vuela insistentemente sobre un grupo de personas o sobre una casa es indicio de que una de las mujeres allí presentes está embarazada o va a tener la menstruación próximamente. Algunos dicen que si pasa una lechuza macho nacerá una niña y si pasa una hembra, nacerá un niño.

1.3 Las aves cazadoras

La imagen de las aves cazadoras es utilizada para referirse al hombre conquistador, dispuesto a atrapar a su presa. Dentro del grupo de las cazadoras reconocen al iguanero (*Garanospiza caerulescens*), llamado también gavilán garrapatero o gavilán pollero, el bebehumo o mamabuela (*Heterospizias meridionalis*), cuatro clases de halcones (entre ellos el *Falco sparverius* y el *Falco rufigularis*), el guereguere o garigari (*Polyborus plancus*), la pigua (*Milvago chimachima*) y el águila.

El cancionero popular del Caribe colombiano recurre con frecuencia al gavilán para referirse al hombre enamorado, como en la popular canción de Calixto Ochoa, *Palomita volantoná*, de la cual presentamos un fragmento:

¿Dónde vas con tanta prisa,
palomita volantoná?,

¿por qué pasas tan arisca,
que a nadie le paras bolas?⁸

Más arisca que tú las he visto yo,
que se cansan al fin de tanto volar;
después que se convencen que es un error,
se entregan a las uñas del gavilán.

Por mucho que vuelas, paloma,
por mucho que corras, muchacha,
algún día se llega la hora
que caerás mansita en mi trampa.⁹

El botánico Enrique Pérez Arbeláez (1953) habla del auge que tenía en esta región una canción similar:

Ha de la Sierra bajado un gavilán,
dicen que no sale, pero sí se asoma;
y yo le digo a ese gavilán:
¡ay!, que no se vaya a llevar a mi paloma.
Ella no es morena, ni tampoco blanca,
pero es la flor del valle y flor de la loma,
por eso yo digo a ese gavilán,
¡ay!, que no se vaya a llevar a mi paloma.

Rafael Escalona, el más reconocido juglar del vallenato, retoma este motivo en su canción *La ceiba de Villanueva*:

En la ceiba de Villanueva
anda un gavilán bajito,
y diciendo que se lleva
a una paloma que ha visto.
¡Ay!, dicen que no me la llevo,
porque no la dejan sola,
pero si es que ella es paloma

⁸ *parar bolas*: 'prestar atención'.

⁹ [Http://www.discosfuentes.com](http://www.discosfuentes.com)

y yo soy gavilán rastrero.
 Y se la puede llevar
 en el pico el gavilán,
 y se la puede comer
 si no se avispan con él.
 [...]

 Pero, ¡ay!, paloma,
 que no hay gavilán
 que a ti te coma,
 que no hay gavilán
 pa esta paloma.

(Escalona, Tafur y Samper, 2002)

El comportamiento de la pigua (*Milvago chimachima*) da origen a varios refranes o dichos. Esta ave espulga al ganado en los potreros, les saca las garrapatas, los rasca, les pica las peladuras, etc.; acosa tanto al ganado que cuando alguien está pidiendo algo con insistencia, se dice “Se puso más cansón que una pigua”. A los ordeñadores se les dice piguas, tal vez porque también parecen parásitos del ganado, al extraerles la leche. Como este pájaro canta hacia las 6:00 p.m., a los niños se les avisa “Acuéstense rápido que llegó la hora de la pigua” (Turbay *et al*, 1999: 186).

1.4 Aves de vuelo largo

Los campesinos incluyen en la categoría de aves de vuelo largo a las garzas, a los patos y al golero (*Coragyps atratus*), conocido en México como zopilote, y en otras regiones de Colombia, como gallinazo, chulo, gulembo, zamuro, gualo, gual, cuervo, chicora, guara, laura o gus (Instituto Caro y Cuervo, 1985: 186). Las garzas y los patos son un componente esencial del paisaje, pues estas aves llegan de América del Norte y pasan toda la temporada invernal en estos humedales caribeños. Sin embargo, no son consideradas animales de monte, como el golero.

Lo que más llama la atención de los zopilotes es su organización social en la cual habría un rey de cabeza roja que comería antes que los demás (*Sarcoramphus papa*), un alguacil y una prole. La laura (*Cathartes*

aura) acompañaría a los grupos de goleros y se distinguiría por su cabeza negra y por abandonar la región para sacar sus crías en la Sierra Nevada de Santa Marta. Se cree que ningún animal se come a los zopilotes muertos, de allí un dicho sobre las personas avaras: "Tú comes de todo el mundo, pero de ti nadie". La codicia del golero y sus hábitos alimenticios se recrean en las coplas:

Gallinazo arriba de palo
alguna cosa barrunta,
como barruntaba yo
los bienes de la difunta.

Soy el golero pichón
que vengo de Barranquilla,
traigo el piquito lucio
de tanto comer babilla.

Soy el golero pichón
que vengo de la sabana,
que traigo el piquito mono
de tanto comer iguana.¹⁰

La *Danza de los goleros* imita el sobrevuelo de estas aves alrededor de un burro que se convertirá en su presa. El burro es representado por un hombre que se cubre con un costal, del cual se desprende un rabo. Un cazador, acompañado por su perro, va a matar a los goleros. Entretanto, estos van recitando sus relaciones:¹¹

¹⁰ Relató Juana Alviar Moreno de Guataca. Recogido por Luis Carlos Zambrano, Mompox, 1998.

¹¹ Mirtha Buelvas (1999) describe varias danzas que se ejecutan mientras se recitan versos que describen la escena. Estas danzas llegaron al carnaval de Barranquilla procedentes de la Depresión Momposina y del bajo río Magdalena. Entre ellas se encuentran: la danza del collongo, la del caimán y la de goleros. El argumento de esta última se refiere a un burro flojo que decide echarse a dormir y sueña que los goleros se acercan para comérselo. Otros creen que los goleros se comen al burro, hasta que el disparo del cazador los espanta y el burro resucita o despierta.

Como rey soy el primero,
por los aires vuelo solo,
por eso me llamo
rey de los goleros.
Soy el alguacil más ágil
entre todos mis compañeros,
yo me como un burro entero
por más despacio que ando;
no lo quise comer
porque estaba hediondo,
pero siempre te pegué
un bocado desde el culo hasta el mondongo.
Soy el perro si se quiere,
de gran trono he bajado,
soy un ángel desterrado
para cuidar lo que muere,
sean hombres o sean niñas inocentes;
si luego la encuentro dura,
comiéndome la asadura,
aunque no coman los goleros.
Soy el burrito raso
toda mi juventud,
porque siempre vivo pelado,
desde el rabo hasta la cruz.¹²

La danza termina cuando los goleros pican el trasero del burro muerto, en medio de la risa del público.

La desconfianza del golerero, que mira detenidamente a su alrededor antes de comerse la presa, motiva algunos refranes: “Más desconfiado que golerero” o “Golerero no come alpiste” (no se deja engañar). Algunas personas consideran al golerero como ave de mal augurio y aseveran que avisa la muerte cuando se acerca continuamente a un árbol que está cerca de uno.

Sólo encontramos dos cuentos referidos a esta ave; en ellos aparece como un mediador entre la tierra y el cielo. En el primer cuento se habla

¹² Registrado en el corregimiento de Santa Rosa, municipio de San Fernando, 1998.

de una fiesta que tuvo lugar en el cielo y a donde habían ido todos los animales. Los últimos en salir fueron el golero y el morrocoy (tortuga). Este último estaba asustado pues al no tener alas, corría el riesgo de no poder regresar a la tierra. El golero se niega a llevarlo, pero el morrocoy se introduce en su maletín sin que se dé cuenta. Cuando estaban volando el maletín se abrió accidentalmente y el morrocoy se cayó. El golero simplemente dice, al ver cayendo al morrocoy, que se le cayó su camisa de cuadros.¹³

En el otro cuento, el sapo se mete en una mochila y le pide al golero que lo lleve a una fiesta en el cielo. Al regreso el golero olvida al sapo. Entonces, este se tiró amarrado de un hilo, con tan mala suerte que el hilo se reventó. El sapo ve una piedra contra la cual se va a estrellar y le grita que se aparte para no pisarla, cuando en realidad era él quien iba a quedar maltrecho.¹⁴

2. Los animales del suelo

La tradición oral encuentra en esta categoría una importante fuente de inspiración. El armadillo, el conejo, la zorra, el tigrillo, las culebras, la tortuga morrocoy, la iguana y la guartinaja (*Aguti paca*) aparecen recurrentemente en los cuentos, en los refranes y en las coplas populares. Los versos picarescos sobre el armadillo son ampliamente conocidos:

Esto dijo el armadillo,
sacando sus arracachas,
"Agua caliente para las viejas,
y besos para las muchachas".¹⁵

Cuando los adultos quieren alejar a los niños de su presencia, les encomiendan una misión imposible diciéndoles: "Váyanse a peinar iguanas". De una mujer que es muy brava con su marido, se dice que es

¹³ Narrado por Yennis Barros, 17 años de edad, municipio de Pijiño, 1998.

¹⁴ Narrado por Jaider Nieto Garcés, 13 años de edad, Contadero, 1998.

¹⁵ Relató Alexander Salgado, 21 años, municipio de Pijiño, 1998.

una culebra mapaná (*Bothrops atrox*). De alguien que duerme mucho, se dice que es una boa. Veamos en detalle algunas especies.

2.1 El conejo

En esta región encontramos el *Silvilagus brasiliensis*, una especie que se distribuye desde México hasta el norte de Argentina, habitando los bordes de bosques, selvas y áreas arbustivas. Este animal anida y se refugia en los troncos huecos que se hallan en el suelo y en la base de los árboles. Se alimenta de plantas y reingiere materias fecales (Patzelt, 1989). El conejo es una de las presas de caza favoritas. La cacería se realiza en horas de la noche, su carne se come en guiso, y existe la costumbre de untar la sangre en las rodillas de los niños para que caminen bien.

El conejo es uno de los “animales de monte” que genera más simpatía. En muchas ocasiones las crías son capturadas y se tienen en las casas como “animales de lujo”, es decir, como mascotas que sirven de compañía a los niños y decoran la vivienda. Estos conejos criados en cautiverio no son consumidos en ningún caso y la sola idea de sacrificarlos provoca el rechazo general.

El conejo es mencionado en versos donde se expresan sentimientos de ternura:

La coneja y el conejo
arreglaban su nidito,
la coneja trabajando
y el conejo paradito.¹⁶

En contraste con esta imagen almibarada del conejo criado como animal de lujo y del conejo de los versos infantiles, aparece el pícaro conejo de los cuentos. En ellos el Tío Conejo es un gran embaucador, que con sus tretas triunfa sobre otros animales, a veces más grandes que él.¹⁷ Veamos algunos cuentos:

¹⁶ Relató Ana Lucía Pava, 40 años de edad, corregimiento de Guataca. Recogido por Luis Carlos Zambrano, 1998.

¹⁷ Los cuentos del Tío Conejo existen también en los Andes centrales de Colombia (Jaramillo Londoño, 1961). En los relatos de América del Norte, el

Una vez Tío Tigre invitó a Tío Conejo que fueran a pescar. Después que hicieron la pesca repartieron todos los pescados; al pobre conejo le tocaron los peces más pequeños y el tigre agarró los más grandes. Cada cual cogió su camino y Tío Conejo botó los pescados que le tocaron a él, y con la astucia que él se manda, se pasó por detrás de los mogotes [montículos] y se hizo el muerto en el camino por donde tenía que pasar Tío Tigre. Cuando Tío Tigre llegó adonde estaba Tío Conejo haciéndose el muerto, dijo estas palabras:

— ¡Mierda! Se ha muerto un conejo, pero no lo agarro porque llevo mi mochila llena de pescados.

Tío Conejo seguía haciendo el mismo procedimiento: se adelantaba y se le hacía el muerto y Tío Tigre al verlo decía:

— ¡No joda!, otro conejo, ya fueron dos, si hubiera traído el primero...

Pero al fin, él siguió su camino. Cuando de repente vio otro conejo y dijo:

— Estos animales los está matando la peste.

Lo agarró por la patica y decía:

— Y es que están bien gordos.

Descolgándose la mochila, la dejó tirada en el suelo y sobre ella puso el conejo y dijo:

embaucador es el mismo conejo o el coyote, en América Central, el coatí, y en muchos grupos de África occidental, la araña. En Guatemala, el conejo y el coyote aparecen constantemente en los cuentos populares, con el apelativo de tíos. El conejo representa para las clases dominadas, un personaje que impugna los valores y vence al poderoso con su astucia y su jactancia (Lara Figueroa, citado por Rodríguez, 2005: 96). En los cuentos populares mexicanos el coyote está acompañado de un animal más pequeño, casi siempre el conejo o el tla-cuache. Estos animales son víctimas potenciales del coyote, pero en el cuento aparecen como victimarios; son astutos para engañarlo, crueles e incluso sádicos. El coyote, símbolo del poderoso, queda ridiculizado y vencido (Rodríguez, 2005: 89-90).

El embaucador, más conocido en la literatura por su nombre en inglés, el *Trickster*, es jugador, tacaño, caníbal, cruel, cómico, y ladrón, y aunque no es un animal grande ni bello, es inteligente y arrogante. Levi Makarius (1974: 216-218) señala que hay diversas interpretaciones sobre los rasgos contradictorios que presenta este personaje: imbricación psicológica de dos seres opuestos, ambivalencia de sentimientos en los seres humanos, representación mágica de quien infringe las reglas, desafía el orden social y profana lo sagrado.

—Yo como que voy a buscar los otros dos para hacer un buen pebre.¹⁸

De vuelta Tío Tigre llegó adonde él había visto al conejo muerto y descubrió que era una trampa de Tío Conejo. Enfadado decía:

—¡Con que me la hizo, Conejo! Estas me las paga—, decía gruñendo.¹⁹

Son muy frecuentes los cuentos que enfrentan al conejo con el caimán:

Esta era una vez, había una fiesta donde participaban animales, pero estaba un caimán que no tenía quien le cuidara los huevos. Entonces apareció el conejo y le dijo que él se los cuidaba. Y él lo que hizo fue comerse los huevos. Entonces el conejo tenía que embalsar²⁰ un caño [brazo del río], y le dijo al caimán, que estaba en la orilla, que lo embalsara, y lo embalsó, pero, cuando iban cruzando el caño, la caimana se dio cuenta que el conejo le había comido los huevos y llamaba al caimán, y le decía:

—¡Cómete al conejo que se comió los huevos!, ¡cómete al conejo que se comió los huevos!

Y el caimán le preguntó al conejo:

—¿Qué es lo que dice?

Y el conejo le respondió:

—Que andes más duro porque vienen arponeros nuevos.

Y cuando llegó a la orilla se saltó el conejo y dijo:

—Fue la caimana, decía que me comieras porque me comí los huevos.

Y el caimán lo persiguió, pero no se pudo alcanzar al conejo.²¹

En muchas otras ocasiones, la zorra es la víctima del conejo, quien hace las veces de su esposo o amigo. El conejo, perezoso, no cultivaba su propia huerta, sino que robaba el maíz y las patillas (sandías) en los terrenos de los campesinos. En una ocasión, la zorra pidió al conejo que la llevara a ver el cultivo en el que supuestamente trabajaba. Al llegar

¹⁸ Pebre: aquí 'cocido'.

¹⁹ Relató Petro Nieto Mejía, 46 años de edad, Contadero. Recogido por Yolanda Nieto, 1998.

²⁰ *embalsar*: aquí, 'pasar'.

²¹ Relató Electo Parra Castro, Las Cuevas. Recogido por Octavio Maldonado, 1998.

allí, el conejo no logró hacer callar a la zorra, y los perros del campesino la escucharon y la persiguieron hasta atraparla y darle un castigo. La zorra, en venganza, construyó un túnel o cueva con una salida angosta y en cuyo fondo había puesto maíz. El conejo penetró por un extremo del túnel, la zorra lo persiguió pero quedó atascada, con la cabeza y el tronco adentro y el resto del cuerpo afuera. El conejo salió por el otro lado, dio la vuelta y la violó (Turbay *et al.*, 1999: 161). Veamos una variante:

Una vez Tío Conejo tenía una vivienda. Todos los días pasaba Tía Zorra y le decía:

– Adiós, adiós, Tío Conejo.

Y este le respondía:

– Adiós Tía Zorra, te meto la cachiporra [palo abultado, mazo].

Una vez Conejo invitó a Tía Zorra para que se comieran unos guineos.²² Pero el astuto del Conejo buscó a Tío Lobo que le hiciera una cueva para meter los guineos. Y el lobo le hizo la cueva: la entrada ancha y la salida angosta. Cuando Tía Zorra entró a la cueva empezó a comer guineos, hasta quedar bien harta, y le dijo a Conejo:

– Me voy ya.

Conejo oyéndola le dijo:

– ¿Qué haces que no buscas la salida?

La pobre zorra no pudo pasar porque era muy angosta la salida y quedó apretujada, que no daba ni pa'lante ni pa'trás. Y ahí sí que ¡zas! Logró Conejo levantar la cachiporra. Y Conejo le decía:

– Zorra, te meto la cachiporra, Zorra, te meto la cachiporra.²³

2.2 El morrocoy

El morrocoy es una tortuga de tierra (*Geochelone carbonaria*), bien conocida por los habitantes de la Depresión Momposina:

cuando está grande pesa como media arroba, es manso, no muerde, es lerdo, inofensivo. Tiene lunares en la concha, come hierbas, verdolaga, animales muertos, es carnífero [*sic*]. Si uno los tiene en la casa comen

²² *guineos*: aquí, 'plátanos'.

²³ Narró Pedro Nieto Mejía, 46 años de edad, Contadero. Recogido por Yolanda Pino, 1998.

todos los desperdicios. Cuando es invierno salen las morrocoyitas en los patios, son mascotas. Hay dos clases de morrocoy que se distinguen por la pinta. La hembra se reconoce porque tiene la barriga plana, el macho la tiene hundida, para acomodarse cuando va a montar a la hembra. Cuando van a hacer el amor hacen una canción: cos-cos-cos, es como una canción del macho para enamorar, esas son las palabras de ellos. Y si hay dos machos se pelean, se dan golpes. En Boca de Saíno hay bastantes, se mantienen debajo de las espinas de los mayales [debajo de las plantas espinosas]. Hay épocas en que salen a coger el jobo,²⁴ o cuando están alborotados de tiempo se reúnen hasta cuatro machos para una hembra y se atacan unos a otros y comienzan el son. Cuando la hembra va a poner los huevos orina y cava hasta aflojar la tierra dura y pone un huevo en cada hueco. Por eso mucha gente dice: "Don Fulano hizo como el morrocoy, dejó los hijos regados".²⁵

Existen dos factores que amenazan esta especie. En primer lugar, su carne es muy apreciada y, en segundo lugar, la gente quiere tener muchos especímenes para que les traigan buena suerte y les sirvan de adorno en sus casas. La caza del morrocoy se hace con la ayuda de perros en los bosques, especialmente en agosto, cuando "salen a caminar buscando el agua". Se cree que trae buena suerte el tener al menos un morrocoy robado, uno comprado y otro regalado, y que es de buen augurio tener un morrocoy pequeño que tenga la figura de un cáliz dibujado en la parte inferior de su cuerpo.²⁶

La observación atenta del aspecto físico y del comportamiento del morrocoy ha dado origen a expresiones como "Tú eres sangre de morrocoy" a la persona poco generosa que come sola, pues el morrocoy es tan "egoísta" que es capaz de comerse hasta sus propias crías. De las cosas muy duras se dice que son "más duras que la murrunga [capara-

²⁴ Fruto del árbol del mismo nombre (*Spondias Bombin*).

²⁵ Testimonio recogido por Sandra Turbay entre los trabajadores de la Reforestadora San Sebastián, en 1998.

²⁶ El diario *El Espectador* registró en primera plana el caso de una familia barranquillera que aseguraba haber ganado el premio mayor de la lotería, escogiendo el número que aparecía bajo la forma de una mancha en la caparazón de un morrocoy (febrero de 1999).

zón] del morrocoy”. De quien casi no consume líquido se dice que “aguanta más sed que un morrocoy”, pues este animal se entierra durante todo el verano y no come ni toma agua hasta que sale a la superficie con las primeras lluvias.²⁷ El apareamiento del morrocoy es imitado en un juego infantil que lleva su nombre. Uno de los participantes se coloca en posición de gatear mientras otro se coloca debajo de él y se le prende del cuello y la cintura con las manos y los pies. Los demás jugadores halan una cuerda a la que está amarrado el morrocoy hasta separarlo de su pareja.

Los cuentos sobre el morrocoy no son tan numerosos como los del conejo, y se caracterizan por resaltar siempre la lentitud de este animal. También hay versiones locales de la fábula de la tortuga y la liebre, donde la tortuga es designada como Tío Morrocoy. Encontramos un cuento que sigue la estructura del cuento maravilloso donde tres hermanos compiten por cumplir con el cometido de su padre, en este caso se trata de elegir esposa. El hijo menor, que era cazador, debía elegirla con una flecha y esta cayó al agua atrapando una gran tortuga. Disgustado el joven, aceptó su destino, pero el día de la boda descubrieron que una bella mujer surgía del caparazón de la tortuga.

3. Los animales de los árboles

3.1 El mico

El *Cebus albifrons* es la especie que los momposinos designan propiamente como mico, mientras que el *Ateles belzebuth* es llamado marimonda y el *Alouatta seniculus* se conoce como mono o mono aullador. Los micos no son cazados ni su carne es consumida; sin embargo, algunos micos pequeños son capturados para criarlos como animales de lujo. En esos casos se les da un nombre propio, se les alimenta con leche, yuca y arroz, y se les amarra de un árbol del patio con una cuerda larga de modo que puedan “hacer morisquetas”.

²⁷ El morrocoy tiene un metabolismo muy lento y sus reservas de agua le ayudan a resistir las sequías.

El mico es considerado un animal brioso, arisco, inquieto, chistoso y dañino, por lo cual a veces se les dice a los niños que “no sean micos”. También se suele calificar de mico a un hombre avaro, porque el mico “nunca se rasca para afuera sino para adentro”, dando a entender que todo lo guarda para sí. Un cuento muy conocido muestra al mico como un cobarde, pues al principio se muestra muy animado para capturar a un perro ladrón, por el cual el alcalde ofrecía una jugosa recompensa; sin embargo, después de pelear cuerpo a cuerpo con el perro y quedar tendido en el suelo, le lleva al alcalde unos excrementos que supuestamente eran del perro. El alcalde dice entonces que va a envenenar los excrementos para que el perro muera. El mico, asustado, devuelve la recompensa y reconoce que tal vez era él quien había depositado esos excrementos en el piso por el miedo que sintió durante la pelea.²⁸

Otros cuentos recrean la muerte de los micos a manos de los campesinos que desean proteger sus cultivos de maíz. Pero lo que más llama la atención a los pobladores de la región es el comportamiento sexual desbordado de estos animales. Dicen que se enamoran de las mujeres, se asoman para mirarlas cuando van al baño, tratan de desnudar a las niñas, se les encaraman, exhiben su pene frente a ellas, las celan cuando llegan visitas, etc. Un cuento indica que cuando Dios repartió los penes, el mico quería uno grande, como el del burro, y como Dios le dijera que era demasiado grande para él, aceptó tener uno pequeño con tal de que tuviera la misma forma del que tenía el burro, animal que también es lujurioso, según la tradición oral local. Veamos un cuento que muestra al mico como un abusador, repitiendo el motivo del conejo que viola a la zorra:

Érase una vez un mico y un león. Estaban en la selva y el mico se puso a decir que el león era marica. Pasaron varios días y el león se encontró con el mico y le preguntó si él se había puesto a decir que él era marica. El mico respondió:

—Sí, si quieres dispón.

Entonces, el mico salió corriendo y el león detrás. El mico, del susto, no encontraba árbol que trepar. De pronto, vio un tronco hueco que estaba

²⁸ Narrado por Fernando Rico, 57 años de edad, Guataca, 1998.

en el suelo y se metió por ahí. Y el león por ser más grande se quedó atrancado sin poder salir y el mico aprovechó, se dio la vuelta y se prendió detrás del león y le decía:

—¡Niégalo marica, niégalo marica!²⁹

Conclusión

Los pobladores de la Depresión Momposina prestan una mayor atención a los “animales de monte” que a otras categorías de animales, y esto se refleja en la abundante tradición oral que se inspira en ellos. Las asociaciones simbólicas que se hacen a partir de especies como el conejo, la zorra, el golero, las aves cazadoras, las aves nocturnas o las aves canoras tienen un carácter social y son evocadas frecuentemente en la vida cotidiana a través de refranes, coplas, rondas infantiles y cuentos. Este saber popular sirve de esquema a través del cual se registra, ordena e interpreta el mundo natural, y al mismo tiempo, cumple funciones como expresar los sentimientos, juzgar los comportamientos incorrectos, entretener a los niños, provocar la risa y dar explicación a fenómenos extraños.

Agradecimientos

Agradecemos el apoyo financiero de la Universidad de Antioquia y de Colciencias, sin el cual este estudio no hubiera sido posible. Igualmente, nuestro reconocimiento para todos los momposinos que abrieron las puertas de sus casas para compartir estas tradiciones.

Bibliografía citada

Atlas lingüístico etnográfico de Colombia. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1985.

²⁹ Narró Alexis González, 15 años de edad, Santa Rosa, 1998, recogido por Isidro Mora.

- BOTERO, Antonio y Próspero BOTERO, 1998. "Los niños en cruz". *Boletín Historial*. Academia de Historia de Santa Cruz de Mompox, año LVI, núms. 29-30: 153-174.
- BUELVAS, Mirtha, 1999. "La fauna que trajo el río". En Sandra Turbay *et al.* *Bestiario momposino. Representaciones sobre los animales en la isla de Mompox y en el complejo cenagoso de Pijiño*. Medellín: Universidad de Antioquia: 463-487.
- ESCALONA, Rafael, Pilar TAFUR y Daniel SAMPER, 2002. *Vida y cantos del maestro vallenato*. Bogotá: Libro-discos / MTM.
- HERRERA, Marta, 2002. *Ordenar para controlar. Ordenamiento espacial y control político en las Llanuras del Caribe y en los Andes Centrales Neogranadinos. Siglo XVIII*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia / Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- JARAMILLO LONDOÑO, Agustín, 1961. *El Testamento del paisa*. Medellín: Susaeta.
- LEVI MAKARIUS, Laura, 1974. *Le sacré et la violation des interdits*. París: Payot.
- PATZELT, E., 1989. *Fauna del Ecuador*. Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador.
- PÉREZ ARBELÁEZ, Enrique, 1952. "Folklore del Magdalena: La cuna del porro: insinuación folklórica del departamento del Magdalena". *Revista de Folclor* (Bogotá), segunda época, I, 1: 18-102.
- POSADA, Consuelo, 1999a. "Coplas y cantos de vaquería en la zona de Mompox". *Aguaita* 2: 99-104.
- _____, 1999b. "Versos y fiestas en el Caribe colombiano". *Caravelle* 73: 187-200.
- POSADA, Consuelo y Jonathan ECHEVERRI, 2000. "Oralidad popular en el bestiario momposino". *Boletín de Antropología* (Medellín) 14: 75-87.
- RODRÍGUEZ, Nieves, 2005. "El coyote en la literatura de tradición oral". *Revista de literaturas populares* V, 1: 79-113.
- TURBAY, Sandra, 1995. "De la cumbia a la corraleja: el culto a los santos en el bajo Sinú". *Revista Colombiana de Antropología* XXXII: 5-40.
- TURBAY, Sandra *et al.*, 1999. *Bestiario momposino. Representaciones sobre los animales en la isla de Mompox y el complejo cenagoso de Pijiño*. Medellín: Universidad de Antioquia (en prensa).

Páginas web citadas

<http://www.dane.gov.co>

<http://www.discosfuentes.com>

*

TURBAY, Sandra. "Los animales de monte en la tradición oral del Caribe colombiano". *Revista de Literaturas Populares* VII-2 (2007): 293-317.

Resumen. Los habitantes de la Depresión Momposina, en las llanuras del Caribe colombiano, conceden un lugar preponderante en su tradición oral a los llamados animales de monte. Cuentos, refranes, cantos, rondas infantiles, coplas y versos que acompañan danzas de carnaval, reflejan el saber popular sobre la fauna y los sentimientos que las distintas especies inspiran. El comportamiento de los "pájaros del monte", del conejo, de la zorra y del zopilote suscita reflexiones sobre la condición humana que se transmiten a los niños y jóvenes a través de los distintos géneros de la tradición oral.

Abstract. *The inhabitants of the Momposina Depression, in the Caribbean plains of Colombia grant to the so called "monte" animals a preponderant place in its oral tradition. Tales, proverbs, songs, and poetry that accompany the carnival dances reflect popular knowledge about the fauna and the feelings that the different species inspire. The behavior of the wild birds or "pájaros del monte", of the rabbit, of the fox and of the buzzard raises reflections on the human condition which are transmitted to children and young people through different genres of oral tradition.*

Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánica

PEDRO C. CERRILLO

Universidad de Castilla-La Mancha

La *nana* o *canción de cuna* es un tipo de canción popular que se ha transmitido oralmente de generación en generación, en la que se pueden encontrar muchas de las primeras palabras que se le dicen al niño pequeño. La nana es una canción breve con la que se arrulla a los niños y que tiene como finalidad esencial que el niño concilie el sueño. La unión de voz, canto y movimiento de arrullo o balanceo proporcionan a la nana su singularidad más significativa.

En cualquier clasificación del cancionero infantil que contemple las edades del niño, habría que incluir la canción de cuna —junto a los primeros juegos mímicos— en el apartado de composiciones que requieren la figura de un adulto como emisor de la cantilena, y que se corresponde con los primeros años de la vida del infante, hasta los momentos en que empieza a ser capaz de expresarse oralmente con cierta autonomía, aunque ello no impedirá que se sigan practicando durante más tiempo (Cerrillo, 2005: 33-44). No obstante, conviene diferenciar entre la nana que se canta al niño recién nacido y la que se canta al niño que ya anda y que empieza a hablar: con la primera se entretiene al infante con el esbozo melódico de la canción, dicha entre dientes y dándole más importancia al ritmo físico del balanceo que a la propia letra de la nana; con la segunda, cuyo destinatario es un niño un poco mayor que el anterior, lo que dice la nana tiene más importancia, pues el chico ya puede conocer el significado de muchas palabras y puede, por tanto, entender la exhortación o, incluso, la amenaza que, en ocasiones, se le transmite con el canto de la nana.

La nana de tradición hispánica

La riqueza compositiva de las nanas y la magia que el niño siente al oírlas han contribuido a impedir que el género terminara desapareciendo, aunque también es cierto que a ello han ayudado dos hechos más: por un lado, el que la nana sea aceptada como arrulladora por los niños, sobre todo por las niñas, quienes, en clarísima mimesis del mundo adulto, se han servido de la canción de cuna para jugar a dormir a sus muñecas; y, por otro, la creación de canciones de cuna que han hecho autores consagrados en la literatura general y el interés por la fijación escrita y el estudio de estas composiciones que, en ocasiones, han demostrado ciertos escritores. Federico García Lorca recogió, entre otras, esta conmovedora nana, que transcribió literalmente y en la que la arrulladora llama al sueño del niño refiriéndose a la dramática ausencia de la madre muerta:

Duérmete, niñito mío,
que tu madre no está en casa;
que se la llevó la Virgen.
de compañera a su casa.

(García Lorca, 1996: 125)

El género se ha enriquecido, por tanto, con nanas de nueva creación, compuestas por diferentes autores españoles (el propio Lorca, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Carlos Murciano, Gloria Fuertes, Federico Muelas o Carmen Conde, entre otros) e hispanoamericanos (Nicolás Guillén, Gabriela Mistral o Pablo Neruda). De Carmen Conde es la deliciosa “Nana del sueño”, en la que la arrulladora llama al propio sueño para que sea este el que arrulle a la niña a quien se canta:

Al sueño le crecen
cabellos de yerba.
Al sueño le nacen
azules gacelas,
que muerden los prados,

que triscan las eras;
 que pacen las noches
 sin que el sueño pueda
 cortarse sus ramas
 de verdes almendras.
 Al sueño le llaman,
 y el sueño contesta,
 con sus ojos claros
 y su boca lenta,
 que dice palabras
 que el sueño se inventa.
 Duérmete, mi vida,
 niña de la tierra:
 que el sueño te canta
 para que te duermas.
 (Conde, 1985: 16-17)

Gracias a todo eso, la nana, como modalidad de poesía lírica popular de tradición infantil, aún se encuentra viva en la tradición de los países de habla hispana, con ese nombre, o con el de *canción de cuna*, e incluso con otras denominaciones no tan conocidas en España: *arrullos*, *cantos de arrorroró* o *rurruapatas*. Su vigorosa existencia en la tradición hispánica se corrobora con documentos que confirman su ejecución desde hace muchísimos años, pero no se trata de una existencia exclusiva del mundo de habla española, pues este tipo de canciones (con otros nombres, pero con los mismos contenidos y parecidas formas) se interpretaron y se interpretan también en otros países hablantes de lenguas diferentes: ya en el siglo XIX, Francisco Rodríguez Marín comprobó las semejanzas que existían entre nanas españolas, italianas, portuguesas y francesas, afirmando no sólo las influencias que entre ellas se producían, sino también su pertenencia a una tradición común, en este caso románica. En sus *Cantos populares españoles*, Rodríguez Marín cita varios ejemplos, entre ellos esta canción de cuna española:

Duérmete, niño chico,
 duérmete, mi bien;

que aquí está la cunita
que te ha de mecer.

(Rodríguez Marín, 1981, I: 27)

Dice Rodríguez Marín que esta nana está tomada de una “ninnanna” siciliana, recogida con anterioridad por Pitré:

Figghiu mio, figghiu d’amari:
la naca ti cunzai p’arripusari.

(Pitré, 1871, II: núm. 272)

Pero volvamos a la nana hispánica: su origen español, al igual que el de los demás géneros del folclor infantil, parece fuera de toda duda; de otro modo, sería difícil explicar no sólo los parecidos, sino incluso las similitudes que existen entre composiciones de diversos países hispanoamericanos. Los registros de embarque de las expediciones españolas a América nos indican que, junto a libros religiosos, vidas de santos, sermones, vocabularios eclesiásticos, obras de Garcilaso de la Vega o Fray Luis de Granada, también se llevaron al otro lado del Atlántico colecciones de romances y de canciones, así como resmas de coplas (que solían incluir textos de tradición popular), catones y cartillas.¹ Además, los testimonios indirectos de algunos cronistas de Indias (Pedro Cieza de León, Diego Fernández Palencia o Bernal Díaz del Castillo) nos confirman este trasvase de España a América. Díaz del Castillo, en su *Conquista de Nueva España* (BAE, XXVI, 36: 316) aporta informaciones concretas de algunos romances que confirman que, en México, desde 1519, cuando Hernán Cortés inició su andadura por territorio azteca, comenzó también la llegada de canciones y romances españoles:

En 1519, cuando los barcos de Cortés se hallaban ante las costas de México, Alonso Hernández Portocarrero comentó a su capitán: “Cata Fran-

¹ Cf., a título de ejemplo, los registros de embarque de Lázaro de Castellanos, Juan de Bustinea, Francisco Gutiérrez y Francisco Muñoz, todos de 1586, depositados en el Archivo de Indias de Sevilla.

cia, Montesinos, / cata París la ciudad, / cata las aguas del Duero / do van a dar a la mar". Versos que pertenecen al conocido romance de Montesinos, de gran popularidad en la época (García Romero y Rubio Hernández, 1987: 262).

De sobra son conocidas las versiones que, en diversos países de la América de habla hispana, existen de los temas romancísticos de Mambrú, Delgadina, Bartolo o La pájara pinta, por poner sólo algunos ejemplos, manteniendo casi siempre los elementos básicos de la composición originaria española. A partir de 1583 empezaron a realizarse registros de embarque más detallados, aunque también tenemos testimonios que afirman que cualquier pasajero de una expedición podía llevarse una caja de libros para su propio uso, cuyos títulos quedaban recogidos en una especie de "memoria" y no en el registro formal:

Es de suponer que los viajeros preferían los "libros profanos", entre los cuales había literatura de ficción propia del tiempo [...]. Muy numerosas son las obras de poesía épica y lírica, y a finales de siglo [se refiere al XVII], los romances y cancioneros (Leonard, 1953: 143-144).

También Margit Frenk se ha referido al asunto de los orígenes en un magnífico trabajo sobre el folclor poético de los niños mexicanos:

Existen muchas coincidencias entre esos testimonios [los que cita Rodrigo Caro en *Días geniales o lúdricos* y otros poetas españoles de la Edad de Oro] y las rimas infantiles de nuestro tiempo: como si los niños de hoy fueran los mismos – casi los mismos – que vivieron en los siglos XVI y XVII (y aún podemos decir, como si fueran los mismos que vivieron en la Edad Media, puesto que esas cancioncitas eran ya viejas cuando fueron recogidas). Como si los niños fueran inmunes a los cambios históricos, a la renovación de las corrientes culturales, al ir y venir de las modas poéticas (1973: 25).

No es osado, pues, afirmar que, aunque cada canción tiene, sin duda, su propia historia, en términos generales la inmensa mayoría procede de España, y que, en algunos casos, su antigüedad pudiera superar los cuatrocientos años.

La “arrulladora”. El emisor / intérprete de la nana

La canción de cuna es uno de los pocos géneros del cancionero infantil en que el papel de emisor lo representa un adulto. En la tradición hispánica ese papel ha sido asumido por las mujeres: madres, tías, abuelas, ayas y nodrizas que cumplen la función de *arrulladoras*, cantando el sueño del niño y dejando sentir su presencia, aun en aquellos casos en que esa presencia no esté explicitada en el texto; es difícil poner en duda que quien canta la siguiente nana es una madre:

En los brazos te tengo
y considero
qué será de ti, niño,
si yo me muero.

(Cerrillo, 1994: 5)

Son, en general, mujeres muy cercanas al primer entorno familiar del chico, siendo la madre la que tiene una mayor presencia, una madre que, aunque esté cansada, canta serenamente el sueño de su hijo:

Duerme, niño chiquito,
duérmete y calla;
no le des a tu madre
tanta batalla.

(Cerrillo, 1992: 62)

O una madre que está siempre atenta velando el sueño del niño:

Duérmete, vida mía,
duerme sin pena,
porque al pie de la cuna
tu madre vela.

(Cerrillo, 1992: 80)

O una madre que reclama el sueño del hijo para poder continuar con sus tareas:

Duerme, niño mío,
que tengo que hacer,
me han traído el trigo
y está por moler.

(Cerrillo, 1992: 63)

O madres que expresan sentimientos enfrentados: ternura y enfado, nerviosismo y paciencia, soledad y compañía, alegría y tristeza, carencias y regalos, pero por encima de los cuales siempre es perceptible el amor de madre.

Ya en el siglo XVII, Rodrigo Caro se refirió a la condición femenina que tenía el emisor de las nanas:

Las reverendas madres de todos los cantares y los cantares de todas las madres, que son “nina, nina y lala, lala”, cuyo uso es tan natural, que, no habiendo qué cantar o no sabiendo, ellos mismos se nos vienen a la boca y se nos salen de ella sin cuidado y artificio, y son tan bien contentadizos, que se contentan con cualquier tono, y no extrañan ninguna voz por mala que sea, condición muy propia de madres (Caro, 1884 [1978]: 240).

El adulto-varón, cuando es citado, suele estar ausente, bien porque ha salido de viaje, bien porque está trabajando. Lo podemos comprobar en estas dos nanas:

El padre del niño
se fue a Villafranca,
y el aire solano
lo empujó pa casa.

(Cerrillo, 1994: 24)

Este niño tiene sueño,
no tiene cama ni cuna.
A su padre carpintero
le diremos le haga una.

(Cerrillo, 1994: 25)

La sencillez comunicativa de la nana, en la que un emisor (el adulto) transmite un mensaje (directo, breve y conciso) a un destinatario (el niño) del que no se suele esperar contestación, no es impedimento para que aparezcan elementos que, literariamente, la enriquecen; sirva como ejemplo que el emisor se apoya en determinados personajes — que tienen una función secundaria — para reforzar los contenidos de su mensaje, es decir, para incitar al niño a que concilie el sueño. De este modo, vemos aparecer multitud de personajes: bien de tradición religiosa (“La Virgen”, “El Ángel de la Guarda”, “san Juan”, “santa Ana”, “san Pedro”, “san Vicente”, “santa Isabel”), bien animales (“gallina”, “gallo”, “buey”, “burro”, “pájaro”), bien elementos de la naturaleza (“sol”, “luna”, “árbol”), bien otros (“mora”, “gitana”, “pastora”), además del tradicional y ya mítico “coco” y otros seres que asustan, a los que nos referiremos más adelante.

La frecuente presencia de la madre, la mención de la ausencia del padre, las referencias a diversos quehaceres hogareños (lavar, planchar, cocinar) y el constante recuerdo del amor que los padres sienten por su hijo confieren a las nanas un especial tono afectivo, muy familiar, que las identifica y que, además, aparece potenciado por la presencia de abundantes diminutivos: *nanita*, *casita*, *pajaritos*, *chiquitín*, *ojitos*, *guaguüita*, etc., por un lado, y de frecuentes estribillos que, con su ritmo reiterativo y machacón, logran crear esa sensación de arrullo que, presumiblemente, debe ayudar al niño a dormirse: *A la ro, ro, ro*; *A la nea, nea*; *Ea, ea, ea*; *Arrorró, arrorró*; *Ea la ea, ea la ea*, son algunos de los más usados en la nana hispánica. Los psicólogos han señalado que la capacidad de respuesta a los estímulos sonoros que tienen las personas es muy temprana; se habla, incluso, de que existe en el periodo fetal; quizá por eso los niños muy pequeños tienen una especial sensibilidad para captar ritmos, tonos, acentos, pausas o inflexiones de la voz. En este sentido, no sería descabellado considerar que el movimiento de arrullo, con los estribillos que lo acompañan, fuera algo que tuviera que ver con la afectividad que envuelve a la nana en su conjunto.

El coco

El tono afectivo a que antes nos hemos referido no es el único en la tradición de la nana: es también importante el tono derivado de la propia concepción de estas canciones, es decir, el tono imperativo con que se induce al niño a que concilie el sueño lo más pronto posible. Precisamente, las nanas en que este tono imperativo es más explícito son las que más vivas se conservan, tanto en España como en Hispanoamérica. La tradición parece indicar que estas nanas conllevan una amenaza, pero la verdad es que el tono imperativo no siempre va acompañado de ella: lo que sí hay es una invitación al sueño, que la arrulladora, más o menos seriamente, le hace al niño, pero sin necesidad de que ello comporte siempre un castigo, velado o expreso; al contrario, lo que sucede, en algunas ocasiones, es que se ofrece al niño un premio, por muy prosaico que pueda ser:

Si este niño se durmiera,
yo le diera medio real,
para que se comprara
un pedacito de pan.

(Cerrillo, 1992: 110)

En otros casos, el adulto tranquiliza al niño para que el temor o, incluso el miedo que, en determinados momentos (la llegada de la noche, por ejemplo), le afectan, se vean aliviados:

Duérmete, niño de cuna,
duérmete, niño de amor,
que a los pies tienes la luna
y a la cabecera el sol.

(Cerrillo, 1992: 74)

Se unen, pues, en ocasiones, lo familiar y lo imperativo, pero ello no oculta la existencia explícita de amenaza en otras nanas: conocida es la tradición del coco, personaje que, curiosamente, no aparece en muchas

nanas españolas, pero cuya existencia popular está muy extendida, asociada siempre al género de la nana. Decía Lorca que:

La fuerza mágica del *coco* es, precisamente, su desdibujo. Nunca puede aparecer, aunque ronde las habitaciones. Y lo delicioso es que sigue desdibujado para todos. Se trata de una abstracción poética y, por eso, el miedo que produce es un miedo cósmico, un miedo en el cual los sentidos no pueden poner sus límites salvadores... porque no tiene explicación posible [...]. El miedo que el niño le tenga depende de su fantasía y puede, incluso, serle simpático (García Lorca, 1996, III: 118-119).

Coco o *Cuco*, que de las dos maneras se le conoce, es un término que ya Covarrubias, en 1611, recogía del siguiente modo, sin duda sorprendente tantos años después:

En lenguaje de los niños, vale figura que causa espanto, y ninguna tanto como las que están a lo oscuro o muestran color negro de *cus*, nombre propio de Can, que reinó en Etiopía, tierra de los negros (Covarrubias, 1987: 330).

El *Diccionario de la Real Academia Española* se refiere al *coco*, en la cuarta entrada de dicho término, como "fantasma que se figura para meter miedo a los niños". Y el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner, por su parte, lo define como "ser fantástico, supuesto demonio, con el que se asusta a los niños" (1987: 655), y remite a otros personajes de significado similar, como *bu*, *camuñas*, *cancón*, *cuco* y *papón*, a los que nosotros añadiríamos *El tío del saco* y el *Sacamantecas*. No pensemos que con el *coco*, por estar presente de modo reiterado en la canción de cuna, se asusta sólo a la hora de dormir; también sirve para asustar a los niños que no comen o a los que desobedecen las órdenes de los adultos. En todos los casos, el *coco*, como los otros seres que cumplen la misma función, "comerá", "asustará" o "llevará", aunque nunca se especifica adónde; es decir, el *coco* es un personaje relacionado siempre con una cierta deformidad o espanto que infunde miedo al niño chico, pero del que no tenemos una imagen clara y del que tampoco sabemos mucho más.

Una de las primeras apariciones del coco, asociada a la canción de cuna, la encontramos en el *Cancionero* de Antón de Montoro, de 1445:

Tanto me dieron de poco
que de puro miedo temo,
como los niños de cuna
que les dicen: "¡cata el coco!"

En el siglo XVII, en un texto teatral de Juan de Cajés, titulado *Auto de los desposorios de la Virgen*, se puede leer esta otra nana, en la que también aparece el coco (Maserá, 1994):

Ea, niña de mis ojos,
duerma y sosiegue,
que a la fe venga el coco
si no se duerme.

(Cajés, 1901: 165)

Encontramos referencias o citas al coco en Lope de Vega, en Quevedo, en Calderón de la Barca o en Cervantes; recordemos el Epitafio de San-són Carrasco en la sepultura de Don Quijote:

Yace aquí el hidalgo fuerte
que a tanto extremo llegó
de valiente, que se advierte
que la Muerte no triunfó
de su vida con su muerte.
Tuvo a todo el mundo en poco;
fue el espantajo y el coco
del mundo en tal coyuntura,
que acreditó su ventura
morir cuerdo y vivir loco.

(Cervantes, *Quijote*: II, 577)

También en América encontramos referencias al coco, que ya son historia: la escritora mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, la gran protago-

nista del barroco hispanoamericano, escribió una “sátira filosófica” (así la llamó ella), en la que acusa a los hombres de inconsecuentes en su trato con las mujeres y los compara con los niños que llaman al coco y luego le tienen miedo; el inicio de esa sátira son estas dos coplas:

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis;
si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?

Combatís su resistencia
y luego, con gravedad,
decís que fue liviandad
lo que hizo la diligencia.
Parecer quiere el denuedo
de vuestro parecer loco,
al niño que pone el coco
y luego le tiene miedo.

(Sor Juana, 1992: 109)

La tradición de la nana no es sólo española, ni siquiera hispana; con la misma o con otras denominaciones, en toda Europa se asusta con el coco, entendiendo como tal ese ser imaginario que produce miedos infantiles, que serán mayores o menores, según sea la propia fantasía del niño destinatario de la amenaza. En la tradición hispánica tenemos ejemplos que aún se conservan con notable pujanza; veamos algunos:

Duérmete, niño mío,
que viene el coco,
y se lleva a los niños
que duermen poco.

(Cerrillo, 1994: 31)

Una versión muy parecida se conserva en México:

Duérmete, niño,
que ahí viene el coco,
y se lleva a los niños
que duermen poco.

(Díaz y Miaja, 1979: 89)

Esta otra, localizada en Colombia, no difiere mucho de las anteriores:

Duérmete, niño,
duérmete ya,
que ya viene el coco
y te llevará.

(Castrillón, s.p)

Tampoco difiere esta, también mexicana:

Duérmete, mi niño,
y duérmete ya,
porque viene el coco
y te comerá.

(Orta, 1984: 28)

La presencia del coco no siempre es la misma; su reiterado anuncio le sugiere a la arrulladora que el niño le va perdiendo el miedo:

Con decirle a mi niño
que viene el coco,
le va perdiendo el miedo
poquito a poco.

(Cerrillo, 1992: 57)

En esta otra, muy poco conocida, la referencia al coco es indirecta:

Las mujeres de la sierra,
para dormir a sus niños,
en vez de llamar al coco
les cantan un fandanguillo.

(Cerrillo, 1992: 101)

O en esta otra, tras la afirmación del peligro que acarrea la venida del coco, la arrulladora compensa esa amenaza con el anuncio de la protección que la Virgen del Remedio va a proporcionar al niño durante su sueño:

Y arrorró, canelica,
que viene el coco
y se lleva a los nenes
que duermen poco.

Mi chico se va a dormir
porque tiene mucho sueño,
y por cabecera tiene
a la Virgen del Remedio.

(Cerrillo, 1992: 114)

La figura del coco también ha sido utilizada por autores que han cultivado el género de la nana, como Gloria Fuertes, que recreó la figura del coco en su conmovedora "Nana al niño que nació muerto", que, por su interés y singularidad, incluimos completa:

Original persona pequeñita
que al contrario de todos
no has nacido.
Vívete, niño, vívete,
que viene el Coco
y se lleva a los niños
que duermen poco.
Late un momento rey
—la madre dice—,
deja que me dé tiempo

a que te bautice.
 Te iba a poner Tomás,
 y ya te vas.
 ¿Para qué habrás venido
 sin más ni más?
 ¡Qué frío tienes, hijo,
 sin un temblor,
 creo que dentro estabas
 mucho mejor!
 – En el lago de llanto
 de tu madre
 jugabas en la orilla... –
 ¡Que el demonio se lleve
 tu canastilla!
 – Tiene ojos de listo,
 es un pequeño sabio.
 Y otra vecina dijo:
 – De buena se ha librado.
 Pequeño criminal,
 dulce adversario
 – sin nacer ni morir
 a tu madre has matado –,
 mientras tú,
 mi niño diferente,
 ni blanco ni negro,
 mientras tú...
 ¡Échate un sueño largo,
 mi niño azul!

(Fuertes, 1978: 147-148)

El Coco, con mayúsculas, también ha sido el protagonista de historias y cuentos, en los que se le ha dado cuerpo, cara y forma. Fernando Lalana y Estrella Fagés lo hicieron en *El Coco está pachucho*, describiéndolo del siguiente modo:

Tenía la cabeza grande y alargada; los ojos hundidos y muy negros;
 enormes manos; los pómulos salientes y la nariz afilada. Vestía una ga-

bardina gris, casi hasta los tobillos; protegía su calva del frío con una gorra escocesa. Llevaba en la mano un maletín de cuero. Y, desde luego, no era el vecino del quinto.

Se trataba del Coco, sin duda alguna (1992: 14).

Otros seres que asustan en la nana hispánica

En España, además del *coco*, el *bu*, el *duende*, el *tío Camuñas*, el *Sacamantecas* o el *cancón* son otros personajes imaginarios con los que se asusta a los críos; pero, junto a ellos, en la nana española también se amenaza con seres reales; García Lorca señala: “En el sur, el ‘toro’ y la ‘reina mora’ son las amenazas. En Castilla, la ‘loba’ y la ‘gitana’” (1996: 120).

Rafael Alberti, que también escribió unas cuantas nanas de clara inspiración popular, anuncia al niño que no duerme la posible venida del *viento*, *los perros*, *el búho* y *el gavián* como seres amenazadores. Dice así su preciosa “Nana del niño malo”:

¡A la mar, si no duermes,
que viene el viento!
Ya en las grutas marinas
ladran sus perros.
¡Si no duermes, al monte!
Vienen el búho
y el gavián del bosque.
Cuando te duermas:
¡al almendro, mi niño,
y a la estrella de menta!

(Alberti, 1988, I: 101-102)

En Hispanoamérica también se asusta al niño que no duerme con seres reales o imaginarios. Veamos algunos de ellos: el brujo en México:

Dormite, niñoito,
dormite, por Dios,

si no viene el brujo
y te va a comer.

(Becerra y Pellicer, 1984: s.p.)

En México también tiene presencia la loba:

Con un traje rico
y su hijito feo,
la loba, la loba,
vendrá por aquí,
si esta niña linda
no quiere dormir.

(Díaz y Miaja, 1979: 94)

La cierva en Chile:

Dormite, guagüita,
que viene la cierva
a saltos y brincos
por entre las piedras.

(Gil, 1964: 177)

O el coyote en Nicaragua:

Dormite, niño,
cabeza de ayote;
si no te dormís,
te come el coyote.

(Gil, 1964: 156)

También podemos encontrar el coyote en México:

Duérmete, niño
que ahí viene el coyote,
y te va a llevar
como al guajalote.

(Díaz y Miaja, 1979: 94)

También asustan en España la noche (tiempo de miedos y temores infantiles) o los ángeles (estos, en un doble sentido: porque se llevarán al niño que llora y no se duerme, o porque se irán de su lado, desprotegiéndole):

Duérmete, niño chiquito,
duérmete y no llores más,
que se irán los angelitos
para no verte llorar.

(Cerrillo, 1994: 14)

Más cómicamente, la arrulladora amenaza con las temibles lombrices:

A los niños buenos
Dios los bendice;
a los que son malos
les da lombrices.

(Cerrillo, 1992: 46)

Incluso se amenaza con el castigo físico, sin duda figuradamente y en momentos en los que el nerviosismo de la arrulladora es muy grande:

Duérmase mi negrazo,
cara de pambazo,
que si no se duerme
le doy un trancazo.

(Cerrillo, 1992: 59)

Arrullo y llanto. Cariño y amenaza. Amor y miedo

Como se puede comprobar, la canción de cuna, a menudo, invoca a seres que provocan en el niño temores, miedos, angustias o llantos. Ante ellos, la arrulladora intenta liberar al niño con el arrullo — rítmico, afectivo, maternal— de la nana que canta. La madre protectora, la madre refugio, la madre cuna, la madre amor es la que conducirá al niño hacia

el sueño tranquilo con la voz y la música de la nana. La madre, o cualquier otra mujer que cumpla el papel de arrulladora, será la voz que, desde la nana, calmará angustias, dominará miedos, infundirá aliento, aportará consuelo o reprenderá con cariño.

En la nana nos encontramos con la síntesis del amor filial y del miedo provocado; cariño y amenaza explícita; realidad y fantasía. En la nana hispánica está contenida la propia dualidad de la vida misma desde sus orígenes, así como los sentimientos que más vivamente han caracterizado al hombre, con sus obsesiones, sus amores, sus miedos y sus esperanzas. Junto a todo eso, también es perceptible en la nana un cierto tono de melancolía – probablemente como consecuencia de la carga de trabajo que tienen las arrulladoras, especialmente las madres – en los hogares pobres.

En otros casos, la causa podríamos encontrarla en el desamparo en que puede quedar un niño pequeño si faltara la madre, como hemos visto. En este sentido, son muy explícitas las palabras expresadas por García Lorca, en su conferencia sobre las canciones de cuna españolas, leída por el autor granadino en la Residencia de Estudiantes, en Madrid, el jueves 13 de diciembre de 1928, a las seis de la tarde:

No podemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden [...]. Son las pobres mujeres las que dan a sus hijos este pan melancólico y son ellas las que lo llevan a las casas ricas. El niño rico tiene la nana de la mujer pobre (García Lorca, 1996, III: 116).

Amor, ternura, emoción, afecto y cariño como antídoto a miedos, temores, angustia, desconsuelo o llanto que pueda tener el niño pequeño, destinatario de la nana.

Como es fácil comprobar, la literatura busca a las personas a lo largo de toda su vida, bien para presentarle historias que sucedieron hace muchos años, bien para anunciarle los caminos del futuro más cercano, bien para acompañarle en fantásticos viajes o para compartir los sentimientos de personajes que ya son leyenda. Desde niños, la literatura – esencialmente, la literatura popular, esa que tiene su mecanismo de

transmisión en la oralidad — nos busca y nos encuentra: nos enseña a conocer nuestro cuerpo o a sentir la magia de los balanceos (con los primeros juegos mímicos), nos provoca risas con trampas esperables (burlas), nos propone repetir juegos de palabras de difícil pronunciación (trabalenguas), nos formula adivinanzas, nos presenta historias de hadas, duendes y ogros (cuentos maravillosos).

La riqueza literaria de la canción de cuna, así como su ininterrumpida transmisión de generación en generación, nos obligan a realizar todos los esfuerzos posibles para evitar que terminen desapareciendo. De ese modo, estaremos contribuyendo a la perpetuación de una manifestación cultural de tradición popular, en la que se dan la mano el amor y el miedo, y en la que confluyen dos mundos tan necesitados entre sí: el infantil y el adulto, y que es, además, patrimonio de una colectividad de cientos de millones de personas que se expresan en la misma lengua.

Bibliografía citada

- ALBERTI, Rafael, 1988. *Obras completas*. 3 vols. Madrid: Aguilar.
- BECERRA, G. y PELLICER, C., 1984. *Una indita en su chinampa. (Coplas para niños y niñas)*. México: Ediciones del Ermitaño.
- CAJÉS, Juan de, 1901. *Auto de los desposorios de la Virgen*, ed. Léo Rouanet. *RHi*, 8: 161-180.
- CARO, Rodrigo, 1978. *Días geniales o lúdricos [¿1626?]*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CASTRILLÓN, Silvia. *Tope, tope, pun. Arrullos, rimas y juegos*. S.l. ni f.
- CERRILLO, Pedro C., 1992. *Antología de nanas españolas*. Ciudad Real: Ediciones Perea.
- _____, 1994. *Lírica popular española de tradición infantil*, vol. II. Cuenca: Ediciones de la UCLM.
- _____, 2005. *La voz de la memoria. (Estudios sobre el Cancionero Popular Infantil)*. Cuenca: Ediciones de la UCLM.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Madrid: Cátedra.
- CONDE, Carmen, 1985. *Canciones de nana y desvelo*. Valladolid: Miñón.
- COVARRUBIAS, Sebastián de [1611]. *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer. Barcelona: S. A. Horta, 1943.

- DÍAZ ROIG, Mercedes y María Teresa MIAJA, 1979. *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*. México: El Colegio de México.
- FRENK, Margit, 1973. "El folclore poético de los niños mexicanos". *Artes de México*, XX, 162: 5-34.
- FUERTES, Gloria, 1978. *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Federico, 1996. *Obras completas*, ed. Miguel García Posada. 4 vols. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA ROMERO, P. N. y RUBIO HERNÁNDEZ, O., 1987. "Nuestros romances de infancia en América". En *Actas del Congreso Hernán Cortés y su tiempo*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- GIL, Bonifacio, 1964. *Cancionero infantil universal*. Madrid: Aguilar.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, 1992. *Obras completas*. México: Porrúa.
- LALANA, Fernando y Estrella FAGÉS, 1992. *El Coco está pachucho*. Barcelona: Magisterio Casals.
- LEONARD, Irving, 1953. *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MASERA, Mariana, 1994. "Las nanas, ¿una canción femenina?". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 49, I: 199-219.
- MOLINER, María, 1987. *Diccionario de uso del español*. 2 vols. Madrid: Gredos.
- ORTA, Guillermo, 1984. *La canción de cuna mexicana*. México: Miguel A. Porrúa.
- PITRÉ, 1871. *Canti popolari siciliani*. 2 vols. Palermo.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1981. *Cantos populares españoles*. 5 vols. [Sevilla, 1882-83]. Madrid: Atlas.

*

CERRILLO, Pedro C., "Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánicas". *Revista de Literaturas Populares* VII-2 (2007): 318-339.

Resumen. El autor analiza algunos de los elementos más característicos de la nana o canción de cuna (la arrulladora, el coco y otros seres que asustan). Sabido es que la nana tiene como finalidad esencial que el des-

tinatario de la misma concilie el sueño. La unión de voz, canto y movimiento de arrullo o balanceo proporcionan a la nana su singularidad más significativa, pero el autor se detiene en la presencia, en toda la tradición hispánica de la nana, de notas de amor, ternura, emoción, afecto y cariño que la “arrulladora” ofrece como antídoto a miedos, temores, angustia, desconsuelo o llanto que pueda tener el niño pequeño.

***Abstract.** The author analyses in this paper some of the most characteristic elements of the “nana” or lullaby (the lulling, the bogeyman and other frightening beings). It is known that the lullaby has as its essential objective that the child manages to get to sleep / to allow the child to fall asleep. The blending of voice, singing, and movement is what gives the “nana” its most significant singularity, but the author focuses on the presence, in all the Hispanic tradition of the lullaby, of those traces / signs / features of love, tenderness, emotion and affection offered to counteract feelings of fear, anguish, distress or the crying of the little child.*

El jarabe ranchero de la Tierra Caliente de Michoacán

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

El jarabe es sin duda uno de los géneros fundamentales de la música bailable mexicana, con una presencia protagónica en la cultura popular nacional, así en el ámbito rural como en el urbano, en festejos comunitarios, en foros y escenarios de diversa índole, en fiestas cívicas, en representaciones pictóricas, fotográficas y cinematográficas, etc. Es en el centro y en el occidente del país donde se encuentra el género de manera preponderante: en la Tierra Caliente de Michoacán, el jarabe, conocido como “El jarabe ranchero”, presenta una conformación musical, poética y coreográfica que le otorgan rasgos peculiares, por la variabilidad de sus melodías, por lo ingenioso de sus coplas y por lo vistoso de su baile.

Como pasa con tantos otros términos en la música popular, el que designa al jarabe es hasta hoy de incierta etimología. La *Enciclopedia de México* en la entrada correspondiente se refiere al jarabe como:

Baile popular mexicano derivado del fandango, la seguidilla, la zambra y otras modalidades españolas. El baile popular de grupo se llamó originalmente *sarao*, pero más tarde se difundió la expresión *jarabe*, usada a mediados del siglo XVIII. Fue muy gustado el *jarabe gatuno*, prohibido por las autoridades virreinales a causa de sus influencias africanas. Los insurgentes entonaron el jarabe como canción guerrera, varias de cuyas modalidades —en música y baile— se divulgaron a mediados del siglo XIX.¹ En 1913 J. Martínez publicó su *Verdadero jarabe tapatío*, compuesto

¹ La condena de la Inquisición virreinal hizo que el jarabe fuera considerado un *baile nacional* o *patriótico* prácticamente desde los albores independentistas: “El jarabe era armonizado por el estrépito de la fusilería y los gritos de entusiasmo de las huestes insurgentes [...], y llegó a declarársele composición insurgente y por tanto condenable” (Saldívar, 1989: 3). Así se explica la referencia que Ramón López Velarde hace en su poema de tema patriótico, en el que

de aires regionales de Jalisco. Esta música y su coreografía se popularizaron a principios del siglo [XX], adoptándose los trajes de *charro* y de *china poblana*. La más famosa de las versiones es el *Jarabe tapatío*; la más auténtica, [sic] el *Jarabe largo*² (s.v. *jarabe*).

En el *DRAE* y en el diccionario de Corominas-Pascual no se encuentra *jarabe* en el sentido de ‘baile popular’, sino sólo en su acepción de “‘bebida dulce’ y aun ‘demasiado dulce’”; del ár. *šaráb* ‘bebida, poción’, ‘jarabe’, derivado de *šarīb* ‘beber’ (Corominas-Pascual, s.v.). Sobre el término *sarao* que, según se establece en la *Enciclopedia de México*, podría ser el antecedente del que aquí se estudia, Corominas-Pascual (s.v. *serondo*) establece que *sarao* sería “[1607, Oudin] ‘Festin, bal, assemblée de personnes de qualité pour faire un bal, comme l’on fait ordinairement és courts des grandes princes [...]’ del cast. se tomó el cat. *sarau* ‘baile nocturno (popular)’”. Puede suponerse, pues, que *jarabe* podría ser una versión popular de *sarao* y, más que otra cosa, un cruce de palabras.³

con fino bistrú *cortara a la epopeya un gajo* justamente para conmemorar la consumación de la Independencia: “Suave Patria [...], / a tus dos trenzas de tabaco sabe / ofrendar aguamiel toda mi briosa / raza de bailadores de jarabe” (*Suave Patria*, “Primer acto”).

² Aparentemente, se refiere a una versión del jarabe en la cual se sucedían muchas melodías; acaso al “jarabe ranchero o jarabe de Jalisco” transmitido a Josefina Lavalle por Francisco Sánchez Flores, y que “consigna treinta partes” (Lavalle, 1988: 119), según lo señala también Rubén M. Campos (1928: 58). Resulta curioso constatar, al revisar la versión presentada por Lavalle, que prácticamente no hay coincidencia entre las partes del *jarabe ranchero* de Jalisco y el de Michoacán; en apariencia, se trata de dos versiones distintas del género del jarabe, aun cuando comparten el mismo nombre.

³ Que el *sarao*, “junta de personas de estimación y jerarquía” (*Autoridades*), tuvo desde temprana época una asimilación popular en la Nueva España, parece mostrarlo el testimonio de Gemeli Carreri, “ilustre viajero [...] que nos visitó en el siglo XVII”; describe un baile para festejar a la esposa de don Felipe de Rivas, en el que “quattro mulate fecero un ballo, detto sarao, battendo i piedi con molta leggiadria”, un baile que el viajero, como lo hace notar Gabriel Saldívar, no relacionó “con ninguno de los bailes europeos” de la época, por lo que puede suponerse que era propio de estas tierras, y que su designación se desprendería del término que daba nombre al baile aristocrático (Saldívar, 1987: 267-268).

Generalmente, se define al jarabe como un género o una piezaailable en la cual se integran diversas melodías con aire y rítmica diferentes las más veces (“compuesto de aires regionales”, “conjunto de sones campesinos”, etc.); sin embargo, como establece Vicente T. Mendoza, los primeros ejemplos del género – que se remontan al siglo XVIII – eran formas simples de canto y baile, integradas por una o por pocas melodías, como suelen estarlo los sones actuales. Señala el investigador que el jarabe de forma simple “apareció a lo largo del siglo XVIII, siendo el más antiguo de que se tiene noticia *El canario*” (Mendoza, 1984: 73), el cual es un baile conocido en nuestro país desde finales del siglo XVI, que sobrevive como un son tradicional por diversas regiones de México (Hinojosa, 2003), entre ellas, por cierto, la Tierra Caliente de Michoacán.⁴

Existen más evidencias de jarabes de forma simple, con una o pocas partes musicales, en la Tierra Caliente y en otras regiones del país; tal es el caso de *Éntrale en ayunas* y *El gallito*, conocidos en la cuenca del río Tepalcatepec, que son puramente instrumentales y no muestran la variedad de melodías y formas de baile que tiene, en cambio, *El jarabe ranchero*, en el que, asimismo, destaca el papel de las coplas. Entre las formas regionales de jarabe que aparentemente se encuentran más emparentadas con el terracalenteño, se encuentran el *jarabe ranchero* del sur de Jalisco y los jarabes del centro del país, en la región de Nochistlán, Zacatecas, y la Sierra Gorda de Guanajuato. En esos casos, los jarabes se constituyen, como el terracalenteño, por una serie de melodías instrumentales que se suceden, con coplas recitadas intercaladas. Acaso

⁴ Sobre el *canario* del siglo XVII y sus supervivencias, cf. Frenk, 2003, núms. 1521 B-D. En nuestros días, en la Tierra Caliente y sobre todo en los ranchos de las faldas de la cuenca media del río Tepalcatepec, *El canario* es un son para la llegada de los novios (pues la ceremonia religiosa suele celebrarse en poblaciones mayores), quienes van a caballo, acompañados por otros invitados, según información transmitida en sendas entrevistas por los violinistas Esteban Ceja Cano y Ricardo Gutiérrez Villa. Conozco dos versiones de *El canario* que me comunicó este último; la primera, de la región de Zicuirán (en el municipio de La Huacana), constituye una pieza en sí misma (“es puro entre, nomás”); el acompañamiento es “muy arrebatado” (vigoroso); la segunda, del valle de Apatzingán, es el preludio para la ejecución de un son: “de ahí, le pegan a otro son”.

la diferencia está en la variedad de melodías, que parece ser mucho mayor en Nochistlán y en la Sierra Gorda que en Michoacán.

En la designación popular actual de la Tierra Caliente, creo que es interesante, sobre todo, hablar del calificativo que va asociado al jarabe: *ranchero*,⁵ porque, efectivamente, parece que el género, más que de los habitantes del valle de Apatzingán, es patrimonio de la gente de las sierras y las laderas aledañas — es decir, es un género de una buena parte de la cuenca del río Tepalcatepec —; todos los testimonios que he encontrado sobre buenos bailadores y violinistas ejecutantes de jarabe se refieren a gente de origen ranchero. Acaso Miguel Galindo explica en sus *Nociones de historia de la música mejicana* (1933) lo que podría determinar el porqué de la filiación del jarabe con los ranchos:

[En la época de la guerra de Independencia] parece que comienza a retroceder la jota, quedándose para bailes de salón, de fantasía, reuniones especiales, etc. [*i.e.* saraos?], a la vez que el jarabe se retiraba a los campos, desarrollándose así una especie de concentración de la primera y de dispersión del segundo que, al fin y al cabo, no es sino un conjunto de sones campesinos que por su selecta asociación alcanzó los honores de las tablas (citado por Jáuregui, 1999: 111).

Así, pues, todo parece indicar que desde el siglo XIX y hasta nuestros días el jarabe en las ciudades ha tendido hacia la conformación de una versión estándar, mientras que en el campo la inclusión de las melodías y la extensión de las mismas se adaptan de hecho a la voluntad y la capacidad de los músicos y bailadores, y al ánimo y al momento en que el jarabe se ejecuta. Si atendemos a lo establecido por Galindo, la capacidad de asociación de melodías en el jarabe se dio, justamente, en el campo, donde el género se habría dispersado y donde la prolongada ejecución en los bailes populares habría establecido la necesidad de ir sumando y asociando en el jarabe una retahíla de “sones campesinos”.

⁵ Se entiende por *ranchero* el habitante de “Núcleos de población (*ranchos*) formados [...] por dos o tres familias, separados entre sí por una distancia promedio de seis kilómetros, y de los centros urbanos hasta por 50” (Barragán López, 1990: 22). También se conoce a este tipo de asentamiento como *ranchería*. Santamaría define *ranchos* como “hacienda o finca de campo, pequeña, modesta o humilde”.

Todavía bien entrado el siglo XX, el jarabe era folclórico en diversas regiones del país, como lo indica Vicente T. Mendoza en 1956:

A todo lo largo del último siglo [XIX] y teniendo como puntos de difusión México y el Bajío, se extendió por todo el territorio nacional hasta California y Centroamérica y en diversos rumbos se aclimató de tal modo que llegó a construir modelos regionales aprovechando la música local; por lo tanto está justificado el considerar el jarabe como música y baile nacionales (Mendoza, 1984: 72-73).

Los modelos regionales, variados, entre los cuales se encontraban jarabes, tanto de forma simple como compleja, tendieron a un olvido paulatino y al confinamiento en rincones aislados del país, mayormente de asentamientos rancheros. A pesar de la escasa información etnográfica existente sobre las regiones donde se cultiva el jarabe en la actualidad, me atrevo a aventurar que en la mayoría de los casos se trata de un género prácticamente marginal, fuera de *El jarabe tapatío* y de otros que se han estandarizado y difundido principalmente para la ejecución de ballets folclóricos.

El baile del jarabe

Un común denominador en las descripciones sobre el jarabe lo constituyen los movimientos de la pareja de varón y mujer, variados y llamativos, en los que se han visto reflejados los de algunos animales. En el siguiente fragmento del célebre folclorista Rubén M. Campos, correspondiente al primer tercio del siglo XX, se pone de manifiesto este carácter del baile del jarabe; el autor se refiere asimismo a la bailarina de ballet Anna Pavlowa, quien hacia 1919, durante su estancia en nuestro país incluyera *El jarabe tapatío* en su repertorio (Lavalle, 1988: 59-97):

baile de pareja suelta, baile en el que no hay contacto carnal ninguno, sino una proximidad discreta, un acercamiento rondador del macho a la hembra gentil y complaciente al ver la manera galante con que es asediada. El galán [...] enfila sus pies ágiles para perseguir a la compañera en un

pespunteo de pasos ligeros, de *movimientos oblicuos de coyote*, y en un repiqueteo de los talones que llevan el ritmo del jarabe en una multitud de figuras, pues son treinta los pasos variados del jarabe clásico desde hace un siglo. La china se arquea, se inclina a un lado y al otro, cimbreo la cintura [...]; hasta hoy quedan excelentes bailadoras de jarabe que deleitaron a Anna Pavlowa (Campos, 1928: 58; las cursivas son mías).

El jarabe representaba en la región de la Tierra Caliente y las zonas rancheras aledañas un momento especial en una celebración tradicional o baile de tabla, dado que su ejecución dancística resulta de gran atractivo y que, como la musical, presenta cierta dificultad y exige destreza. El jarabe significaba, pues, un *número especial*, que aparecía en la fiesta cuando una pareja de bailadores se integraba, generalmente sin necesidad de ensayos ni de atuendos particulares.⁶

Al entorno festivo en el que se solía bailar el jarabe se refieren los testimonios de Prisciliano Corrales Santacruz y José Hernández Chávez, consignados en un acta judicial del archivo municipal de Gabriel Zamora (antes Lombardía), Michoacán; ambos se expresan en sus respectivas declaraciones sobre el momento en que se ejecutó un jarabe en un baile tradicional, la tarde del 14 de mayo de 1959. Dice el primero de ellos:

como a las cuatro de la tarde, llegué a la ordeña que tiene el Sr. Gabriel González en la ranchería de La Laguna, de este municipio, quien celebraba un baile con motivo del casamiento de uno de sus hijos; al llegar me di cuenta que había algo de concurrencia; me bajé de la bestia y me metí al lugar de la fiesta y pude comprobar que ya habían algunas personas algo tomadas; estuve en compañía de algunos amigos [...], alrededor de un arpa que estaba tocando, cuando me di cuenta que surgió una dificultad entre Alfonso Pedraza y Elpidio González; pasado rato se oyó una detonación de arma de fuego y vi que se amontonaba la gente, me acerqué y vi que estaba en el suelo la señora Aurora Velásquez herida de una pierna.

⁶ Thomas Stanford considera al jarabe como “un baile de exhibición [...] ejecutado sólo por los bailadores más expertos [...]. En este aspecto [...], el jarabe parece recordar con fuerza sus orígenes teatrales del siglo XVIII” (1984: 50-51).

Fue, así, la desgracia la que propició que quedara testimonio de lo sucedido en aquella fiesta realizada con motivo de un matrimonio; por lo demás — violencia incluida —, podemos suponer que más o menos así eran las celebraciones rancheras de mediados del siglo XX, aun cuando no haya documentos escritos sobre ello, salvo excepcionalmente, como en este caso. El segundo testimonio del acta entra en detalles y en él se aclara que aquella *arpa que estaba tocando*⁷ ejecutaba, justamente, un jarabe:

El día de los acontecimientos llegué al lugar en que se celebraba la fiesta como a las tres de la tarde; como estaba actuando un arpa, había gente reunida en torno de ella, *ya que estaba tocando un jarabe*, cuando de improviso y entre la gente que estaba viendo bailar, apareció el señor Elpidio González, quien pistola en mano retrocedía con intento de salir de donde estaba la gente, y sobre él iba el señor Alfonso Pedraza, cuando se escuchó una detonación y fue cuando se pudo ver que se encontraba en el suelo la señora Aurora Velásquez (las cursivas son mías).

Resulta muy interesante el hecho de que ambos testigos tengan una visión fragmentaria de los acontecimientos; ello podría deberse — como lo manifiesta el segundo — a que todos se hallaban contemplando el baile; por lo dicho, puede suponerse que *una música de arpa* y una pareja de bailarines de jarabe podían atraer la atención de tal forma, que la concurrencia pasara por alto el principio de una riña con arma de fuego. El motivo más importante para una celebración de estas era, como en el caso anterior, un matrimonio; la fiesta — conocida genéricamente como *baile de tabla* o *baile de arpa* — se celebraba bajo una enramada, en el corral, y se empleaba para zapatear una tabla dispuesta sobre un hoyo excavado en el piso o, con frecuencia, una artesa vieja de aquellas en las que normalmente se cuajaba el queso en los ranchos.

Además de los bailes de tabla, otros espacios en que el jarabe se desarrolló en el pasado (probablemente, hasta mediados del siglo XX) fueron

⁷ Aquí debe entenderse a manera de sinécdoque que *un arpa* es en realidad *un conjunto de arpa*; se trata de una expresión empleada corrientemente hasta nuestros días en la región, que da cuenta de la importancia que el arpa tiene en el conjunto musical.

el circo y las funciones callejeras de títeres: las compañías que andaban por diversas comunidades del país llevaban el jarabe en su repertorio; en las representaciones de títeres en circos, carpas y teatrillos callejeros se solía incluir el baile del *jarabe tapatío*.⁸ Según el decir de don Genaro Aceves Mezquitán, *Pinito*, desaparecido titiritero y *payaso de verso*, acaso el último de la vieja escuela mexicana, el jarabe era un baile y canto típico de los payasos. Este género era parte de su repertorio y echaban mano de él, por ejemplo, en los *convites*⁹ que los circos hacían por las calles de la población:

Quando uno va en la calle, en el convite [con la música y repartiendo programas], el payaso tiene que inventar el verso, después de un jarabe: “Ojalá y te bailes un jarabe”, y ya baila el jarabe. Dice: “Ya con esta me despido / por las flores de un huizachito, / que no se quede sin parte / la señora del muchachito”. Ahí va uno cazando el verso [...]; ya llegando al local donde se va a trabajar, ya decía: “Ya con esta me despido, / según dijo tío Tomás: / con esto tienen ahorita, / que al cabo en la noche hay más” (González-Rivera Acosta, 2003: 24).

Las coplas que don Genaro recuerda son, justamente, cuartetos de octosílabos, la forma estrófica imperante en el jarabe de la Tierra Caliente y, en general, en los jarabes de todo el país. En su testimonio destaca la importancia del contenido poético del género, al grado de que los payasos, además de bailar, debían cantar e improvisar coplas — *inventar* o *cazar un verso*. Esta relación de los payasos populares del siglo XX con la creación poética puede ser una supervivencia de los programas en verso que hacían sus antecesores durante el siglo XIX: impresos en los

⁸ Desde mediados del siglo XIX era típico que en las funciones de circo se presentaran títeres o enanos bailando “sonecitos del país” o “un jarabe”, con atuendos de china poblana y de charro (De María y Campos, 1939: 63, 87). Hay que señalar que la influencia del teatro callejero en la relación del pueblo con la poesía y el drama populares se pone de manifiesto en diversos testimonios (Razo Oliva, 2005: 11-18).

⁹ El término *convite* se empleaba en la jerga circense mexicana con el sentido de “anuncio que hacen los maromeros, equitadores y cómicos [...] de que van a dar espectáculo ese día” (Santamaría, *s.v.*).

que se invitaba a la gente a asistir al circo, y que describían el espectáculo usando, entre otras formas estróficas, quintillas, décimas, octavas y sonetos (De Maria y Campos, 1939).

Asimismo, señala don Genaro que alguien le decía al payaso: “‘Ojalá y te bailes un jarabe’, y ya *baila* el jarabe. *Dice*: ‘Ya con esta me despi-do...’”; es decir que *bailar el jarabe* se confundía de algún modo con *decir o cantar coplas en él*. Esto se debe a la íntima relación que existe en el jarabe entre el baile y la poesía, como queda de manifiesto en las coplas del repertorio del jarabe actual y del pasado que se refieren al baile; como ejemplo se puede citar la siguiente copla de *El jarabe gatuno*, de la primera mitad del siglo XIX:

Veinte reales te he de dar
contados uno por uno,
sólo por verte bailar
el jarabito gatuno.

(Mendoza, 1984: 72)

Otra estrofa en la que se destaca el ánimo de recitar coplas para el momento, aludiendo al contexto propio del baile y de quienes lo ejecutan, pertenece al *descanso del Jarabe corriente*, del manuscrito *Colección de jarabes, sones y cantos populares*, de Clemente Aguirre (que data, probablemente, de los primeros años del siglo XX):

De esos dos que andan bailando
a ninguno desagero:¹⁰
uno parece de hilacha
y otro parece de cuero.

(Mendoza, 1984: 216-217)

Probablemente, coplas como estas eran improvisadas en ocasiones a partir de esquemas y versos estereotipados conocidos, como el “De esos dos que andan bailando...”, del ejemplo anterior, que aparece en otros jarabes y canciones folclóricas tanto mexicanas como de España y

¹⁰ *desagero*: ‘exagero’.

Sudamérica.¹¹ Durante el *descanso*¹² la atención de la concurrencia se centra en las coplas, y estas con frecuencia aluden a los bailadores. La relación entre ambos elementos, el baile y la poesía, también la señala Rubén M. Campos (en este caso, respecto a la ejecución del jarabe hacia finales del siglo XIX): “mientras los bailadores *descansaban un instante al terminar una serie de pasos de jarabe*, [...] del grupo de cantadoras surgía la copla pintoresca y sabrosa, apasionada y triste, irónica y flageladora” (Campos, 1928: 58-60; las cursivas son mías). Es notorio aquí que para la época las coplas fueran cantadas por mujeres, pues en nuestros días el canto en las canciones bailables es una actividad preponderantemente masculina, en la Tierra Caliente como en muchas otras regiones de México.

En la siguiente cuarteta de *El jarabe ranchero* de la Tierra Caliente de Michoacán, los dos primeros versos refieren la liga íntima que existe entre la poesía y el baile en este género; la copla está puesta en voz de un bailaror que ejecuta una parte de un jarabe, supuestamente con una mujer comprometida con otro:

¹¹ Como esta copla, presente en Andalucía y en la Costa Chica: “De las dos que están bailando / las dos me parecen bien: / una parece una rosa / y otra parece un clavel” (Rodríguez Marín, 1882-83: IV, 6942; CFM: 1-2652a), de la que existe una versión paródica en la Costa Chica: “De esas que están bailando / las dos me parecen bien: / una parece un zancudo / y la otra, un jején” (CFM: 3-8415); véanse, además, 1-2020, 2652b, 2653, 3-8414, y siguiendo el mismo esquema, una parodia humorística contra los homosexuales, también proveniente de la Costa Chica: “De aquellos que están allá / no me parece ninguno: / uno ya está muy viejo / y el otro es *cuarenta y uno*” (CFM: 4-9796). El verso inicial se encuentra también con variantes en el folclor extremeño: “De *lah doh* qu’ está bailando, / la de la cinta encarnada / *eh* la novia de mi hermano, / ¿cuándo será mi cuñada?” (Gil, 1931: 151). En los cancioneros español y chileno, se encuentra una singular variante de la copla: “Esos dos que están bailando / qué parejitos que son; / si yo fuera padre cura, / les echo la bendición” (Lafuente y Alcántara, 1865: 178; Rodríguez Marín, 1882-83: IV, 6964; *Disco Dibam*), y en el cancionero de Jujuy, Argentina: “Esos dos que están bailando, / no sé qué se están diciendo, / el que toca y el que baila / de rabia se están muriendo” (Carrizo, 1934: 422, núm. 2891).

¹² *Descanso* o *paseo* es el término que se emplea para designar el momento en que los bailadores interrumpen la ejecución vigorosa del jarabe para permitir la recitación de las coplas.

Otro versito nomás
 y luego me voy saliendo;
 no vaya a venir su dueño
 y dirá que qué ando haciendo.

(Disco *Cenidim*)

De la relevancia del jarabe en las actuaciones de los payasos tradicionales también me habló don Rubén Cuevas, arpero y laudero radicado en Buenavista, recientemente desaparecido, con una anécdota que le contó el extraordinario violinista Jesús Espinosa *el Jalmiche*, que ya no vive. Según el relato de don Rubén, en un circo itinerante el pequeño Jesús Espinosa fue *víctima* de un payaso, quien lo llamó a la pista luego de que se ofreciera como voluntario para bailar un jarabe; cuando el niño empezaba a zapatear con vigor, el payaso le decía: “no, ‘pérate, todavía no empieza el jarabe”, de manera que, continuaba don Jesús, cuando “me sueltan el jarabe,¹³ yo ya andaba ahogándome”.

La comicidad del acto en el que participara el pequeño Jesús Espinosa como actor espontáneo consistía, como narra don Rubén, en hacerlo bailar sin música hasta cansarlo, para que luego, ya con música, no tuviera fuerzas para hacerlo. La habilidad del bailaror se demuestra en su resistencia al cansancio; de lo contrario, puede quedar en vergüenza ante los espectadores; seguramente por ello fue que el payaso escogió a un niño para su acto, pues si el *cansado* hubiera sido un adulto, el acto habría sido humillante, y probablemente aquel habría reaccionado con violencia.

Si bien, como lo he descrito, el jarabe se cultivó en el pasado en los bailes de tabla y los circos, en la actualidad se encuentra en otros ámbitos y escenarios, como los concursos de música y baile tradicionales que año con año se realizan en Apatzingán (González, 2001), en los cuales escasean las parejas de bailarores e impera sobre todo el *baile* de caballos, por lo que el jarabe como género musical yailable ha perdido terreno ante el son y la valona, que predominan en el certamen. Por otro lado, el jarabe suele bailarse en las funciones de los llamados ballets

¹³ *que me sueltan el jarabe*: ‘empezaron a tocar el jarabe para que yo bailara’.

folclóricos, que han aflorado en la región, sobre todo ligados a las escuelas; estos ejecutan jarabes y sones en actos cívicos, en concursos y en actos escolares, por ejemplo. Como consecuencia, la ejecución de jarabes como el *tapatío* y el *nayarita*, que son parte del repertorio usual de este tipo de agrupaciones, se ha impuesto sobre el *jarabe ranchero*.

Don Esteban Ceja Cano, violinista y arpero radicado en San Juan de los Plátanos, habla de la filiación ranchera del jarabe y de la diferencia entre la forma de bailar en la fiesta comunitaria y en el ámbito escénico, con una anécdota referida a una bailadora ranchera que él conoció en su infancia (hacia 1940):

Agustina, hey, Agustina Vieyra, ¡muy buena pa bailar...! Una vez, ‘taba yo pos chiquillo, de unos diez años, y fuimos a Arteaga con mi ‘amá, y había una tapada de gallos. Luego trajeron, áhi de Uruapa, áhi unas bailarinas, medias panzonas, que ni bailar sabían, pero ¡que eran bailarinas! Y había un viejo ahí en Arteaga que bailaba, le decían el Gavilán; no, él bailaba, pero ¡no, bailadillos áhi que...! Decían que él era el número uno áhi en Arteaga pa bailar, que muy bueno pa bailar. Entonces, nos encontramos con un tío mío que se llamaba Lino Ceja y dijo: “Hombre, ya que vinieron — dijo —, vamos aquí a los gallos, pa que se diviertan un rato, hay mariachis, y unas bailarinas de allá”. Bueno... Dijo: “Yo soy el empresario allí”. Vamos, pues; ya, nos sentamos ahí y ya, le dijo a mi ‘amá: “Si quieren cerveza o quieren...”. “N’hombre, refresco, cerveza a mí no me gusta” [...] Pos, que... Ya estábamos ahí, y ya, en lo que tocan un “Jarabe tapatío”, ahí el mariachi; salió el Gavilán a bailar ahí con las viejas esas panzonas ahí, y como coincidencia [*sic*], el señor, el papá de esa bailarina, esa que bailaba bonito, en el cerro, vinieron y fueron a los gallos, y que me asomo, así entre la..., y que la voy viendo allí, y áhi me hizo la seña que juera pa’llá — éramos amigos —; que me dijo: “¿Cómo ves los bailarines? ¿Sí te animas a bailar un jarabe?” Y le dije: “¿Cómo no!” Me dijo: “Pa ponerle la muestra a estos cómo se baila un jarabe”. “Ándale — dije — horita le voy a decir a mi tío”. Bueno, pos que luego, ya dijo, le dijo mi ‘amá a mi tío, le dijo: “También este baila”. “¿A poco?” Y era una gracia grande, pos yo estaba chiquillo, pues. “¿Y sí baila?” Dijo. “¡Cállate la boca! Dijo, este viejo no le sirve ni pa comenzar pa bailar”. “¡Ay’jo del...!” Dijo: “Po’ ahí’stá una gallina, dijo, ¡vieras nomás!”. “¿On’tá?” Dijo: “Allá está. Dijo, ya lo llamó a él que si no bailaba un jarabe... ¡Ay, cómo no!, ahorita”. Y ya, pues que, ahí, ya fue y le dijo al...

habló él, pues, ahí, que iba a... que vean bailar un chiquillo con una muchacha, aquí, pa que vean..., pa que los vean bailar. Pos que sí, pos que me arrimo, ya, le dije áhi al del mariachi: "Tóquenme un jarabe, pero chilladito, no ahuevonado, ¡lo quero chillado el jarabe! ¡Caliente —dije—, lo quero caliente! Dije: más caliente que como lo tocaron enantes". Digo, porque entre más abreviao¹⁴ vaya, puedes bailar más, ¿me entiendes? [...] Sí, como que los pies más se pueden mover, y una cosa calmada, pos no le jallas el ritmo, áhi vas áhi... no, no puedes. Es como un son: te echan un son en la guitarra, áhi, ahuevonado, no sirve, pos ¡qué te puedes agarrar bien!, ¿verdá que no? [...] Y ese, que te lo echen calentito, luego, luego dices: "No, pos de aquí soy", ¿'edá? Te alentas tú también, ¿eh? Así es todo. ¡Bueno!, pos que sueltan el jarabe, y ya, que se viene la muchacha, delgadita y... ¡una chichalaquita la muchacha!¹⁵ Pero ¡ah, mujer...! N'hombre, que nos hacen un ruedo aquel gentillal, y "vamos a bailarlo ranchero". Y yo, pos chiquillo, n'hom'e, que nos soltamos, ¡señor, vieras nomás! Y... ¡la gritera de la gente! Y aventaban —'tons era la plata de siete-veinte— ¡pesos pa'dentro, y billetes de a diez, de a cincuenta, de a cien! y ¡bueno!, puños le aventaban pa'dentro, y mi tío en un jongo asina, 'ira, junte y junte y junte: era pa nosotros ese dinero. ¡N'hombre, llenó un jongo así, mira, un jongón cabrón llenó de puro dinero! Porque bailamos, y luego regaban así el suelo de cerveza, y la chingada... "¡Estos sí bailan, no como esas burras que trajeron de Uruapan!" La gente, así gritaba, ¡fíjate nomás! No, le decían al Gavilán: "¡No, aquí chingastes a tu madre tú,¹⁶ Gavilán! Chingastes a tu madre, este chiquillo te puso la pata ahí en el pescuezo" ¡Que no había otro aquí en Arteaga! Dijo: "¡No, chingaste madre!" Pos ¡cómo crees que en el mismo rato hicieron mochila las viejas y se fueron, las bailarinas. No, dijeron: "¡No, pos cuándo les vamos a llegar a estos diablos, rancheros cabrones!"

¹⁴ *chilladito*, *caliente*, *abreviao*, *no ahuevonado*: 'acelerado' (*ahuevonado*: cf. mex. *huevo* 'perezoso').

¹⁵ *chichalaquita*: "ave de México del tamaño de una gallina común" (Santamaría, s.v. *chachalaca*); aquí, en el sentido de que la muchacha bailaba con la ligereza de un ave pequeña. Acaso la muchacha era locuaz, pues la *chachalaca* "cuando está volando no deja de gritar desafortadamente".

¹⁶ *chingastes a tu madre*: 'fracasaste', de *chingar*, "causar mal, hacer daño, ocasionar perjuicio, inferir lesión en la honra" (Santamaría, s.v.); en el mismo sentido, *te puso la pata en el pescuezo*: 'te humilló'.

En este relato tan rico, don Esteban da cuenta de elementos muy importantes que están en el gusto de los bailadores y espectadores rancheiros: la competencia entre las parejas de bailadores de jarabe, la energía con que deben ser ejecutados, tanto la música como el baile (*caliente*, no *ahuevonado*) y la correspondencia indispensable entre la ejecución musical y el zapateado. Esto último, según los músicos de la región, puede representar una forma de competencia entre el bailarín y el conjunto musical, dado que aquel buscará lucirse, y este podría — con una ejecución pausada, o bien, muy prolongada — impedir sus propósitos y dejar mal parada a la pareja de bailadores, fundamentalmente, al varón. Eso explica la humillación que sufrió el Gavilán cuando un niño *le puso la pata en el pescuezo*, bailó el jarabe más rápido y ligero que él, y sin cansarse. La joven pareja de bailadores fue premiada por ello con pesos de plata y billetes recogidos en un *jongón*.¹⁷

Se puede inferir, además, del testimonio de don Esteban que bailar bien el jarabe se juzga como un atributo de un buen rancheiro. El jarabe puede considerarse parte de su patrimonio cultural y de su orgullo, un orgullo que los grupos rancheiros suelen tener, dado que se caracterizan por la “seguridad en sí mismos, siempre y cuando [se encuentren] en su medio ambiente y sin la presencia de elementos externos a su región, pues estos los hacen, inicialmente al menos, actuar con discreción” (Barragán López, 1990: 41). Al bailar el jarabe, el rancheiro demuestra que no es inferior al pueblerino de Arteaga.

Según don Esteban Ceja, las bailarinas de la ciudad ven a los bailadores rurales como “diablos, rancheiros cabrones” porque, al menos a los ojos de los presentes en la fiesta, un niño rancheiro puede bailar mejor que el más prestigiado bailarín de Arteaga, un pueblo importante de la Sierra Madre michoacana. Así expresa el investigador Esteban Barragán la visión mutua entre rancheiros y gente de los pueblos:

[Los rancheiros] se reconocen entre sí [como] “nosotros, los rancheiros”, pero si alguien del medio urbano o principalmente de poblados pequeños los llama rancheiros con ánimo de molestarles, lo consigue [...], aunque en el fondo se sientan en una situación privilegiada al comparar el

¹⁷ *jongo*, *jongón*: ‘gorro de cartón, como una copa de sombrero’.

desenvolvimiento de un rancharo en el pueblo con el de un “poblano” en el rancho y eso es motivo de consuelo (Barragán López, 1990: 46).

El jarabe puede definirse en diversos entornos como un género bailable ligado al ámbito festivo rural, que a lo largo de la historia ha sido retomado por el gusto urbano para llevarlo a los escenarios teatrales y circenses, a las ferias comerciales, a los actos cívicos y escolares. En todos esos entornos cumple una función de innegable importancia. En la región de la Tierra Caliente michoacana, el jarabe ha quedado ligado, sin embargo, a su origen rancharo, y aun en nuestros días conserva este calificativo, pues constituye —aunque, ciertamente, cada vez menos— un elemento de identidad cultural entre la gente de los asentamientos de las sierras que rodean a la región, en la cuenca del río Tepalcatepec.

La música del jarabe rancharo

En la ejecución del jarabe coinciden las melodías del violín, que son más variadas que las de los sones, con el zapateado, más refinado y elaborado que el de estos. Las coplas, por su parte (apenas dos o tres por jarabe, sin estribillo), suelen decirse después de una serie de melodías de violín. Más que cantadas, las coplas (cuartetos de versos octosílabos y de hexasílabos) son recitadas durante el *paseo* con el fondo de una cadencia instrumental. Las estrofas de versos octosílabos dan entrada a una nueva serie melódica, en tanto que la pieza culmina con una estrofa de versos hexasílabos.

El *jarabe rancharo* puede ser *largo* o *corto*. El *largo* consta de al menos tres *partes*. Las dos primeras se conocen como *jarabes*: el primero se ejecuta con ágiles saltos de los bailadores y con el movimiento coreográfico del hombre siguiendo a la mujer (baile *cruzado* o *estribeado*, según me ha indicado don Rubén Cuevas). El segundo *jarabe* se zapatea. Al parecer, en las fiestas rancheras se pueden agregar partes o jarabes —acaso hasta unos cinco— para permitir la alternancia de parejas de bailadores cuando las hay en abundancia. Al final de cada *jarabe*, se realizan los *paseos*, mudanzas o recorridos sin saltos ni zapateado, en que la pareja descansa, durante los cuales se entonan las coplas; a decir de don Rubén, a

estas partes se les llama paseos “porque andan paseándose los bailarores”.

El término *paseo* es una supervivencia del *pasacalle* barroco, que era un interludio armónico en una danza; así lo llama Juan Carlos Amat en su método *Guitarra española de cinco órdenes...*, publicado en 1626 (citado por Hinojosa, 2003). Puede decirse que la función que el *paseo* cumplía en el barroco y la que tiene en el jarabe actual es prácticamente la misma. Lo que caracteriza, además, los paseos del *jarabe ranchero* es que (como sucede con jarabes jaliscienses, zacatecanos y de la Sierra Gorda de Guanajuato) durante su ejecución se salmodian —en una versión, se cantan (*Disco Cenidim*)— sendas coplas, de versos octosílabos en los dos primeros paseos, y de hexasílabos en el tercero. Según el testimonio de viejos músicos de la región, lo más común era que en los dos paseos iniciales se entonara una sola cuarteta de octosílabos: en el primero se enunciaban los dos primeros versos de la copla, repetidos a manera de una estrofa de rima abrazada (1221); los versos finales se enunciaban en el segundo paseo seguidos de los precedentes (3412). Así lo ejemplifican algunos fonogramas (*Disco Peerles 1664; Disco INAH 07*).

Las *partes* o *jarabes* del *jarabe ranchero* se componen de una sucesión de breves temas melódicos —generalmente de cuatro compases—, que los músicos de la región conocen asimismo como *partes* (término que se emplea de igual forma para designar a los *jarabes*). Tradicionalmente, la sucesión, velocidad, duración y repeticiones de dichas *partes*, según lo he descrito, obedecían al gusto y la destreza del violinista, quien debía atender durante la ejecución a la capacidad y condición de los bailarores; con ello se establecía una competencia entre el violinista y el bailaror varón, quien, como quedó de manifiesto en el caso del Gavilán, tiene sobre sí la responsabilidad de terminar, o *salir* —como se dice popularmente— el jarabe sin *rajarse* por cansancio.

De manera análoga a lo que ha sucedido con el son, el *jarabe ranchero* ha tendido a la conformación de una versión estándar en la Tierra Caliente, en contraste con la libertad para elegir partes, repeticiones y variaciones, de la que gozaban los violinistas en los bailes de tabla.

Partes del *jarabe ranchero*

Baile	Jarabe 1 cruzado	Paseo	Jarabe 2 zapateado	Paseo	Son/Jarabillo zapateado/cruzado	Paseo
Música	Entrada-parte	Paseo	Varias partes	Paseo	Varias partes	Salida
Poesía	—	Estribillo [cuarteta de octosílabos 1234 o 1221]	—	Estribillo [cuarteta de octosílabos 1234 o 3412]	—	Estribillo [cuarteta de hexasílabos, 1234]

A la libertad en la ejecución instrumental de antes se refieren los testimonios de don Rubén Cuevas y don Esteban Ceja. Dice el primero: “El jarabe lleva dos partes... Pus le pueden echar más, pero se alarga mucho; horita ya los bailadores bailan poquito, pues”. El segundo señala:

Sí, cada quien tiene... como aquí [en el valle de Apatzingán], tienen un jarabe, que “El jarabe ranchero”, y ellos creen que no hay más jarabes, y hay muchos, hay muchos jarabes. Un día le dije a mi compadre Maiceno [Carlos Cervantes] —ya estaban ahí, y ya—, le dije:

—A ver, compadre, ¿me acompaña un jarabe?

—¿Es jarabe?

—Sí.

—No lo ‘bía oído.

—Sí, son jarabes.

Y otro, y otro y otro; dijo:

—Ay’jo del..., yo creía que nomás estos había.

—No —le dije—, si en cada parte tienen su estilo de jarabes,¹⁸ de un modo y otro, nomás diferentes, ¿me entiende?, pero son los mismos, lo mismo, nomás...

¹⁸ Aquí el sentido de *jarabe* parece ir de ‘conjunto de temas melódicos’ al tema melódico en sí; como lo he señalado, la nomenclatura popular es imprecisa.

El primer jarabe —según la denominación popular que ya he mencionado— es conocido por los músicos terracalienteños como *entrada* o, según recuerda don Martín Villano, *rastrojo*, término con el que se designaba la introducción de un jarabe o de una canción, en general.¹⁹ Hay dos *entradas* que pueden considerarse las más comunes en la Tierra Caliente, y que en realidad son muy similares. Ambas en compás de 6/8, tienen anacrusa y una hemiola en 3/4 cada tres compases. La más socorrida de ambas en la actualidad se ejecuta en un registro muy agudo, mientras que la segunda se toca una octava abajo; según don Rubén Cuevas, esta, aun sin ser la más popular en nuestros días, es “la entrada mera arrecha para el *jarabe ranchero*. Esa entrada es muy arrecha”.²⁰

¹⁹ En una entrevista, el violinista Manuel Pérez Morfín, quien se ha desempeñado tanto en conjuntos de arpa grande terracalienteños como en mariachis en el Distrito Federal y en Acapulco, me ha indicado que el *rastrojo* o *sinfonía* es, en la jerga de los mariachis y, asimismo de la música ranchera, una introducción instrumental estándar que puede emplearse prácticamente para cualquier canción; “preludio que tocan los músicos populares, especialmente los mariachis, antes de empezar a cantar, y que se repite después del canto” (Santamaría, s.v.); presento arriba la línea melódica de la sinfonía de *El buque*, que el Mariachi Vargas de Tecalitlán emplea, asimismo, en la canción *Eres la más consentida* (Disco *Arhoolie* 2).

²⁰ *arrecha*: ‘vibrante, ejecutada con mucha energía’, y también ‘vigoroso en términos sexuales’. “En Tabasco, lascivo, concupiscente, cachondo, rijoso. Con significados diversos, aunque semejantes a este, se usa en Centro América, en Colombia, en Argentina, y aun en España” (Santamaría, s.v.). Así en esta seguidilla del siglo XVII: “A las dos de la noche / dijo el obispo: / ‘¡O, qué arrecho me siento, / cuerpo de Cristo!’” (NC 2637). Las supervivencias españolas y colombianas de esta estrofa mantienen el sentido de *arrecho* como ‘caliente o sexualmente vigoroso’. En el mismo sentido de *arrecho*, los músicos terracalienteños emplean el término *arrebeldado* para referirse a la ejecución instrumental vigorosa; hablan incluso de “sones arrebeldados”, es decir, aquellos que de suyo se tocan con vigor y en *tempo* acelerado.

Entrada de jarabe



Entrada de jarabe (arrecha)



Después del segundo paseo viene la tercera parte instrumental, más acelerada que las dos anteriores, constituida por el *son* y el *jarabillo*, zapateado el primero y ejecutado con saltos el segundo (*cruzado* o *estribeado*, según los términos de don Rubén Cuevas; *brincadito*, según el decir de don Antonio Ramírez, vihuelero de El Guayabal, municipio de Buenavista); enseguida viene el último paseo, que es propiamente el final de la pieza, y que coincide con la recitación de la copla de versos hexasílabos.²¹ El *jarabe corto* es una versión abreviada del anterior; en ella, se elimina el segundo *jarabe*.

Aun cuando el *jarabe ranchero* posee una estructura y una conformación definidas a grandes rasgos, tradicionalmente cada conjunto suele imprimirle sus propios giros melódicos; esta característica, tanto como la índole escénica del baile, lo hacen un género muy atractivo. El calificativo de *ranchero* también puede explicarse por la posibilidad del baile campesino de sumar jarabes o partes en la ejecución, frente a la tenden-

²¹ La información sobre los términos del baile del jarabe me fue proporcionada gentilmente por la profesora Esther Ventura, reconocida maestra de danza y bailadora de Apatzingán.

cia de una versión estándar en los jarabes ligados al ámbito urbano, como el *Jarabe tapatío* o el propio *Jarabe ranchero*, que incluso llegan a ser bailados con una pista musical grabada en disco.

Las coplas del jarabe

Desde los primeros testimonios sobre el género, de la segunda mitad del siglo XVIII, se encuentran elementos poéticos en las coplas del jarabe que se han mantenido hasta nuestros días en el jarabe michoacano: en primer lugar, la presencia de cuartetos de octosílabos y de hexasílabos que se recitan solas, no seguidas de otras cuartetos, y, sobre todo, la combinación de ambos tipos de estrofas en el mismo jarabe. En segundo lugar, el hecho de que las coplas suelen hacer gala de ingenio, sea cual sea su temática.

Así, por ejemplo, en *El pan de manteca*,²² documentado en un proceso inquisitorial de 1778, aparecen ya las mencionadas formas estróficas. El carácter blasfemo de la primera de las que presento a continuación no está muy presente en las actuales coplas de jarabe, pero, a pesar de esto, ambas muestran una picardía y un ingenio que han sobrevivido hasta nuestros días:

Esta noche he de pasear
con la amada prenda mía,
y nos tenemos que holgar
hasta que Jesús se ría.

¡Ay, tonchi²³ del alma!,
¿qué te ha sucedido?

²² Gabriel Saldívar juzga este baile como un antecedente del jarabe, pues “por la misma época aparecen otras composiciones y bailes con nombres de panes: el pan de jarabe, los chimizclanes, etcétera” (1987: 316).

²³ *tonchi*: “Del coca *tontze*, gato [...], vocablo afectivo para llamar en Jalisco al gatito manso y juguetón” (Santamaría, *s.v.*). Llama la atención esta referencia al gato en el jarabe, que también aparece en la cuarteta de hexasílabos citada por Guillermo Prieto, y en el título de otro ejemplo antiguo del género, *El jarabe*

Porque te casaste
me has aborrecido.

(Mendoza, 1984: 73)

Lo mismo puede decirse de las coplas del jarabe en el siglo XIX, según consta en estos ejemplos, referidos por Guillermo Prieto, quien los habría escuchado “en su juventud, hacia 1828”:

Oigasté, güerita santa,
la de la mascada negra,
dígame usté a su mamá
que si quiere ser mi suegra.

Estaba una vieja
en un balconcito
gritándole al gato
“¡Bichito, bichito!”

(Mendoza, 1984: 73-74)

Esta combinación de una cuarteta de octosílabos con una de hexasílabos marca lo que resulta un rasgo del género desde antiguo: su carácter monoestrófico, esto es, su constitución a partir de coplas sueltas independientes, sin estribillo, cada una de las cuales sucede a un *jarabe* o *parte*.²⁴ Para Vicente T. Mendoza, la combinación de estas formas estróficas —en las que él descubre una supervivencia de la tonadilla escénica— constituye una característica típica del jarabe; llama en este caso *coplas* a las cuartetos de octosílabos y emplea el término impreciso de *estribillo* para las de hexasílabos (Mendoza, 1984: 74). Es digno de subrayarse que este último término se encuentra presente en la designa-

gatuno, que, proscrito por la Inquisición en los primeros años del siglo XIX, sería tomado como una especie de emblema musical por los insurgentes (Saldívar, 1987: 330-333).

²⁴ Un género monoestrófico por excelencia es la jota aragonesa (bailable, como el jarabe), conformada por una introducción instrumental seguida de una cuarteta de octosílabos, que culmina la pieza.

ción actual, pues así llama don Martín Villano, citado antes, a las coplas del jarabe; dice: “el jarabe tiene bastantes estribillos”;²⁵ sin embargo, él emplea indistintamente esta designación para las cuartetitas de octosílabos y de hexasílabos; así consta, pues en la conversación que sostuvimos recordó un “estribillo” del jarabe —de versos octosílabos en este caso:

De esos dos que andan bailando,
no hallo ni cuál escoger,
yo como soy inorante,
me gusta más la mujer.²⁶

El término *copla* es, en cambio, prácticamente desconocido en la Tierra Caliente de Michoacán y, en general, entre los músicos y cantores populares de nuestro país; como lo establece don Genaro Aceves en el testimonio citado arriba, el término más empleado es el de *verso*, aunque este se aplica a las coplas en general, y no a las del jarabe en particular. Las formas estróficas mencionadas —cuartetitas de versos de ocho y de seis sílabas— son, pues, las típicas del jarabe ranchero michoacano actual (como lo eran a mediados del siglo XX, según lo documenta el propio Mendoza, 1984: 77), que muestra una variedad y una cantidad de coplas por encima de la que encontramos en los sones de la región. En ellas parecen sobrevivir el ingenio y la picardía del jarabe antiguo: dice

²⁵ Entrevistado en Apatzingán, el 12 de abril de 2003.

²⁶ Como lo he indicado, el verso inicial constituye una fórmula típica del jarabe en nuestro país y en estrofas de otras regiones de Hispanoamérica. La que cito arriba no sigue, sin embargo, el esquema conceptual característico “uno parece... y otro parece...” al que me he referido en la nota 11; en cambio, la conclusión resulta humorística: el cantor señala que ambos bailarines, mujer y varón, son tan buenos que no sabe a cuál *escoger* [‘escoger’], con el doble sentido de que no sabe cuál es mejor bailando y a cuál elegiría para sí; es por *inorante*, dice, que prefiere a la mujer. La copla aparece prácticamente idéntica en el cancionero de Jujuy, Argentina: “De esos dos que están bailando, / si me dieran a escoger, / yo como soy inocente / escogería la mujer” (Carrizo, 1934: 440, núm. 3129).

don Francisco Solórzano que en el jarabe los versos son “picantitos”,²⁷ y lo ejemplifica con las siguientes coplas:

Un viejito por sopear
se cayó de la chimenea,
¡ah!, qué viejito tan tonto,
si no se ha caído se apea.

Su compañero Antonio Ramírez recuerda esta cuarteta de hexasílabos:

Áhi con eso tienen,
¿pa qué quieren más?
Dejen un cachito
para los demás.

En las cuartetas de octosílabos cantadas en el *jarabe ranchero* se encuentra, pues —salvo por las alusiones al infierno y la condenación, tan comunes en los jarabes del siglo XVIII—, prácticamente la misma temática y el mismo tono de las coplas de los jarabes antiguos: el tema amoroso, las referencias al propio baile del jarabe y el espíritu jocosos, desenfadado, *picantito*, las sugerencias de carácter erótico.

Entre las de tema amoroso, lo más común es la expresión del hombre sobre la mujer o las mujeres en general; en algunas se hace referencia a la belleza femenina:

No sólo en las muy bonitas
se inclina mi voluntad,
porque hay unas trigueñitas
que hasta calentura dan.

(Cinta REG-3)

²⁷ El término *picante* aparece junto con otros ligados al jarabe con una connotación erótica: *caliente*, *arrecho*, y aún otros como *brincadito* y *cruzado*, los cuales han sido empleados por músicos y bailadores, en las entrevistas que he realizado, para describir tanto las coplas como la música y el baile del jarabe. Esto parece remitir a un sentido erótico propio de este género de baile de pareja en el que se ha visto la representación del cortejo del varón a la mujer (Lavallo, 1988: 121-132).

En la siguiente, el varón alude a la posesión amorosa por medio de la expresión simbólica de cortar un fruto:

Una tarde en un verano
corté una calabacita;
¡ay!, de verla tan tiernita
la tuve un rato en la mano.

(Cinta REG-3)

Hay que destacar la presencia en el jarabe de coplas con fórmulas iniciales comunes, que abarcan generalmente los dos primeros versos. La siguiente serie es de interés, pues las tres estrofas – recitadas en versiones distintas – comparten un pareado; en las dos primeras, se trata de la fórmula inicial que abarca los dos primeros versos, mientras que la tercera presenta el pareado final de la segunda en los versos 1 y 2. Ambos pareados estereotipados que estas estrofas comparten hacen referencia a lugares probablemente conectados con la relación amorosa: la sombra de un árbol (por cierto, aludida por medio de un apóstrofe, recurso muy poco común en las coplas mexicanas) y el paso por un río, cuyo contenido simbólico parece remitir al amor desdichado, como lo sugiere la tercera copla, que de algún modo aclara el difuso sentido de la segunda. La primera, por su parte, parece referirse al encuentro amoroso en sí: las sombras de los árboles son lugares que de antiguo se relacionan con este fin (Maserá, 2000: 149; Reckert, 2001: 68n; Frenk, 2006: 348):

Arbolito del camino,
qué buena sombra tenéis,
si pasara mi negrita,
no me la desamparéis.

(Disco Peerles 1664)

Arbolito del camino,
qué buena sombra tenéis.
Al pasar por el río Balsas
me quise desvanecer.

(Disco INAH 07)

Al pasar por el río Balsas
me quise desvanecer,
por unas palabras falsas
que me ha dado esa mujer.

(trad. oral)

La presencia de versos compartidos en estas tres coplas se conecta con un fenómeno sobre el que Raúl Dorra ha llamado la atención: la constitución de muchas coplas a partir de unidades de dos versos; este binarismo

está en la base de la estructuración de estos mensajes [las coplas] que reproducen el sistema de experiencias afectivas de una comunidad. Pero este binarismo no sólo determina la sucesión de los versos o la composición de las frases sino toda la sintaxis en sus diferentes niveles, desde la articulación de las palabras y la sucesión de estrofas en la composición [de carácter no heteroestrófico, como el romance o el corrido, según puede inferirse] hasta las transformaciones de la composición a través de una serie de variantes (1997: 54).

Entre estas posibles variantes se encuentran, por ejemplo, los clichés iniciales y la generación de sextillas, que “son muy a menudo cuartetas con dos versos añadidos; suelen aglutinar, pues, tres dísticos cuya relación interna es mayor o menor, según los casos” (*CFM*, vol. 1, p. xxiv).²⁸

Las coplas siguientes comparten también los dos versos iniciales: en el primer caso — hoy por hoy, una de las coplas más comunes del *Jarabe ranchero* en la región —, se introduce el discurso directo de un militar despechado, quien se queja “en cada esquina” de que las mujeres no quieren que él las pretenda:

²⁸ El cancionero del estado de Guerrero, vecino de Michoacán, es mucho más abundante en sextillas que el terracalanteño, y presenta varias estrofas de este tipo de las cuales existen versiones de cuatro versos en la Tierra Caliente michoacana (cf. Serrano Martínez, 1972: 59, 111, 120, 137, 138, 144, 177, 181, 195, 232).

“Ellas son las que no quieren,
que yo la lucha les hago”.
Un soldado, en cada esquina,
triste le hablaba a su cabo.

(Cinta REG-2)

Con una variante en el segundo verso, la siguiente toma un curso diferente en los versos finales: las mujeres que el cantor pretende — aun cuando no le hacen caso — son las “de la frente china”, esto es, las morenas, “las del ganado bravo”, por ser difíciles de domar, según puede inferirse:²⁹

Ellas son las que no quieren
y yo la lucha les hago,
esas de la frente china
son las del ganado bravo.

(Disco *Pentagrama*)

En este caso, existe una sextilla formada a partir del agregado de dos versos a la cuarteta:

Ellas son las que no quieren,
y yo la lucha les hago,

²⁹ Así aparece en el jarabe de la Tierra Caliente de Michoacán una tendencia a describir a las morenas, acaso no porque se juzgue en sí este color como un rasgo de belleza, sino por ser “las del ganado bravo” y porque “hasta calentura dan”: según estas descripciones, son apasionadas y difíciles de convencer (otra alusión de carácter erótico en el jarabe). Sobre la simbología relacionada con la mujer morena en la lírica antigua, dice Mariana Masera: “el tópico de la morena no sólo se refiere a la defensa de un prototipo de belleza femenina, sino también a la sensualidad y experiencia sexual de la mujer [...] De acuerdo con una lectura simbólica, la oscura tonalidad de la tez sería la consecuencia de la pasión sexual; es decir, el cambio de color se debe a su contacto con el amor, a su experiencia sexual” (2001: 106-107). Aquí encontramos, pues, la supervivencia de un tópico de la lírica medieval y renacentista.

esas de la frente china
 son las del ganado bravo,
 con satisfacción lo digo,
 porque a mí me han revolcado.³⁰

(tradición oral)

Asimismo, se encuentran en el jarabe cuartetos de hexasílabos que se desprenden de un mismo cliché inicial. La primera de las dos siguientes es de gran difusión en el mundo hispánico; la segunda parece ser una variante local, propia de *El jarabe ranchero*:

Déjala que vaya,
 que ya volverá;
 si amores la llevan,
 celos la traerán.³¹

(tradición oral)

Déjala que vaya,
 ya volverá,
 y cuando ella vuelva
 me las pagará.

(*Cinta Rico*)

Sólo hay un caso en las coplas del jarabe en que el cantor se dirige propiamente a la mujer, habla con ella y no *de ella*, como en los ejemplos anteriores; se trata de una copla que expresa en los versos iniciales una propuesta para el encuentro amoroso, en un lugar acuático – un río, un arroyo, se puede suponer –, típico en la lírica tradicional hispánica;³²

³⁰ Fue cantada así por don Rubén Cuevas en la ejecución de *El jarabe ranchero* con el conjunto Los Caporales de Santa Ana, enunciando los versos según el modelo más antiguo: en el primer descanso cantó el primer pareado (1221), en el segundo paseo, los versos restantes (3456).

³¹ En la Tierra Caliente y el sur de Jalisco, la copla se emplea también como estribillo del son *Las abajeñas* (CFM 3-6070).

³² “El erotismo ancestral se destaca, sobre todo, en aquellos elementos asociados al agua ya que es un símbolo ancestral de la vida y la fertilidad, ligada

los dos últimos versos de la copla expresan la calidad del amor que anima la propuesta; un sentimiento que pondera mayor, nada menos, al que el emisor siente por su propia madre:

Anda al agua y no te tardes,
yo te espero por ahí;
te quiero más que a mi madre,
con ser que de ella nací.

(Disco *Yurchenco*)

En cuanto a las coplas *picantitas* que se ubican fuera del tema amoroso, se encuentran apenas las siguientes; en las tres se advierte un humor fácil, que parece funcionar por ser directo y desenfadado:

Estaba un sapo sentado
arriba de un aparejo,
y la rana le decía:
“¡Ay, qué nalgas de mi viejo!”

(Cinta *Velázquez*)

Me fui pa la plaza,
me encontré un amigo;
le pedí su hermana,
se enojó conmigo.

(Cinta *Rico*)

con el principio femenino y con la pasividad” (Masera, 2001: 100). En la lírica tradicional mexicana actual, de voz masculina imperante, el antiguo símbolo de los baños de amor aparece, más que por la expresión de la voluntad femenina —“su deseo de ir sola [...] [y] el deseo de encontrarse con un acompañante” (Masera, 2001: 102)—, por la invitación del varón a que la mujer *vaya al agua* para tener un encuentro. La expresión de fertilidad que de antiguo trasluce el símbolo acuático parece prevalecer en la copla mexicana, aunque ya aligerado de la polisemia que de suyo tenía, fenómeno que Mariana Masera designa como *fijación* del símbolo (2004: 152).

Mañana me voy
 a Guadalajara;
 si algo se te ofrece,
 no te traigo nada.

(Cinta REG-3)

La enunciación en el jarabe

Recordemos que el “Jarabe ranchero” tiene, por lo general, dos o tres coplas a lo largo de su ejecución, que siguen a sendas partes instrumentales, y que las coplas son salmodiadas a una sola voz. El jarabe es una de las canciones de la región de la Tierra Caliente que muestra en la actualidad más variedad de estrofas de una versión a otra; como lo he señalado, se caracteriza además porque estas son cantadas del primer al último verso, sin repeticiones ni añadidos³³ —lo que contrasta con lo que pasa en las coplas de los sones—; esto es definitivamente excepcional en términos de la canción lírica tradicional, que suele caracterizarse por tales recursos en el canto. Por lo dicho, estaría de más transcribir aquí coplas del jarabe para mostrar la forma en que estas son cantadas; lo hago, sin embargo, para ejemplificar además con transcripciones musicales la manera en que se cantan las cuartetos de octosílabos y de hexasílabos durante los *paseos*:

Una tarde en un verano
 corté una calabacita;
 ¡ay!, de verla tan tiernita
 la tuve un rato en la mano.

O bien:

³³ Si bien, según la forma antigua de recitar la cuarteta de octosílabos en los dos primeros paseos, el esquema de enunciación sí presenta repeticiones en el primero de ellos: 1221 / 3412.

[Primer paseo:]

Una tarde en un verano
corté una calabacita,
corté una calabacita
una tarde en un verano

[Segundo paseo:]

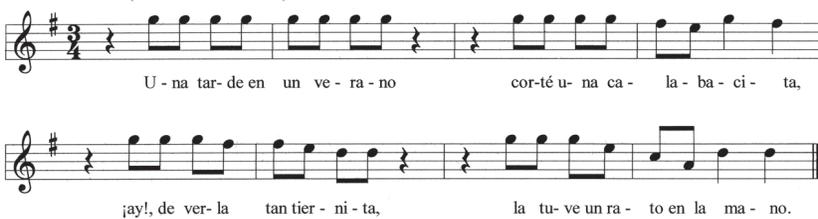
¡ay!, de verla tan tiernita
la tuve un rato en la mano;
una tarde en un verano
corté una calabacita.

La copla de hexasílabos:

Corriendo, corriendo,
me di un tropezón;
por darte la mano,
te di el corazón.

El jarabe ranchero
(paseo con cuarteta de octosílabos)

(Recitando libremente)



U - na tar - de en un ve - ra - no cor - té u - na ca - la - ba - ci - ta,
¡ay!, de ver - la tan tier - ni - ta, la tu - ve un ra - to en la ma - no.

El jarabe ranchero
(recitado de la cuarteta de hexasílabos)

(Recitando libremente)



Co - rrien - do, co - rrien - do, me di un tro - pe - zón, por dar - te la ma - no, te di el co - ra - zón.

Más que un canto propiamente dicho, se da en el jarabe un recitativo pausado, a una sola voz, que privilegia la fácil comprensión del texto poético; con el mismo propósito, las melodías tienen un rango tonal reducido; se trata de una forma de salmodia, estilo de canto característico en el género, que se encuentra, además, en la entonación de las estrofas de la valona, que como el jarabe forma parte fundamental del repertorio de los conjuntos de arpa terracalenteños. La salmodia se distingue, asimismo, porque se da, digamos, a voluntad del cantor, fuera de los límites del compás musical o, si se quiere, retardando el tempo de manera significativa; los instrumentos apoyan armónicamente la salmodia, siguiendo la velocidad establecida por el cantor.

A manera de conclusión

El jarabe, en la región de la Tierra Caliente, se puede definir como un repertorio de melodías o como una estructura de tipo *suite*³⁴ más o menos fija, determinada por la sucesión de melodías y coplas que siguen alternadamente las formas del baile —cruzado, zapateado y paseos—; como lo he descrito, existe cierta libertad para que las partes instrumentales se multipliquen o se alarguen, todo en función de la ejecución bailada. Es decir, a diferencia de los sones, *El jarabe ranchero* aparece como una canción susceptible de ser ejecutada en versiones que pueden variar mucho de una a otra (si bien se ha establecido en nuestros días prácticamente una estándar): lo peculiar del jarabe no estriba en la singularidad de las melodías ni en la temática de las coplas en cada ejecución distinta, sino en que las partes musicales y poéticas se actualizan y modifican cada vez con el baile. Se trata de un género “polifuncional” (Martí Reyes, 2000: 16-17), puesto que está destinado a un tiempo al canto, al baile y aun a la audición y la contemplación de ambos en el entorno festivo.

³⁴ *suite*: “Forma instrumental [...] barroca consistente en varios movimientos, cada uno de ellos semejante a una danza, y todos en la misma clave” (*Diccionario Harvard, s.v.*).

La caracterización genérica vendría dada en relación con la tradicionalidad del jarabe desde el siglo XVIII hasta nuestros días, que ha establecido un modelo con diversas formas regionales (Mendoza, 1984: 71-80; Reuter, 1992: 147-151). En el caso del jarabe de la Tierra Caliente de Michoacán, es clara la continuidad de las formas estróficas típicas (cuartetos de octosílabos y de hexasílabos), de algunos temas fundamentales en ellas: el amoroso y las referencias al jarabe mismo —la excepción serían las estrofas de carácter blasfemo, que no han sobrevivido—, así como del carácter monoestrófico del género y la permanencia del *paseo*, rasgo de la música barroca. En lo que respecta a la música, hay que decir que en las distintas melodías de violín o *partes* del jarabe no parece advertirse un repertorio bien caracterizado —de hecho, no existe una nomenclatura para designarlas salvo por las que hacen las veces de *entradas*—; puede decirse, en todo caso, que hay ciertas líneas generales para su sucesión, que son actualizadas de acuerdo con el gusto, el conocimiento y la capacidad individual de los violinistas, a partir de una estructura general dada de forma tradicional.

Más allá de su función en el baile comunitario, el hecho es que el jarabe, como el son, ha tendido a la reducción del repertorio melódico y poético, al establecimiento de una versión hegemónica, toda vez que parece extinguirse su misión recreativa, propia de escenarios del pasado, como los bailes de tabla, los convites callejeros y las funciones de circo. Hoy en día, su ámbito de ejecución se encuentra cada vez más acotado a los concursos de música tradicional, a los actos cívicos y escolares y a la representación escénica, con lo que —como ha sucedido con el *jarabe tapatío*— se ha instaurado una versión estándar del jarabe ranchero: su espacio como género se ha reducido y parece devenir en una canción más del repertorio terracalienteño, ciertamente, una canción singular, con sus características propias, pero ya no un género diferenciado, como seguramente lo fue en la región hasta mediados del siglo XX.

Con las coplas del jarabe se ha dado un fenómeno de estereotipificación análogo al que se ha presentado con la música, pues antes el cantor podía escoger de entre un repertorio más o menos amplio de estrofas y entonar prácticamente la que quisiera (el violinista, por su parte, escogía las melodías para su ejecución); puede suponerse incluso que —como sucede en los jarabes de la región de la Sierra Gorda de Guanajuato— las

coplas podían ser improvisadas en ocasiones. La amplitud del repertorio de coplas, mayor al de prácticamente cualquier son, indica la preeminencia del texto poético en el jarabe; sin embargo, si consideramos que cada cantor tiene sus coplas preferidas y que la versión del “Jarabe ranchero” que se ha estandarizado en la Tierra Caliente de Michoacán se limita igualmente a unas cuantas coplas, podemos concluir que en el aspecto poético el jarabe también ha perdido terreno, con lo que se refuerza la idea de que está pasando de ser un género con un amplio repertorio de coplas a ser una canción con un repertorio cada vez más limitado.

Bibliografía citada

- BARRAGÁN LÓPEZ, Esteban, 1990. *Más allá de los caminos. Los rancheros del Potrero de Herrera*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- CAMPOS, Rubén M., 1928. *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.
- CARRIZO, Juan Alfonso, 1934. *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán: Miguel Violetto / Universidad Nacional de Tucumán.
- CFM: Margit FRENK, coord. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985. [1. *Coplas de amor feliz*, 1975; 2. *Coplas de amor desdichado y otras coplas de amor*, 1977; 3. *Coplas que no son de amor*, 1980; 4. *Coplas varias y varias canciones*, 1982; 5. *Antología, glosario, índices*, 1985.]
- COROMINAS-PASCUAL: Joan COROMINAS y José A. PASCUAL. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols. Madrid: Gredos, 1980-1991.
- DE MARIA Y CAMPOS, Armando, 1939. *Los payasos, poetas del pueblo. (Historia del circo en México)*. México: Botas.
- Diccionario Harvard*: Don Michael Randel, ed. *Diccionario Harvard de música*. México: Diana, 1984.
- DORRA, Raúl, 1997. “Estructuras elementales de la poesía de tradición oral”. En *Entre la voz y la letra*. Puebla: BUAP / Plaza y Valdés, 41-62.

- FRENK, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. [NC]. 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- _____, 2006. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas" [1998]. En *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: FCE, 329-352.
- GIL, Bonifacio, ed., 1931. *Cancionero popular de Extremadura*. Badajoz: Centro de Estudios Extremeños.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 2001. "Otro ratito nomás. La creación de valonas en los concursos de música y danza tradicionales en Apatzingán, Michoacán". *Revista de Literaturas Populares* II-1 (julio-diciembre): 135-146.
- _____, y Ma. Guadalupe RIVERA ACOSTA, ed., 2003. *Archivo de cantadas populares de Genaro Aceves Pinito*. Morelia: Jitanjáfora / Red Utopía, A.C.
- HINOJOSA, Carlos, 2003. "Supervivencia de tonadas y formas musicales barrocas en la música tradicional actual de México". Artículo mecanografiado, cortesía del autor.
- JÁUREGUI, Jesús, comp., 1999. *Los mariachis de mi tierra... Noticias, cuentos, testimonios y conjeturas: 1925-1994*. México: Conaculta.
- LAFUENTE Y ALCÁNTARA, Emilio, ed., 1865. *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas*, vol. 2. Madrid: Carlos Baillo-Bailliere.
- LAVALLE, Josefina, 1988. *El jarabe... El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza-INBA.
- MARTÍ REYES, Mireya, 2000. *El género musical: un laberinto por recorrer*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- MASERA, Mariana, 2000. "Algunos aspectos de la lírica tradicional: los inicios de las coplas". En Helena Beristáin, coord. *Memoria. XX Aniversario del Seminario de Poética*. México: UNAM, 141-151.
- _____, 2001. "Que non dormiré sola, non". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- MENDOZA, Vicente T., 1984. *Panorama de la música tradicional de México* [1956]. México: UNAM.
- NC: véase FRENK, 2003.

- RAZO OLIVA, Juan Diego, ed., 2005. *¡Qué payasos! Tradiciones juglarescas en el Bajío*. Morelia: Jitanjáfora / Red Utopía, A.C.
- RECKERT, Stephen, 2001. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos.
- REUTER, Jas, 1992. *La música popular de México*. México: Panorama.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, ed., 1882-1883. *Cantos populares españoles*. 5 vols. Sevilla: Francisco Álvarez y Compañía.
- SALDÍVAR, Gabriel, 1987. *Historia de la música en México*. México: SEP / Gernika.
- _____, 1989. *El jarabe* [1937]. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco.
- SANTAMARÍA: Francisco J. SANTAMARÍA, 2000. *Diccionario de mejicanismos* [1959]. México: Porrúa.
- SERRANO MARTÍNEZ, Celedonio, ed., 1972. *Coplas populares de Guerrero*. Toluca: Testimonios de Atlacomulco.
- STANFORD, Thomas, 1984. *El son mexicano*. México: SEP / FCE.

Fonografía

- Cintas REG*: Grabaciones de Raúl Eduardo González realizadas de 1997 a 2000 en el concurso de música tradicional en Apatzingán, Mich. Casets inéditos.
- Cinta Rico*: Grabaciones de Gabriel Rico Mora realizadas los días 21 y 22 de octubre de 1997 en el concurso de música tradicional en Apatzingán, Mich. Caset inédito.
- Cinta Velázquez*: Grabaciones de campo realizadas en el concurso octubrinero de Apatzingán por Carlos Velázquez, s.f. Caset inédito.
- Disco Arhoolie 2*: Chris Strachwitz y Jonathan Clark (ed.). *Mariachi Vargas de Tecalitlán. First Recordings: 1937-1947*. Disco compacto. El Cerrito, California: Arhoolie, 1997, cat. CD 7015 (Mexico's Pioneer Mariachis, 3).
- Disco Cenidim*: Guillermo Contreras (ed.). *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca*. Disco compacto. México: Cenidim (Folklore Mexicano, 4).

- Disco Dibam*: Micaela Navarrete et al. (ed.). *Cancionero tradicional II. Cuecas*. Disco compacto. Santiago de Chile: Universidad de Chile (Facultad de Artes), 1998.
- Disco INAH 07*: Irene Vázquez y Arturo Warman (grabación y notas). *Michoacán: sones de Tierra Caliente*. Disco compacto. México: INAH, 1981 (Serie INAH, 7).
- Disco Peerless*: Arturo Macías (ed.). *Maestros del folklore michoacano. Vol. 2: Música mestiza terracalienteña*. Disco LP. México: Peerless, s.f., cat. 1664.
- Disco Pentagrama*: René Villanueva (grabación de campo y notas). *Cantos y música de Michoacán*. Disco compacto. México: IPN / Pentagrama, 1997, cat. PCD 320.
- Disco Yurchenco*: Henrietta Yurchenco (ed.). *Music of the Tarascan Indians of Mexico. Music of Michoacan and Nearby Mestizo Country*. Disco LP. Nueva York: Asch Records, 1970, cat. AHM 4217.

*

GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, "El jarabe ranchero de la Tierra Caliente de Michoacán". *Revista de Literaturas Populares* VII-2 (2007): 340-376.

Resumen. En el presente artículo se exponen algunas características fundamentales de *El jarabe ranchero* de Michoacán: se revisan datos históricos sobre el género del jarabe en México y se describen diversos rasgos del baile, de las coplas y de la música del mismo, con especial énfasis en el jarabe michoacano actual. Se echa mano tanto de fuentes impresas como fonográficas y del testimonio de algunos músicos y bailadores de jarabe en la Tierra Caliente, para referir los términos con los que son conocidas las partes que lo integran y para explicar la relación entre la poesía, la música y el baile en este género de carácter festivo, que si bien posee una clara ascendencia rural, se ha visto en nuestros días acotado cada vez más al ámbito escénico.

Abstract. *The present article analyses some fundamental characteristics of what is known as Michoacán's "jarabe ranchero". The author examines some historical data about this popular folk dance called jarabe in Mexico, describing*

some of the features of the dance, of the poetry and of the music , and putting special emphasis on the jarabe of the Tierra Caliente ("Hot Land") regions of Michoacán nowadays. The author considers not only printed and phonographic sources but also the testimony of some musicians and dancers to explain the relationship between poetry, music, and dance in this genre of festive character. He points out the fact that even if it has an evident rural background, nowadays it seems to be related more and more to the scenic stage.

Pedro M. Cátedra, coord. *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006; 756 pp.

Este volumen reúne los trabajos presentados en el IV Congreso Internacional Lyra Mínima, que se celebró los días 20 al 23 de octubre de 2004 en la Universidad de Salamanca. Más que como actas de congreso, este libro podría describirse como un interesante testimonio de los avances que se han dado en los últimos años en las investigaciones en torno a la literatura popular, tanto lírica como narrativa. Algunos de los más destacados investigadores en estos temas participan en el presente volumen, tales como Margit Frenk, Stephen Reckert, Pedro Piñero Ramírez, Viçent Beltrán, Joaquín Díaz, entre otros. Los estudios varían desde el análisis teórico de lo popular, la caracterización de los géneros o los recursos de las formas poéticas, hasta el estudio de los soportes de la literatura y la edición de textos.

El compendio, una edición que conserva, incluso, los dobleces del folio entre las páginas, podría compararse con las ediciones antiguas que ahora son verdaderos tesoros para los bibliófilos. Llama la atención, desde la carátula, el hecho de que, al igual que un pliego de cordel de siglos anteriores, esta compilación resume todo el contenido del volumen en el título. Así, de acuerdo con sus características temáticas, el libro se divide en los capítulos: I. Formas y temas, II. Géneros, III. Funciones, IV. Difusión, V. Historia, y VI. Teoría. En el índice aparece un séptimo capítulo que no se menciona en el título y que se define simplemente como "Apéndice extravagante: Texto".

La semejanza del título con pliegos sueltos del XVII es coherente con la mayor parte de los estudios del presente libro, que se refieren a este

tipo de literatura. Pero, si bien la división que se propone en el índice nos da una perspectiva bastante general de los contenidos, me parece que se dejan en un nivel muy secundario varios elementos de gran importancia e interés para el lector, tales como los manuscritos, los cancioneros y en algunos puntos la oralidad de ciertos documentos. Aunque el tema principal del volumen sí es predominantemente el texto impreso, no es el único, como aparenta el libro si se lee sólo su carátula, y algunos de los artículos de mayor interés se generan alrededor de los cancioneros musicales o de los manuscritos.

El volumen, en general, podría dividirse en dos grandes temas: la literatura impresa y el cancionero popular. En cuanto a los impresos, su estudio cabría hablar de cuatro formas de análisis, que son, primero, su caracterización formal, es decir, los tipos de letras, los grabados, la posición del texto en la hoja, etc.; segundo, los contenidos, sean estos noticias, canciones, libros didácticos, romances, el mismo cancionero; tercero, la importancia del impreso para la transmisión de diferentes formas de la literatura popular y, por último, la difusión.

Las características formales son descritas en artículos como el de Mercedes Fernández Valladares, quien se dedica especialmente a la investigación tipobibliográfica de los pliegos sueltos burgaleses del siglo XVI (437-475), señalando la importancia de estudiar estos aspectos de la literatura de cordel con el fin de reconstruir el origen de algunos textos. Otra investigadora que analiza la forma de los textos impresos es Laura Puerto Moro, en "Hacia la definición de una *retórica formal* para el pliego suelto poético (1500-1520)" (543-561); la autora habla del pliego poético bajo el registro de "género editorial" que le ha dado la crítica más reciente (543). Este último artículo también alude a la historia de la imprenta y a la necesidad de su estudio para comprender mejor el funcionamiento de tales textos. También Carmen Espejo Cala, en el "El romancero vulgar del siglo XVIII en Sevilla: estrategias de producción de los impresores", habla sobre la importancia de tomar en cuenta la investigación del origen editorial para reducir algunas hipótesis generalizadoras que se han hecho con respecto a las características del género. Muy interesante resulta el artículo de Carlos Nogueira, quien habla de las características, tanto físicas como de contenido, de la literatura de cordel portuguesa (595-624).

En cuanto a los géneros, encontramos en este volumen una lista bastante ilustrativa de los que se suelen aparecer en los pliegos sueltos; entre estos, no podían faltar las famosas *relaciones de sucesos*, es decir, los textos con un afán noticioso que hasta mediados del siglo XX llegaron a publicar toda clase de asuntos. Así, muchos de los pliegos daban cuenta de sucesos históricos, celebraciones, túmulos imperiales o autos de fe. El último es el tema que estudia Kenneth Brown en su artículo “Tres relaciones poéticas o métricas de autos de fe impresas en el siglo XVII y un ejemplo de una subversión en forma manuscrita” (193-213). El autor se encarga de señalarnos algunas de las características del género y citar ejemplos. Pero, además de la edición de los tres pliegos que menciona en el título, el autor añade una parodia manuscrita del género, del que me gustaría citar un fragmento. El documento se pone en voz de un hereje, quien dice, entre otras cosas: “Y en lo que toca que yo salga en el auto de fe, yo entiendo que no son tan prestos los autos del Corpus y, aunque lo sean, yo soy mal representante y más nací para hacer autos de fe en verso, que para representarlos en público” (202).

Pero muchos de los impresos se dedicaban a temas novelescos, tremendistas o simplemente extraordinarios. En el último caso estarían pliegos como el que estudia María D’Agostino, en los que se daba a conocer la “verdadera historia” de un hombre que, por la maldición de su padre, había quedado transformado en mitad hombre y mitad pez. En su artículo “Una versión española de la leyenda del pez Nicolás” (281-288), la investigadora realiza un análisis la historia de un mítico personaje citado por Lope de Vega y por Cervantes, pero que puede ser rastreado, de acuerdo con D’Agostino, en la Italia medieval.

Pliegos como el anterior, de contenido sobrenatural o bien con temas amarillistas, fueron continuamente vilipendiados por autores de la época, debido, en parte, a que su difusión y su económico precio permitía que estos impresos fueran accesibles al público y se usaran, incluso, como herramientas didácticas. Así, por ejemplo, lo destaca Sanz Hermida en “La literatura popular, ¿una escuela portátil?” Este artículo señala la influencia de los impresos en la didáctica de los siglos XVI y XVII. La literatura popular sería una especie de escuela por correspondencia, en donde las personas aprendían con los romances de diferentes épocas,

con historias caballerescas, novelescas o épicas y donde se mezclaban la ficción y la realidad.

Sanz Hermida comenta que los textos con los que se intentó subsanar las fallas educativas de los pliegos de cordel tenían rasgos interesantes que se han descuidado. Así, el autor cita el caso de las *Cincuenta bivas preguntas con otras tantas respuestas* de López de Yanguas (357), texto heredero de la tradición de las misceláneas y de la costumbre oriental de compartir el conocimiento por medio de preguntas y respuestas. Este documento, de acuerdo con el investigador, utilizaba las principales características de la literatura popular para atraer a los alumnos, transmitiéndoles enseñanzas más claras y amenas.

Otros géneros que se imprimieron con frecuencia en los pliegos fueron las aleluyas y las oraciones. Las primeras, analizadas por Ángel Gómez Moreno, podrían ser identificadas como el antecedente de los *comics* o tebeos. Las oraciones, por otra parte, llegaron a ser un interesante compendio de religiosidad popular, en las que se drenaban todo tipo de mitos, creencias y leyendas, a veces realmente disparatadas y por ello seguramente más perseguidas. Tal fue el caso de la oración que estudia Araceli Campos en su artículo. “La devoción de la *Oración del Santo Sepulcro* y la escritura mágica” (289-298).

Este texto, cuya más antigua versión conocida está fechada en 1562 en España, también se imprimió en la Nueva España, donde fueron recogidas varias versiones por la institución inquisitorial. Al igual que el texto español, la oración mexicana tiene una introducción en la que se enumeran poderes increíbles que se otorga a quienes llevan el texto en el cuello:

Esta oración fue gallada sobre el Santo Sepulcro de Xerusalén. Y tiene tal birtú, que q[u]alquiera perçona que la [tru]xere conmigo, no morirá en poder de la Gustiçia, ni será çentenciado a muerte y será libre de sus enemigos, ni morirá muerte súpita ni en fuego ni en agua del mar. Y aprobecha para mal de coraçón y gota coral. Y puesta en el cuello de qualquiera perçona o muger que estubiere de parto, parirá luego. En la casa do estubiere, no abrá cosa mala. Y la perçona que la trugere berá a nuestra Señora çuarenta días antes de su muerte (293-294).

El que no fuera necesario leer esta oración, ni rezarla, resulta, como destaca la investigadora, verdaderamente interesante; “incluso una persona analfabeta bien podía ser devota de la oración y estar poco o nada enterada de su contenido. Las creencias mágico-religiosas que se tejían alrededor de la oración eran las que contaban, las que daban sentido a la oración” (295). Viçent Beltrán coincide con esta afirmación en cuanto a que pliegos, como el del Santo Sepulcro, titulados por él como “de inspiración un tanto milagrera”, incitaban al lector, al parecer muy a menudo, a utilizar los textos más que como material de oración, como objetos fetiche.

Pero además de este tipo de textos, lo que el pliego de cordel difundió con muchísima frecuencia fueron canciones, seguidillas, coplas, villancicos, etcétera. Tal es, en parte, el tema de los artículos de Margit Frenk, así como los de Glenn Swiadon y Aurelio González. También José Manuel Pedrosa se detiene en la importancia de los impresos para la transmisión de las coplas. El autor señala que el vocablo *copla*, aún en los siglos XVI y XVII, “seguía asociándose a la creación culta, a la transmisión escrita y al soporte en papel, mientras que otros términos, como *canción*, *cantar*, *vilancete*, *villancico*, etc., se reservaban preferentemente para la poesía de raíz más folclórica” (82). Los impresos fueron, señala Pedrosa, los que influirían en la designación de *coplas* con que se conocen los géneros líricos en la actualidad:

No debió ser por casualidad que muchos de estos pliegos llevasen en su encabezamiento la palabra *Coplas...*, y que funcionasen como auténticos centones o cajones de sastre, arbitrariamente misceláneos, que mezclaban composiciones de los poetas más renombrados con estrofas del repertorio anónimo popular (85).

Así, pues, la literatura popular impresa no puede deslindarse del cancionero y la lírica popular. Pero antes de entrar de lleno en los temas del cancionero y la lírica, quisiera continuar con los artículos que hablan sobre la transmisión y difusión de la literatura impresa. Entre estos, se encuentra, por ejemplo, el de Joaquín Díaz, “Surtido de romances en los tiempos modernos: sus mecanismos de transmisión” (401-413). Entre otras cosas, el autor destaca las cualidades del romancero vulgar, que ha merecido el frecuente desdén de los estudiosos:

Las frases, a veces despectivas (género indigno, pobre, de pronto uso, canallesco), con que califican este tipo de temas, se deben, fundamentalmente a que cayeron siempre en el error de comparar los sistemas metódicos habituales (mucho más dados a melismas o a complicaciones rítmicas) con un sistema muy distinto en el que la eficacia en la comunicación y en la transmisión eran los principales objetivos. La estética más cercana a estos recitativos será, por tanto, la que presente dos frases musicales (también cuatro, divididas en dos) con una línea melódica muy sencilla (412).

Joaquín Díaz destaca la necesidad de comenzar a leer muchos de los pliegos, evitando, antes que nada, los prejuicios respecto a su retórica o a sus temas, con el fin de realizar análisis más completos de los textos que se reproducen en este tipo de documentos.

Jesús Rodríguez-Velasco, en "La literatura popular como literatura menor (narrativa)" (641-654), coincide con Joaquín Díaz respecto al terror que sienten los investigadores, a veces incluso los que analizan la literatura popular, de concederle un valor literario a las obras narrativas de los pliegos sueltos en verso (644). Rodríguez Velasco también considera que el empeño por reunir todos los impresos para después estudiarlos llega a resultar "fractal" y termina por ser "aporético" (645), lo que puede ocasionar, señala Rodríguez, "que los propios estudios sean cada vez más generales, que se sitúen progresivamente en una exterioridad cada vez más salvaje, como diría Foucault", y es así, añade el investigador, como la tradición se puede ver "sometida a una asfixia provocada por el peso enorme de la base de datos" (645).

El segundo gran bloque en el que cabe dividir el libro que nos ocupa es el de la poesía popular. Esta podría analizarse desde varios ángulos, tales como: 1) su forma y recursos, tanto estilísticos como de contenido; 2) sus temas y motivos; 3) su recolección; 4) sus representaciones; 5) su inserción en otros géneros; 6) sus orígenes y variantes, y 7) sus supervivencias.

Así, respecto a su forma, tenemos artículos como el de Santiago Cortés, en el que se destaca la necesidad de analizar el ritmo de las cancioncillas populares para comprender mejor el funcionamiento y la organización de las "diversas expresiones" de estos textos (63). De esta manera, Cortés Hernández juzga que:

es indispensable considerar que una gran parte del corpus de textos líricos del que estamos ocupándonos procede de una tradición en buena medida oral que pudo ser ajena a todo molde métrico relacionado con las tradiciones escritas, y que para la composición de los cantares resultaba más importante la musicalidad del texto en sí que su correspondencia con un molde ajeno a su escuela poética (60).

Otro recurso que se analiza, en más de una ocasión, es el de los símbolos. Tal es el tema que aborda Eva Belén Carro Carbajal en su artículo “Connotación y símbolo en la literatura religiosa popular impresa del siglo XVI”. La autora habla del interés de comparar la forma en que se explotan los símbolos según la escuela, popular o culta, en la que se emplean. Así, por ejemplo, estudia el significado de un símbolo erótico en la lírica popular, como es el cabello, en una poesía culta de carácter religioso, en donde el “símbolo [es] invertido, como motivo que connota tanto a la *puella* pecadora como a la mujer arrepentida”. El cabello se ve, de acuerdo con esto, como el atributo que permite lavar los pies de Jesucristo, lo que implica la humillación de la sexualidad a favor de los símbolos religiosos (50).

Otros puntos de la lírica popular que se analizan en este volumen son los temas y los motivos. Al respecto, me gustaría citar un artículo, el de Elena di Pinto, quien se dedica al análisis de un soneto aparecido en el año de 1616, que proviene de la tradición “escarramanesca” que se puede rastrear desde finales del siglo XVI y que emplea a la figura del Escarramán, rufián típico de varias obras literarias: entremeses, canciones y bailes de la época. El personaje, así, aparece en una canción que, por lo visto, se bailaba quebrando el cuerpo y dando saltos, según descripción de Juan de Esquivel Navarro (65). Este baile, además, nos indica Di Pinto, se bailaba como la zarabanda o la jácara (66) y fue contrahecho a lo divino por Lope de Vega (67). Cabe señalar el interés de la composición, en la que los personajes principales, Escarramán y Juan Redondo, fueron constantes protagonistas de bailes prohibidos por la Inquisición. Este texto en particular representa el conflicto de los inmaculistas, tan en boga en el siglo XVII.

La edición y descripción crítica del soneto es, en este caso, de gran interés para el lector. En general, podemos decir que el libro aporta un

interesante número de textos inéditos. Juan Carlos Conde y Victor Infantes, por ejemplo, se ocupan de la edición crítica de un texto manuscrito hallado en los márgenes de un libro escolar. Entre las anotaciones se encuentra un villancico famoso de Encina en el que resaltan, sobre todo, las variantes que lo distinguen de la versión del *Cancionero*. Lo mismo podríamos decir de los textos manuscritos editados por Alberto Montaner Frutos y Diego Navarro Bonilla, todos ellos provenientes de un libro de cuentas.

En cuanto al soporte de la lírica popular hispánica, existen varios artículos interesantes sobre el tema. Así, por ejemplo, encontramos un muy interesante estudio, a cargo de María Teresa Cacho, que habla sobre las “Fuentes impresas de poesía española en cancionerillos musicales italianos del siglo XVI” (363-379).

Destaca el artículo que dedica Margit Frenk a la forma de transmisión de las cancioncillas que se reúnen en el *Nuevo corpus...*¹ El artículo se divide de acuerdo a los soportes de estos textos en: los libros de música, los textos polifónicos y los cancioneros poéticos sin música incluida.

Comenta Margit Frenk que los libros de música polifónica y para vihuela y voz sola fueron los que “lanzaron, por así decir, la moda de las cancioncitas tradicionales en las cortes de fines del siglo XV y comienzos del XVI y en parte sostuvieron esa moda durante muchas décadas” (478). La pregunta que se hace la investigadora es hasta qué punto influiría en la difusión de un poema el que este se copiara en manuscritos. Al respecto, Frenk sólo puede confirmar un caso en el que una obra manuscrita aparece en otros contextos, pero no es así, dice la autora, con otras composiciones similares. Podría pensarse entonces que la impresión de los cantares sería un mejor vehículo de difusión pero, como demuestra más adelante Margit Frenk, hay casos significativos en los que no ocurre así:

La explicación de esto podríamos hallarla probablemente en que tanto los libros de música impresos como los manuscritos circulaban sobre todo en reducidos ámbitos cortesanos. Y este es el caso, asimismo, de los siete libros impresos destinados a enseñar a cantar y a tocar la vihuela.

¹ Margit Frenk. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / FCE, 2003.

la a las damas de la aristocracia: los del valenciano Luis Milán (1536), de Luis de Narváez (1538), Alonso de Mudarra (1946), Enríquez de Valde-rrábano (1547), Diego Pisador (1576). La música de varios villancicos tradicionales que figuran en ellos es la que Juan Vásquez había compuesto, años antes de su publicación (482).

También podría hablarse de ciertas características comunes en cuanto a la forma de difusión; así, por ejemplo, en los libros de música, impresos o manuscritos, es más común encontrar estribillos populares con glosa. Ocurre lo contrario en los cancioneros poéticos sin música, en donde “los villancicos con estribillo y glosa de carácter tradicional casi sólo se encuentran cada uno en una de las fuentes musicales del siglo XVI, manuscritas o impresas, y en un único pliego suelto poético conservado, el de *Cantares de diversas sonadas*”. Conviene citar una vez más a la autora, pues resulta revelador lo que dice:

Las cancioncitas populares glosadas por poetas, las más veces anónimos, de los siglos XVI y XVII o incluidos en sus ensaladas y sus romances, sí gozaron a menudo de una amplia divulgación por cancioneros poéticos y musicales de los dos siglos, lo mismo que por pliegos sueltos poéticos. Y no sólo lo sabemos por este tipo de fuentes, sino también por fuentes de otros tipos y, muy a menudo, por testimonios que podemos llamar indirectos, como las versiones a lo divino, las imitaciones profanas, las menciones y aun las supervivencias en la tradición sefardí (488).

Las formas de difusión de las cancioncillas es, sin duda, apasionante, como muestra la autora. Y también podemos apreciarlo en otros artículos, como el de Alberto Montaner Frutos y Diego Navarro Bonilla, “Erotismo en el margen: sobre memoria manuscrita popular (Aragón, siglos XVI-XVII)”. Esta investigación es interesante, puesto que ejemplifica uno de tantos casos en los que los textos se encuentran al margen de papeles que nada tienen que ver con la lírica. Tal es el caso de los textos manuscritos que ambos autores extrajeron de los márgenes de un libro de cuentas en el que se encontraron desde remedios para curar males físicos hasta poemillas anónimos o de autores conocidos.

La mayoría de los poemas que se editan en este artículo son eróticos; así, por ejemplo, el que dice: “En entrando en la barca / de mis deseos /

vi remando una niña / desnuda en cueros”, o el que afirma: “No quiero travesuras / con las doncellas, / que me quedo hecho un fuego / y muy frías ellas”. En los márgenes del libro de cuentas podemos leer alguna composición en voz femenina: “Más de cinco galanes, / si yo quisiera, / me rondaran la puerta, / aunque soy morena”. Todas estas canciones nos traen a la memoria versos, estrofas, símbolos y hasta clichés similares a otros recogidos por Margit Frenk en su *Nuevo corpus*. Montaner y Navarro se preguntan si

podríamos concluir que la marginalidad espacial de estas anotaciones personales sería una auténtica metáfora de la marginalidad sociocultural del texto erótico, al que la censura y, más aún, la represión cultural imperante vetarían el espacio central, visible y mostrable, del discurso permitido, obligándolo, por tanto, a alojarse en los márgenes de la cultura oficial, fruto de la ideología dominante (533).

Sin embargo, podemos pensar que en la realidad muchas de estas canciones circulaban abundantemente en la tradición oral. Como señalan los autores, “estas notas [...] de lo que nos hablan siempre es de los gustos personales de su anotador” y podemos imaginar que la persona que escribió estos poemas lo haría “de memoria o copiaba de diversos modelos escritos aquellas piezas que, eróticas o religiosas, [...] le rondaban por la cabeza” (535).

Las cancioncillas populares solían también transmitirse a través de textos de otros géneros, que las incorporaban. Así lo ejemplifican Aurelio González y Glenn Swiadon. Ambos autores analizan, desde diferentes puntos de vista, la inserción de la lírica popular en el teatro. Aurelio González, por ejemplo, establece los diferentes niveles del escenario dramático del XVI y XVII, en donde se insertaban las canciones populares no sólo como texto, sino también como una especie de escenografía lingüística. En muchos casos las canciones, lo mismo que los dichos y los refranes, funcionaban como guiño con el que se apelaba a la memoria del espectador.

En cuanto a Glenn Swiadon, nos habla de los villancicos de negros en el teatro breve. Entre otras cosas, el autor destaca que

En muchos entremeses y villancicos los negros reivindican la igualdad que en el mundo coetáneo los blancos no estaban dispuestos a concederles. El teatro breve del siglo XVI expone los insultos, las pullas y las groserías entre negros y pastores que terminaban normalmente en peleas y palizas: “Calla, negro majadero [...]. Suéltame, negro mohíno”, grita el pastor en la *Farsa de Moysén* de Sánchez de Badajoz (162).

En los villancicos religiosos del siglo XVII los negros suelen ser los protagonistas; ello se debe, como podemos apreciar, a que la música y el baile eran un elemento importante de estas composiciones; “los blancos se mencionan como receptores del espectáculo de baile y música que los negros montan en la celebración. La actividad musical se valora en la medida en que brinda diversión al Niño Dios en el pesebre o entretenimiento a los blancos que escuchan” (164).

Swiaddon comenta que en los villancicos de negro “los detalles realistas ocupan un lugar relativamente importante, si los comparamos con otros géneros breves. El vocabulario y los ritmos auténticos se esfuerzan por transmitir la intensidad del tipo de baile que, en África, podía durar varios días” (167).

También Mariana Masera habla de la importancia de los negros en la música y la lírica, en este caso, novohispana. Su artículo, “Algunos aspectos de la multiculturalidad en las literaturas novohispanas: España, África y América”, demuestra la riqueza de otras culturas en el espacio colonial mexicano, así como de su importancia e influencia en las artes y específicamente en las composiciones musicales religiosas. Un caso interesante se encuentra en la obra de Gaspar Fernández, en donde, entre otras, “existe una hermosa comparación de Jesús con lo brillante de la luciérnaga y lo tierno del olote, ‘maíz incipiente’ (‘—Mi luciérnaga, | o corazoncito de olote | niño hermoso’)” (335).

Otro género que se analiza en este libro es el de las seguidillas. En su artículo “De las seguidillas a las seguidillas seriadas” (17-41), José María Alín realiza un recorrido por la historia de estas cancioncillas, analizando la forma en la que algunos autores llegaron a encadenarlas. No declara su deuda para con el clásico artículo de Margit Frenk sobre las seguidillas.

Vale la pena destacar aquí el análisis comparativo que realizan autores como Stephen Reckert o Pedro Piñero. En cuanto al primero, en su

artículo “*Verba volant, scripta manent*. Metamorfosis de la *Lyra Minima* oral en Occidente y Oriente”, se hace una interesante comparación entre poemas medievales y renacentistas de Oriente y de Occidente. Para ello, el autor emplea, como ejemplo de la poesía occidental, los dos tomos del *Nuevo corpus* (Frenk, 2003) y algunas colecciones medievales de poesía china y japonesa. De esta forma, se descubren muchas semejanzas entre las tradiciones de uno y otro continentes. Las tankas de amigo japonesas, por ejemplo, podrían compararse con poesías similares de la tradición occidental, sólo con algunas diferencias que les dan un toque propio del país. Así podemos apreciarlo en el siguiente poema de una recolección medieval japonesa, que recuerda cualquier otra canción de amigo de la tradición hispánica salvo por las cigarras: “Cigarras chirrían / junto a mi cabecera, / pero yo estoy desolada: / todavía levantada, sin dormir, / no dejo de pensar en ti” (137). Pero más interesantes aún son las diferencias entre las tradiciones de uno y otro continentes. Así, por ejemplo, se encuentra el cambio en la percepción de un espacio, erótico podríamos pensar, como es la cama:

La cama, desde luego, es el sitio obvio para esperar la llegada de un amante; pero una particularidad de la poesía antigua del Asia oriental es la discreta delicadeza con que evita la sensualidad explícita. No hay “téticas agudicas que el brial quieren romper”, ni súplicas como “no me las amuestrés más, que me matarás”; y si por casualidad una dama merece un piropo como “casada, pechos hermosos”, el poeta no lo dirá, porque la casada será su propia mujer. El amor conyugal es, en efecto, una norma en la poesía japonesa, y tanto las efervescentes hormonas de la juventud como los subterfugios adulterinos del amor cortés brillan por su ausencia. Casi el único objeto de interés erótico, que llega a ser un verdadero fetiche, es el cabello femenino, obligado a servir de sustituto para todos los atributos físicos que no se mencionan (138).

Otro es el tema del artículo de Pedro M. Piñero Ramírez, quien analiza la figura del guapo en “las canciones del pasado”, en comparación con el personaje que aparece en “las coplas del presente”. También en “El trasmundo clásico en la literatura popular” María Pilar Couceiro realiza un análisis comparativo, esta vez entre las canciones cultas y populares a través del estudio de determinados símbolos, como el agua

o el río, ambos alusivos al paso de la vida a la muerte. El estudio es interesante, aunque difiero con algunas de sus interpretaciones, como cuando la autora señala que la siguiente cancioncilla alude al paso de la vida a la muerte: “ – Éntrame en mi barca, linda morenita, / entráte en mi barca, linda morenita / – Dígame el barquero, cuerpo garrido, / doncellas honrradas cuántas pasan por el río” (569). Me parece, en este caso, que los anteriores versos podrían interpretarse, como piensa Mariana Masera (1995), como la pérdida de la virginidad de la muchacha, es decir, hablaríamos más de un poema erótico que de un texto filosófico. Couceiro aporta otros ejemplos muy interesantes; citaré unos versos del romance de *Los siete infantes de Lara*, que sí podrían referirse al río como la entrada al inframundo:

– Por Dios os lo ruego, señores, que me queráis escuchar;
que ninguno pase el río ni allá quiera pasar,
que aquel que allí pasare a Salas no bolverá (571).

Para finalizar, cabe señalar que el penúltimo apartado del libro es también muy interesante, puesto que está dedicado a la teoría surgida en torno a la literatura popular y a los conceptos que se generan alrededor de estos estudios. Esta parte contiene artículos de Tatiana Bubnova, “En torno a la cultura popular y a la otredad del pueblo”; Jesús Rodríguez-Velasco, “La literatura popular como literatura menor (narrativa)”, y Bénédicte Vauthier, “Mijail Bajtín, ¿historiador de lo popular?”.

Bubnova habla sobre los descuidos en los que cae el investigador de lo popular cuando se refiere al *pueblo*. Pone al descubierto las deficiencias en las que suelen caer los estudiosos cuando sostienen una posición, a veces demasiado ajena, de otredad, frente a aquellos a quienes se ocupa de estudiar. “El pueblo, pues – concluye Bubnova –, puede ser ‘otro-para-nosotros’, pero también en ocasiones es nosotros. A veces se impone deslindarnos del pueblo, a veces serlo; a veces, conviene remitirlo a un pasado irrecuperable” (640).

La literatura popular impresa..., volumen de 756 páginas, resulta un compendio de lo más variado, representativo de los diferentes estudios que se han generado en torno a las formas líricas de lo popular. Los artículos contenidos en él nos permiten apreciar, en primer lugar, el valor del

impreso para la transmisión de la literatura popular y en segundo lugar, la importancia de colecciones como el *Nuevo corpus* de Margit Frenk para el estudio de las formas poéticas populares en la tradición lírica panhispánica, pero que también pueden ser de gran utilidad para análisis comparativos con otras culturas. A los textos se añaden, además, un índice onomástico y de obras anónimas, útiles para localizar cada uno de los documentos, romances, relaciones de sucesos o cantares aducidos.

Quisiera finalizar citando la leyenda que aparece en la última página, colofón que recuerda, al igual que el título de este volumen, a otros impresos que se publicaron en los siglos XVI y XVII:

Este libro se acabó de imprimir en la noble
Ciudad de Salamanca, el día quince de mayo,
festividad de san Isidro Labrador y patrón
de la cultura popular impresa,
año dos mil y seis.

CLAUDIA CARRANZA VERA
Universidad Nacional Autónoma de México

impreso para la transmisión de la literatura popular y en segundo lugar, la importancia de colecciones como el *Nuevo corpus* de Margit Frenk para el estudio de las formas poéticas populares en la tradición lírica panhispánica, pero que también pueden ser de gran utilidad para análisis comparativos con otras culturas. A los textos se añaden, además, un índice onomástico y de obras anónimas, útiles para localizar cada uno de los documentos, romances, relaciones de sucesos o cantares aducidos.

Quisiera finalizar citando la leyenda que aparece en la última página, colofón que recuerda, al igual que el título de este volumen, a otros impresos que se publicaron en los siglos XVI y XVII:

Este libro se acabó de imprimir en la noble
Ciudad de Salamanca, el día quince de mayo,
festividad de san Isidro Labrador y patrón
de la cultura popular impresa,
año dos mil y seis.

CLAUDIA CARRANZA VERA
Universidad Nacional Autónoma de México

Mario Humberto Ruz, coord. *De la mano de lo sacro. Santos y demonios en el mundo maya*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006; 366 pp.

De la mano de lo sacro es un acercamiento a la diversidad y complejidad de las expresiones religiosas mayas actuales a través de los estudios de catorce especialistas que abordan el tema desde diferentes perspectivas.

Los artículos se centran en dos personajes principales del imaginario sagrado: los santos y los demonios, personajes que, traídos por los conquistadores, se han ido transformando a lo largo de los siglos hasta poseer características plenamente mayas. Como lo menciona Mario Humberto Ruz en el preámbulo:

Santos sin duda peculiares que —tras haber superado los numerosos escollos que planteaba la Santa Congregación de Ritos para poder ascender a los altares— vinieron a saber en los pueblos indios de una ade-

cuación que Roma no imaginó siquiera en los más críticos momentos de fomento al culto a los santos durante la Contrarreforma, y diablos cuya caracterización, aunque anclada en concepciones medievales, desborda a menudo los marcos ya de por sí amplios que caracterizaron la demonología de esa época (7).

El libro ha sido organizado de acuerdo con los temas de los artículos: los primeros, dedicados a los santos y los restantes, a los demonios. El editor, Mario Humberto Ruz, ofrece al lector, tanto especializado como no, una introducción a los problemas a tratar sobre la religiosidad popular, donde se muestra principalmente la necesidad de estudios que señalen las diferentes estrategias culturales que han sido y son utilizadas para la sobrevivencia del imaginario maya. Asimismo, ofrece una síntesis de los trabajos incluidos, permitiendo al lector comprender el marco epistemológico general.

Otro gran acierto son las ilustraciones que, cuidadosamente elegidas, sirven para ejemplificar y completar la lectura, pues muestran las diversas representaciones de los santos y sus coloridos atuendos, permiten conocer a los habitantes y observar a las comunidades estudiadas.

En el primer artículo, intitulado “La familia divina. Imaginario hagiográfico del mundo maya”, Mario Humberto Ruz señala las características de los santos que, ya lejanos de su importación de Occidente, se han integrado completamente a la cultura propia, es decir, en palabras del autor:

Diversos en esencia, cambiantes en el tiempo y ubicuos en regiones, los santos no son concebidos como representaciones icónicas de figuras históricas o míticas ni tampoco epifanías de una deidad única. [Son] tenidos por dioses ellos mismos, por mensajeros de estos o por héroes culturales; por vehículos de la divinidad cristiana o de las prehispánicas; se les asocia con el cielo, la tierra o el inframundo, son personajes por derecho propio, y personajes de tal manera reinterpretados, que al mismo tiempo que la segunda persona de la Trinidad cristiana se concibe a menudo no como un dios sino como un integrante del Santoral, a este se incorporan en ocasiones —en contrapartida— antiguas divinidades mayas [...]

Patrones y mecenas que velan sobre la marcha cotidiana de sus hijos —los merecidos— los santos acompañan el devenir de los pueblos tal y

como lo planearon los evangelizadores, pero en una manera que estos jamás imaginaron, porque si los santos lograron permanecer en el paisaje maya, fue gracias a la capacidad de sus nuevos hijos para incorporarlos a su antiguo universo cultural. Como era de esperar en una cultura fascinada por el registro del tiempo, el imaginario maya acerca de los santos es siempre un imaginario histórico, nutrido a su vez por una historia siempre imaginaria en tanto que renovadamente imaginada (22).

Todo lo anterior demuestra que, lejos de olvidarse, estas figuras “superaron la barrera de la alteridad para venir a formar parte del Nosotros Maya” (22).

Los santos patronos tienen en algunas comunidades el papel protagonista en las fundaciones y, a la par de Jesucristo, poseen a menudo funciones de héroes culturales o dioses *dema*, asociándose o fusionándose con las antiguas deidades prehispánicas. Un ejemplo de ello es que para los mam José y María fueron los primeros pobladores indígenas. Y que fue José quien creó al mundo, al sol y a la luna y a los hombres, pero sólo cuando nació Jesucristo el mundo se ordenó. O para los chamula Cristo / sol fue el que dio origen a la flora y la fauna.

Existen santos muy poderosos, como Santiago, quien, entre los mam de Chimaltenango, sirve para casi todo, pues otorga buenas cosechas, ayuda a los viudos a encontrar nueva esposa, auxilia a las mujeres engañadas para que el marido deje a la amante, vela sobre sus hijos cuando van a trabajar lejos. En otros pueblos los santos son ahuyentadores de plagas y propiciadores de la lluvia, como en el elaborado ritual cuyo trasfondo es el *chaá chak*.

De acuerdo con los ritos, “los santos son tenidos casi invariablemente por entes individuales encarnados en sus imágenes” (41). No se abstraen en seres “espirituales”. Dada la extensión del tema, se centra el artículo en dos asociaciones: la de los santos con los dueños y con los rayos y la lluvia. Ni siquiera se salvó la Virgen María, pues a ella se la asocia con deidades lunares. Asimismo, otros santos tienen su *alter ego* animal.

Por otra parte, Mario Humberto Ruz destaca que los santos mayas son veleidosos, vengativos, pasionales, tal como los del Olimpo griego. Un ejemplo es san Manuel, quien en forma de niño enfermo recorre los caminos, premia a quienes lo ayudan y castiga a los que no.

En cuanto al modelo de parentesco, señala Ruz que los reacomodos comienzan con la Santísima Trinidad, “ya que los mayas reducen la esencia trina a otra de tipo binario” (53) y siguen con las asociaciones de María a la luna y con considerarla esposa de varias deidades, así como santa Ana es esposa de otro santo. En fin,

quizás algunos personajes desaparecerán de los altares familiares o comunales: otros acaso son compelidos a abandonar la sombra protectora de cuevas, cruces y forestas y no faltarán quienes vean perdida para siempre la posibilidad de balancearse en las andas, sobre los hombros de sus hijos, envueltos en volutas de copal y aroma de flores, pero no cabe duda que la enorme y plástica capacidad de re-elaboración cultural de los mayas encontrará nuevos ropajes para cobijar a aquellos que considera núcleos de su pueblos, cuando no fundadores de su linaje o todo género humano (58).

La variedad de los santos y la complejidad de sus funciones quedan manifiestas en el estudio de Ruz, quien, acertadamente, ha dividido el artículo en apartados que permiten seguir con claridad su exposición, elegante y vivaz.

Pedro Pitarch, en su artículo “Conjeturas sobre las identidades de los santos tzeltales”, trata de elucidar quiénes y cómo son los santos indígenas. De acuerdo con los tzeltales, los seres humanos son “una entidad relativamente homogénea en su faz externa y sumamente heteróclita en su vertiente interna” (67). La multiplicidad interior es tal que una persona puede tener de tres hasta diecisiete almas. De este mismo modo, los santos son vistos en Cancuc como la imagen invertida de los humanos, donde la multiplicidad está afuera y la unicidad adentro.

Para probar la anterior afirmación, Pitarch estudia tres contextos diferentes: la imagen física de los santos que se encuentran en las iglesias, la narrativa sobre ellos y, finalmente, su caracterización en las oraciones chamánicas. En estas últimas, observa que los santos mencionados en las oraciones se hacen, más que por su competencia individual, por su lugar en la geografía indígena. En otras palabras, el hito estructurador de las oraciones es el espacio. Un ejemplo de ellas, en su versión española, es:

madrina sagrada Santa Cruz,
 padre sagrado Santa Cruz,
 estás en Tumbalá, ahora,
 padre sagrado san Pedro, ahora, padre,
 estás en Sabanilla,
 padre sagrado san Pablo, en Sitalá, ahora,
 madrina sagrada santa Ana, ahora,
 madrina sagrada Natividad,
 estás en el sagrado lugar a pie de un cerro,
 madrina sagrada santa Catarina, ahora,
 madrina sagrada santa Cecilia, ahora,
 deseamos la caricia de los labios, ahora,
 deseamos la caricia de las palabras, ahora (85).

De acuerdo con el número de santos, que en este caso representa a los pueblos, es la calidad de la ejecución de la oración y “cuanto mayor es el diámetro de la circunferencia y más denso su ‘punteado’, más efectivo se cree que será el texto” (85). Asimismo, el rezador puede hacer la oración y trazar una circunferencia en sentido contrario a las manecillas del reloj. El recorrido por los pueblos nombrados semeja una peregrinación por los lugares y tiempos míticos.

Los santos que aparecen en las narraciones y en las oraciones míticas “están sin hacerse, en suspensión, pues no producen un personaje, ya que están en un tiempo-lugar mezclados con el ahora” (86). Sin embargo, afirma Pitarch, es “en los textos de las oraciones [donde] los santos tzeltales se encuentran en su elemento; es allí donde adquieren un perfil suficientemente fragmentario y precario como para ser apropiado” (87). Las figuras de los santos portan un espejo a la altura del corazón, donde los indígenas, concluye Pitarch, no sólo ven su interior, sino también sus orígenes y su futuro.

En el breve pero sugerente artículo de Piero Gorza denominado “Legítimos hombres, legítima tierra. Dinámicas simbólicas contradictorias en la construcción de fronteras”, el autor sugiere que los mitos fundacionales de los santos se desempeñan como gramáticas simbólicas, que no sólo dan fe de territorializaciones, edificación de centros y construcción de fronteras, sino que también actúan como un vehículo para diálo-

gos interétnicos. De este modo, “lo indígena auténtico” es en realidad un caleidoscopio de mestizajes.

Kasuyazu Ochia, en su detallado estudio sobre “Visitas de santos en San Andrés Larráinzar”, afirma que los rituales de las visitas de santos “cohesionan a la vez que jerarquizan las comunidades tzotziles de los Altos de Chiapas”. Además, comenta que “los rituales públicos son vitales para una sociedad a fin de señalar, articular, dramatizar y revitalizar su paso por el tiempo” (154).

A continuación está el estudio de Sonia Toledo Tello, “El santo patrón de Simojovel. Las disputas simbólicas entre la población indígena y ‘mestiza’”, donde se destaca la necesidad de entender como complementarias a la cultura indígena y a la mestiza, pues “las culturas se construyen, recrean y transforman en forma permanente como parte de las relaciones sociales entabladas por sus portadores” (157). La autora centra su estudio en el impacto que tuvo en el imaginario maya la migración mestiza del siglo XIX, analizando a través de la imagen del santo patrono las relaciones entre finqueros “mestizos” e indígenas.

Un ejemplo elocuente de lo que sucede es la narración de un mismo hecho por los diferentes actantes. El suceso se centra en la desaparición de la campana de la iglesia de la comunidad, que fue echada en el bosque. Los indígenas asocian la campana con tiempos míticos y la describen como una campana de oro cuya atribución mágica es que “cagaba oro”. Además, en la narración se suceden hechos maravillosos que explican la imposibilidad de ir a buscar la campana, pues donde la echaron se formó una laguna. Muchos de los elementos maravillosos nos recuerdan cuentos europeos tradicionales.

La narración de los mestizos contrasta con la anterior, ya que explica que llegaron los carrancistas al pueblo y, como la campana era muy bonita, se las querían quitar; por ello los indígenas se la llevaron y la echaron en el bosque. También aquí se incluye un elemento maravilloso, ya que se oye la campana sonar todos los días al mediodía. En palabras de Toledo,

estas dos visiones acerca del origen del pueblo, del santo patrón y de la campana representan elaboraciones discursivas de grupos sociales en conflicto, de grupos enfrascados en una lucha histórica por la apro-

piación de recursos materiales y simbólicos valorados dentro de ese espacio social específico (171).

El entremezclar los tiempos no se debe a la ignorancia, sino a que la memoria indígena – tanto individual como colectiva – se despliega de forma diferente a la europea. En otras palabras, se puede decir que es un enfrentamiento entre distintas gramáticas del imaginario.

Urdir las tramas de los mitos a través del telar es la tarea de las mujeres, como Martha Turok poéticamente lo narra en su artículo “El huipil de la virgen de Magdalenas”. La virgen asociada a la fundación del mundo ordena a los hombres que trabajen las milpas para evitar el hambre de sus familias, en tanto que a las mujeres las conmina a moler, a hacer tortillas, a acarrear agua y a tejer. Y les dice: “Miren cómo hilo el algodón con el petet o malacate, miren cómo pongo el telar. Quiero que me recuerden, que me vistan, que escriban la historia de nuestro pueblo para que no se olvide” (177). A continuación, narra cómo se borda el huipil siguiendo los secretos enseñados de generación en generación, de madre a hija. La delicadeza y complejidad de la historia elaborada en el huipil se compara con la belleza de la poesía que encierra. Una tela que se vuelve el universo donde la vida se torna un entramado de hilos multicolores.

El lugar destacado que tuvieron los santos como bisagra entre dos mundos es puesto de relieve por Paola García en su estudio “El papel de los santos en el mundo indígena guatemalteco”. La autora recorre desde la función de los santos en Europa y su cambio en la Contrarreforma hasta la adaptación que hicieron los indígenas de los santos a su imaginario a través de las cofradías; estas se vuelven

espacios donde la religiosidad indígena se define nuevamente reinterpretando elementos de la tradición cristiana a través de una lectura autóctona. Gracias a las cofradías el mundo indígena puede acercarse a Dios, a Cristo y a los santos sin que haya ningún intermediario español (203).

En definitiva, las cofradías se transformaron en un reducto de “resistencia cultural”. Posteriormente, en los años cuarenta, fueron atacadas por la misma Iglesia, para intentar controlar la religión y recuperar los espacios perdidos. Las cofradías fueron intervenidas por grupos cristia-

nos conservadores para la adquisición de poder político, de modo que lo santos pasaron a ser la disputa central entre los tradicionalistas, que los consideraban el eje de sus creencias, los grupos conservadores cristianos, que minimizaban su importancia, y los protestantes, que negaban completamente su existencia.

A pesar de los conflictos mencionados, el único santo que es reconocido por todos es el santo patrón que se identifica como el antepasado, el primer padre de los pueblos. La fiesta en su honor se transforma en una reivindicación de la comunidad y de los lazos identitarios.

Perla Petrich, investigadora de la Universidad de París, muestra, en el artículo titulado “Los santos en la tradición oral de Atitlán”, la misma sensibilidad hacia el mundo indígena que en trabajos anteriores. Como el título indica, pone énfasis en el análisis de la oralidad y de las prácticas discursivas del trabajo etnográfico. Alude al origen de los santos, como resultado de una práctica española iniciada en la mitad del siglo XVI y que consistía en reducir a las comunidades dispersas en pueblos, a los que se les asignaba un santo. De acuerdo con el imaginario, cada santo elegía el pueblo de su residencia, lo que justificaba la imposición eclesiástica. Las historias son diversas, muchas ligadas a la fundación del pueblo, pero siempre consideradas como actos sobrenaturales. La imagen del santo, en un pasado remoto, apareció o se encontró, hallazgo realizado por la comunidad, es decir, los antepasados, quienes asumen el papel de “héroe ejemplar” que establece el orden y el mundo tal y como hoy día se observa. Los santos, comenta Petrich, piden un santuario fuera del espacio de la iglesia; sin embargo, los sacerdotes no lo aceptan, para evitar la proliferación de oratorios y lograr un mejor control de la población.

La función principal de los santos es proteger al pueblo de todo mal, aun de las cargas excesivas que piden algunas divinidades de corte indígena, como el “Santo Mundo”, o bien del propio gobierno guatemalteco. Termina el artículo con Maximón, a quien llama “un santo no tan santo ni tan católico” y califica como figura extraña. Lo cual es lógico, pues se trata de un atado de ropa sin brazos ni piernas, que tiene como sostén un madero. Se cubre al santo con ropa ladina y se le coloca una máscara de madera y un cigarro en la boca. Además se le ofrenda “trago”. Entre los tzutuhiles de Santiago Atitlán, Maximón posee un santuario independiente en la iglesia y preside la Cofradía de Santa Cruz.

La fiesta patronal, observa Petrich, reúne a gente de diversos credos, católicos y protestantes, pues en realidad lo que se festeja es el pueblo; es el medio que encuentran para dar sentido a los lazos sociales que reintegra, al menos por unos días, a los pobladores que han emigrado del pueblo; es una forma de conservar la identidad, días en que coexiste el ritual católico con aspectos ceremoniales y recreativos de forma paralela y armónica. Los santos patronos de cada pueblo son los que han triunfado a través de todas las situaciones de conflicto, concluye la autora, y han logrado trascender su referente católico para convertirse en elementos identificadores del territorio.

Alain Breton, también de la Universidad de París, titula a su contribución "Una infinita necesidad de antepasados". Los actores son los quichés del Altiplano guatemalteco. El autor describe de modo fascinante la fiesta que organiza la cofradía de san Pedro Apóstol y lo vincula con el mito que relata la formación del cosmos. San Pedro encabeza una gran procesión que se inicia en la iglesia, visita las cuatro capillas votivas de los barrios en medio de oraciones, danzas, explosiones que, dice el autor, "sacuden el sol y azotan el aire para salpicar el azul del cielo con ínfimas nubes de las cuales se desprende una lluvia dispersa de estrellas". Todo ello equivale a instaurar y renovar el contrato permanente que liga a los hombres con las potencias de la sociedad y de la naturaleza, como siempre lo han hecho los mayas. Por ello en las oraciones se pide a los abuelos, a los antepasados que se unan a su ceremonia. El pasado y el presente se fusionan durante la fiesta y una vez más desaparecen los límites entre el mito y la historia. El autor termina con una reflexión sobre la visión de la historia por el indígena, para quien esta sirve para la articulación entre una realidad permanente e intangible y una realidad contingente, que se recrea diariamente y que constituye un logro cultural por excelencia, donde la condición humana es el fruto de esas realidades.

El siguiente artículo, producto de una joven antropóloga, se titula "Luego se supo que era san Dieguito....' Una mirada a la religiosidad popular del sur de Yucatán". Con gran atino Daniela Maldonado se cuestiona conceptos como religiosidad popular, devoción y lo santo que ha dado lugar a tantas discusiones. Considera, como los otros autores, que los santos se convierten en elementos legitimadores, motivo de cohe-

sión y división, marcadores de linaje, custodia de la identidad y representantes de la comunidad. Explica la adopción de los santos cristianos, adaptando fechas, funciones, coincidencias con las antiguas deidades indígenas y cómo estos logran impregnar a los santos de la fuerza, propiedades y características de sus dioses.

Maldonado ejemplifica la legitimización de espacios a través de su sacralización, medio por el cual a su vez se socializa un territorio. Esto a veces se logra por la aparición de un santo que *elige* un sitio para manifestarse, lo cual como ya se vio en Guatemala, forma parte de los mitos de fundación de un pueblo. A algunos como san Isidro o san Dieguito se les observa pasar siempre preocupados por el bienestar de su pueblo. Otras veces eligen, para su epifanía, espacios sagrados como las cuevas o los cenotes. La sacralidad también modifica la jerarquía de los santos, quienes alcanzan mayor poder durante su fiesta, y por supuesto esto se refleja también en el tiempo, hay fechas con mayor carga de lo sagrado.

La liga con los santos se inicia desde el nacimiento, al niño se le pone el nombre del santo, el cual mantendrá en secreto, pero nunca puede olvidarlo, pues si no cuando muera y Dios lo llame para ir a la Gloria, no sabrá que se dirige a él. El santo también es un puente con el pasado, un motivo de pertenencia a una comunidad, a una familia, y se transforma en extensión de la propia comunidad. Los santos se convierten en un vecino más, personajes cotidianos, con actitudes humanas, sudan, lloran, se trasladan, se enojan y se vengan, castigan a la gente cuando no cumple sus promesas. La autora proporciona un sinnúmero de ejemplos que constituyen un deleite para el lector. Termina el artículo mencionando que los difuntos de la familia comparten las imágenes de los santos, lo que nos recuerda cómo en el pasado los fundadores del linaje se divinizaban.

Los últimos cuatro artículos se refieren, ya no a los santos, sino a los demonios. El primero de ellos, el de María del Carmen León, investigadora del Centro de Estudios Mayas, escudriña con gran maestría la figura del demonio en la obra de principios del siglo XVIII escrita por la pluma de Francisco Núñez de la Vega, las *Constituciones Diocesanas del Obispado de Chiapas y nueve Cartas Pastorales*. El fraile dedica varias páginas al origen del maligno en la religión cristiana; alude a Lucifer y los infiernos, incursiona sobre la cantidad de los caídos, brinda una lista de

los condenados, muchos de ellos tomados de las deidades o animales que no provenían de la tradición judeo-cristiana. Núñez de la Vega califica a la maldad como la “serpiente”, el “feroz dragón”, el feísimo, engañador, mentiroso, simulador, astuto, y si bien no presenta una idea original del demonio, agrega la autora, sí ofrece ciertas variaciones en sus actividades vinculadas con los indígenas mesoamericanos. Los indígenas son los descendientes de Cham, descendiente de Noé, quien formó la Ciudad de los Demonios, y su mala semilla infectó a los pueblos indios; son discípulos del Diablo, que viven en el engaño, por ello, sus antiguas prácticas religiosas, a las que llama nagualismo, son de carácter diabólico. León destaca cómo la labor más intensa practicada por los nagualistas era el ceremonial adivinatorio, en especial, lo que hoy conocemos como *tona* o *way*, la designación en el momento de nacimiento de un alter ego zoomorfo. Considera como los nagualistas más culpables a aquellos que recibieron las enseñanzas y los sacramentos cristianos y aún así siguen practicando sus creencias; de gran peligro son también los médicos indígenas que emplean el uso de hierbas, soplos y conjuros que hechizan o matan al enfermo, protegidos por el nagual Poxlon, deidad temida por los naturales, y que el fraile asimila con el demonio. También llama demoníaco a lo que hoy día conocemos como nahualismo, la capacidad que tienen ciertos individuos de transformarse en un animal o fenómeno natural. Otra preocupación de Núñez de la Vega es que el temido Anticristo apareciera en su propia diócesis, la de Chiapas, y por ello alerta a los doctrineros. Entre los argumentos que el fraile emplea para definir las acciones del Diablo son la tentación y la posesión y, por otro lado, las iniciativas de los hombres para invocar al demonio o pactar con él de mutuo acuerdo. Especial cuidado se debe tener con los niños, que sin darse cuenta, son vencidos por el Diablo, sobre todo aquellos a los que sus padres ofrecen al Demonio cuando a los siete años les presentan a su nagual para ratificar el pacto; dato interesante para los que nos dedicamos al estudio de las religiones indígenas. La descripción tan completa que extrae la autora de las ideas del fraile dominico durante la Colonia, permite comprender cómo la figura del Demonio, del Maligno, llega, se incorpora y se reinventa en las sociedades indígenas contemporáneas.

Y entre las transformaciones que sufre el Diablo al pasar de la tradición occidental a América, está incluso la de cambiarse el nombre. En Yucatán, especifica Ascensión Amador Naranjo, del Proyecto Oxkintok, al demonio yucateco le llaman Kisín; no obstante, se le teme tanto, que no se pronuncia su nombre; se refieren a él como *k'asil ba'al* (cosa ruin, maldad) o Satanás y Lucifer. El artículo de Amador se inicia recordando que entre los espíritus que hoy día pululan en Yucatán, algunos hay que se derivan de las creencias católicas, pero otros conservan su identidad maya. Estos últimos son “puro viento”, intangibles; pueden ser buenos o malos de acuerdo con la actitud de los hombres y son los dueños de diferentes fenómenos de la naturaleza, montañas o animales. Los espíritus de máxima jerarquía son las deidades relacionadas con el mundo católico, y en un nivel inferior, estarían los Yumtsilob, “los mercedores”, categoría que designa a los espíritus indígenas, vinculados a la milpa y al monte. Los Yumtsilob, que habitan en cenotes y en los centros arqueológicos, están relacionados con Kisín.

Y Kisín tiene la facultad de cambiar de forma a voluntad; habita en el infierno o Metnal, ubicado en el interior de las cuevas o en los cenotes. De acuerdo con la autora, la figura del diablo se asocia en Yucatán al poder negativo que otorga a los hechiceros la facultad de dañar e incluso causar la muerte de los humanos, lo mismo que la riqueza obtenida de forma fácil y la capacidad de transformación que incluye la posibilidad de viajar volando. La hipótesis que maneja es que el diablo es un símbolo que los yucatecos utilizaron para representar ciertos aspectos del conflicto étnico entre indígenas y españoles; por ello el demonio se presenta como un símbolo perfecto de alteridad, se identifica con los “otros” que se opone al “nosotros”. Riqueza, maldad y movilidad son características que los mayas otorgaron a los españoles. De acuerdo con los diferentes relatos que Amador recolecta, el diablo se identifica en la figura de Juan T'ul, el dueño del ganado bravo en Yucatán; su imagen es la de un toro bravo que se puede transformar en caballero o torero; esto responde, agrega, a que el toro es un animal extraño al paisaje yucateco; contrario a la milpa, la pisotea y se come los brotes tiernos, por ello se identifica con el mal y con los españoles. Otra figura es el *way pop*, el brujo que se transforma en un animal, y estos son los que logran incrementar su riqueza de manera inexplicable; se asocia a comerciantes, gente

de la élite local y asociados a españoles. Son, resume, rasgos considerados como “inhumanos”, que aluden a la barbarie, a la condición indefinida y por ende demoníaca; trasponen tanto las barreras culturales como las geográficas. En contraste está el bien, personificado por el *h'men*, “el que hace o entiende algo”, quien funciona como el especialista ritual y terapéutico; se le asocia con la identidad indígena que consiste en humildad, pobreza y tradición. Su iniciación ocurre también dentro de las cuevas o en el interior de las antiguas ruinas, que son, curiosamente, señala Amador, los mismos lugares que emplean los seres demoníacos, quizá por haber sido antiguamente los más sagrados para los mayas, y que por lo tanto fueron satanizados por los españoles.

Quiero agregar que “Kisín, el demonio yucateco” significa “El flatulento”, uno de los múltiples nombres del dios de la muerte entre los mayas prehispánicos, cuyo nombre se asocia al cuerpo en descomposición y que fue elegido, quizá por su ubicación en el inframundo, para identificarse con el demonio cristiano, por supuesto, sufriendo múltiples transformaciones, dado que la muerte, tan sagrada como la vida, es necesaria para la armonía cósmica.

El artículo de Enrique Rodríguez Balam, investigador de la UNAM, retoma los conceptos sobre el diablo que tan atinadamente nos proporcionó Carmen León; la “idolatría” se considera como un “segundo pecado original”. “De diablos, demonios y huestes de maldad. Imágenes del Diablo entre los pentecostales de una comunidad maya” es el título que emplea para adentrarse en otro aspecto del Maléfico. Reitera el considerar al Diablo como el otro, lo enemigo o el extraño; por ello una de sus manifestaciones es como hombre ladino, blanco y rico. Su artículo se centra en el análisis de comunidades llamadas paraprotestantes y las de inspiración pentecostal, específicamente en Kaua, Yucatán. Parte de la base que estas comunidades continúan reelaborando sus creencias con base en su cultura y las enseñanzas del nuevo culto. Los evangélicos, hoy día, consideran a todo lo tradicional como un acto del mal, proveniente del Diablo; a sus prácticas y creencias religiosas les niegan todo sentido y las dotan de un cariz negativo. En el monte todavía circulan seres peculiares de raigambre indígena que los protestantes interpretan como manifestaciones del Diablo, como los *chaqués* que sólo cantan y no trabajan, o los *aluxes*, que se pueden alejar con la oración. También está

el *Casab*, bondadoso hasta que castiga a quien comete actos sexuales en el monte; la *Xtabay* sanciona a los ebrios que vagan por los caminos en el atardecer; están los vientos, los *yumdzil*, que hacen que se pierda la gente que anda por los montes, lejos de su hogar; parecería que castigan a los que se alejan del pueblo; y el *uay chivo*, que hace destrozos por donde pasa y es capaz de provocar susto, animal europeo que sería el equivalente al toro mencionado por Amador. Pero es el *h-men*, el sacerdote indígena, quien los evangelistas creen se puede transformar en esta figura.

Para los pentecostales la vida es una lucha continua contra las “huestes de la maldad” y esa lucha abarca casi todos los aspectos de la vida cotidiana. Creen en la posesión, en su contagio, aceptan el exorcismo y sostienen que el ayuno, la oración y el sacrificio físico son las mejores armas para lograr la expulsión de algún mal espíritu que, afirman, es el causante de terribles enfermedades, y esperan que se arroje con un vómito, por ejemplo. El culto a los santos y a sus imágenes es también considerado como de origen demoníaco. La religión católica es “idolátrica”, pues se adora a dioses falsos de palo que no ven ni oyen. Pero la Biblia adquiere un grado de veneración y se la dota incluso con cualidades mágico religiosas; es un arma contra el mal, pues cada vez que se la lee Dios habla a los hombres. El Diabolo además, frecuenta cuevas, veredas del pueblo, fiestas, bailes y corridas de toros, intentando engañar a la gente para que cometa pecados como emborracharse; por eso hay que alejarse de la “tradición” y todo lo que ello implica. Rodríguez concluye que los intentos de evangelización “genuina”, entendida como la transformación radical de los sujetos a partir de creencias protestantes, no ha sido del todo exitosa y que en muchos casos las creencias de los mayas se retroalimentan y se proyectan con nuevos significados. El Diabolo sigue siendo el “otro” y con sus múltiples disfraces comparte espacios con las deidades de la milpa.

El último artículo “Pruebas de Dios o dardos de Satanás. Simbólica y política del Diabolo pentecostal en Guatemala” proviene de la mano de Manuela Cantón Delgado de la Universidad de Sevilla. La autora propone de forma novedosa acercarse al tópico desde la óptica de la dimensión simbólico-política. Satanás, reitera, conforma una imagen que engloba la miseria individual, a la vez que los conflictos socio-económicos y políticos de Guatemala, y por supuesto es la síntesis de la alteridad.

El Maligno de las representaciones colectivas pasa a constituirse en el rango de “antítesis del converso” en vez del de “antítesis de lo maya”. Es más, en los grupos pentecostales se arrastró “lo maya” para convertirlo en diabólico. El Diablo intenta destruir a Guatemala, un país elegido por Dios. Su análisis se basa en tres versiones sostenidas por la fe pentecostal: *a)* el mal procede de Satanás y no de Dios, *b)* si bien procede de Satanás, Dios lo permitió como un castigo a quien ama y *c)* el mal o es obra del Enemigo, o bien es una prueba de Dios.

La reflexión final de la autora, que resulta dolorosa para el lector, agrega que entre los neo-pentecostales, es decir, entre las élites urbanas que se apoderan del pentecostalismo, consideran que la nación está “maldita” por un pasado pecaminoso, del que sólo los indígenas son responsables. La “hechicería” y la “brujería” prehispánicas, practicadas por los mayas, se fortalecieron con la “idolatría” católica, que se acomodó y toleró las supersticiones de los indios, todo lo cual ofendió a Dios, de tal forma que condenó a Guatemala; por eso el país es un espacio donde el Maligno se mueve a su antojo desde hace siglos y los indígenas se han convertido en un lastre para el país.

Y así termina la antología, donde santos y diablos se transforman y adquieren nuevos significados en el imaginario de los mayas contemporáneos, pero todavía sin renunciar a las presencias que los han acompañado durante siglos en la vida diaria.

De la mano de lo sacro es una invitación a comprender un mundo complejo de la religiosidad popular desde diferentes perspectivas, que permite al lector asomarse a un sinnúmero de estrategias culturales puestas en juego en cada comunidad para su supervivencia. Los trabajos reunidos en esta antología revelan un mundo fascinante, donde, a través de los santos y demonios, viajamos en el tiempo y en el espacio dentro del imaginario maya.

A pesar de que la religión es un tema complejo, la elegancia y el orden de los estudios que nos ofrece su editor permiten una lectura clara y sugerente. Todo ello es una invitación a leer el libro.

MARIANA MASERA y MARTHA ILIA NÁJERA C.
Universidad Nacional Autónoma de México

Ricardo Pérez Montfort. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: CIESAS, 2007; 321 pp.

En este libro, Ricardo Pérez Montfort reúne, en versión revisada y ampliada, diez ensayos, acompañados de una breve introducción. Originalmente, “cada uno fue pensado para satisfacer algún requerimiento académico específico: una conferencia, una ponencia, una colaboración en un trabajo colectivo” (13). Los ensayos se colocan en la misma línea de investigación que caracteriza sus obras anteriores *Avatares del nacionalismo cultural*¹ y *Estampas de nacionalismo popular mexicano*:² el concepto de “invención de la tradición” – planteado por Eric Hobsbawm y Terence Ranger en la introducción a una recopilación clásica, *The Invention of Tradition* –³ aplicado como categoría para analizar el funcionamiento de una serie de figuras y fenómenos del ámbito cultural mexicano. El libro contribuye de manera importante a la problematización de conceptos tales como “cultura popular” y “nacionalismo cultural”, a través de una reflexión informada, crítica y profunda acerca de los actores y mecanismos que intervienen en la escena de la historia cultural mexicana en los últimos dos siglos. La postura del autor es decididamente crítica ante lo que él denomina “el afán de mostrarle al pueblo lo que él era pero que no sabía valorarlo suficientemente, y por lo tanto requería de quien se lo regresara debidamente sancionado” (162).

El primer ensayo, “De jarabes, dulces y aguardientes”, es quizás el que más se aparta de la línea general (y de los alcances cronológicos) de la recopilación, sin llegar a ser totalmente extraño. En palabras del autor, “se trata tan sólo de un bosquejo más de índole impresionista que erudito, persiguiendo un fin más lúdico que científico” (18) sobre la presencia simbólica del azúcar y del alcohol en la copla cantada y en general el quehacer fandanguero, empezando por el baile del *Jarabe* en el

¹ Ricardo Pérez Montfort. *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. México: CIESAS, 2000.

² Ricardo Pérez Montfort. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS, 2003.

³ Eric Hobsbawm y Terence Ranger, ed. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

siglo XVIII. El autor logra su cometido y nos regala un sabroso paseo entre coplas, sin dejar de plantear su relación con la problemática general de la obra, cuando apunta que la “teatralización” selectiva de las manifestaciones festivas populares, de la mano de la “sanción estatal”, ha hecho que muchos viejos sones (como, justamente, *El borracho*) “se fueron quedando dormidos y hasta olvidados” (31).

“El corrido mexicano” entra de lleno en la reflexión sobre la construcción de estereotipos culturales por parte del discurso oficial. Después de señalar que el corrido empezó a adquirir carácter propio, distinto a las formas que le dan origen (jácara, coplas, antiguos romances), por su marcada función testimonial y “afán ejemplarizante” (42), el autor subraya cómo “los propios estudiosos del siglo XX [...] fueron los que mayormente contribuyeron a la construcción de una vertiente mítica popular que debió rondar a los corridos y corridistas” (47), cristalizándolos en estereotipos. La idea se retoma a principios del siguiente ensayo, “Del rancho a la capital”:

Desde los padres fundadores de los estudios folklóricos en el México de principios de siglo hasta los últimos autores de compendios y cancioneros mexicanos auspiciados por instituciones oficiales o por iniciativa privada, una extraña tentación por tratar de calificar si no a todo, a casi todo el repertorio nacional con frases omniabarcadoras se ha mantenido con una constancia asombrosa (96).

La canción mexicana, a la par que todas las artes, pasa por “la simplificación y las generalizaciones” al ser vista por el prisma de un discurso oficial que busca un “esencialismo mexicanista” (103), fincado en definiciones estereotipadas de “lo popular” y “lo mestizo”. El autor destaca que, mientras que los personajes de ese folclor que se iba consolidando (charros, chinas, adelitas, inditos) “mostraban cierta estrechez en cuanto a sus características anímicas [...], los conjuntos musicales que los acompañaban —casi siempre mariachis, bandas o marimbas— más bien fueron demostrando su enorme versatilidad” (105) para tocar desde sones regionales hasta piezas de música académica. El autor también se detiene en un fenómeno importante, esto es, la relación entre el mundo rural y el urbano filtrada por las modas musicales, la cual al

mismo tiempo conlleva una hibridación entre el discurso nacionalista y el cosmopolita:

Es posible que el pretendido cosmopolitanismo por una parte y el discurso panamericanista de aquellos años, por otra, suvizará las resistencias del mundo ranchero y abriera la posibilidad de que expresiones musicales urbanas con una fuerte carga caribeña, tropical y romántica, se “arrancharan”, o si se quiere, que la dimensión ranchera se urbanizara (107).

Y remata añadiendo una dimensión muy importante, la de la venta y el consumo: “el bolero ranchero generó así una gran cantidad de divisas en el mercado internacional a través del clásico método de una inversión pequeña realizada con un producto muy nacional combinado con otro que no lo era tanto” (116).

El siguiente ensayo, “La china poblana”, aborda la problemática de la “construcción del estereotipo femenino nacional”, según reza el subtítulo. El autor subraya la procedencia de los rasgos “típicos” utilizados por el discurso nacionalista: “la fiesta popular mexicana” (121). Algunas figuras extraídas de las manifestaciones festivas fueron ascendidas, desde su origen regional, a ser representativas de la nación: tal es el caso de la china poblana, con su inseparable pareja, el charro, los dos bailando el *Jarabe tapatío*. “Hubo desde luego algunas voces disidentes, sin embargo llama la atención el acuerdo general, por así decirlo, sobre este estereotipo femenino como el ‘auténtico representante de la mujer mexicana’” (131). La leyenda de orígenes de la china poblana — una santa en la Colonia — se inscribe en lo que el autor define como “la historia ejemplarizante y ‘de bronce’ propia de cierto positivismo popularizado” (134). En tal historia de bronce no faltan curiosas contradicciones: la mujer arquetípica mexicana es extranjera (la leyenda cuenta que se trataba de una princesa oriental que desembarcó en Acapulco como esclava, para después hacerse monja en Puebla) y la santidad ejemplar de su historia contrasta con el hecho de que “en varias referencias [...] el atuendo de ‘la china poblana’ parecía identificarse con el de las ‘mujeres galantes’ o con el de ‘las criadas’” (137). Curioso e incómodo dilema, que pone de manifiesto las contradicciones con que el discurso nacionalista se pue-

de tropezar... Por otra parte, el autor no pierde de vista el aspecto de la comercialización turística de los símbolos patrios: “A través de postales y cartas de visita las chinas también se convirtieron en artículo de exportación” (135).

El siguiente ensayo, “El reino de las tehuanas”, está dedicado a analizar la “creación de un estereotipo femenino regional”, que, aun sin llegar a la universalización de la china, cobra cierta relevancia entre los símbolos nacionales. Esta representación de la mujer del istmo oaxaqueño se populariza desde finales de los años treinta, principalmente a través de otro arte al que el autor dedica, con acierto, mucha atención: el cine. La película *La Zandunga* representó “una síntesis de lo que ya para entonces podía identificarse como lo ‘típico’ istmeño y a su inconfundible representante femenina: la tehuana” (149). El autor hace notar que la construcción de estos estereotipos no siempre se dio sin resistencia y sin accidentes, citando un artículo aparecido en 1938 en la revista *Cine*: “Los tehuanos, ofendidos por lo que consideraron una burda caricatura, ocurrieron ante las autoridades e hicieron pública su protesta por medio de pasquines hasta conseguir que la exhibición del *film* fuera suspendida” (159). Las contradicciones del discurso nacionalista vuelven a aparecer, como en el caso de la china poblana y sus orígenes – valga la redundancia – chinos. En un manual de dibujo publicado por la SEP a principios de los años veinte, la tehuana es exaltada por su “equilibrada gracia helénica”, que representa “una evocación de la Grecia artística y heroica” (163). “La tehuana era una figura representativa que transitaba por los caminos que unían al mundo popular con la expresión artística como recurso identitario ligado al discurso oficial” (167), reflexiona el autor, y sigue insistiendo en develar sus contradicciones: en películas como *La Zandunga*, se representa “un estereotipo femenino universal muy al estilo hollywoodense, al que se le habían adosado las enaguas, los velos, las fiestas, los paseos y los vales” (171).

“El ‘negro’ y la negritud en la formación del estereotipo del jarocho durante los siglos XIX y XX” empieza con un acucioso planteamiento de “la idea general de Caribe como un espacio geográfico pero al mismo tiempo con determinados rasgos culturales”, que “lo mismo incorpora una geografía que una serie de sistemas de producción, a la vez que se presenta con una gran variedad de referencias culturales y por lo tanto

de historias múltiples y disímbolas” (175). Bajo este enfoque, “lo jarocho” (como “lo guajiro” o “lo llanero”) representa uno de los estereotipos locales que conforman la región cultural caribeña. El autor incluye una interesante discusión sobre los orígenes del término “jarocho” (187-189), y recorre una serie de miradas y juicios decimonónicos que resume de la siguiente manera:

Los escritores se referían a los “veracruzanos” como aquellos que tenían sangre europea y a los “jarochos” como a aquellos que eran mezcla de indio con negro, quizá con alguna pintita de blanco. La diferencia incluía una separación entre sectores pudientes y sectores “humildes” (195).

Los estereotipos se van construyendo unos a otros, en cajitas chinas. El jarocho heredó rasgos del negro — salvaje e indomable —, y fue conceptualizado como “un ser entre elemental y primitivo que, aunque reconocido como valiente, no parecía sujetarse a los principios ni a los cánones de la moral occidental” (196). Además, en términos de la conformación de estereotipos, estudiar el caso de lo jarocho es especialmente esclarecedor, por dar cuenta de una dimensión crucial: el cambio de valoración que las ideas y las figuras pueden sufrir con el paso del tiempo. En lo que a lo jarocho atañe, el cambio se empezó a dar en las primeras décadas del siglo XX. Dice el autor, resumiendo en un caso la historia de una generación de músicos:

El joven campesino jaranero y arpista Nicolás Sosa, por ejemplo, salió de los alrededores del puerto de Alvarado a mediados de los años treinta, invitado por el músico y estudioso Gerónimo Baqueiro Foster para pasar una temporada como informante musical en la ciudad de México. Al ver las posibilidades de trabajo que le ofrecía la urbe, se regresó a Veracruz para formar un conjunto jarocho con el que volvió a la ciudad a los pocos meses y así inició su carrera como músico jarocho. El “veracruzanimismo” o “jarocherío” se empezaba a poner de moda a mediados de los años cuarenta ya que un veracruzano ilustre, el licenciado Miguel Alemán, saltaba, junto con un grupo importante de paisanos, de la Secretaría de Gobernación a la Presidencia de la República (199).

El autor abunda sobre una serie de fenómenos ligados a este cambio de percepción y juicio de valor: “la teatralización y la uniformización del ‘atuendo jarocho’” (200), la “rigidización” y la “institucionalización” en “cuadros escenográficos” (202). Sobre todo, destaca la reinención de la historia de orígenes: el nuevo discurso se dedicó a “reforzar la vertiente española”, “‘blanquear’ la imagen del jarocho”, para finalmente borrar (o casi) la diferencia entre jarocho y veracruzano (204).

El siguiente ensayo, “De vaquerías, bombas, pichorradas y trovas”, mueve la atención hacia el sur, a la península de Yucatán, que también es parte de la región cultural del Caribe. El autor subraya la importancia de la ganadería como actividad productiva que conforma el mundo caribeño (224-225), y también se detiene en las “expresiones literarias que irrumpen en medio del jolgorio festivo” (226), entre las cuales destaca la práctica del repentismo (228). Entre los intercambios culturales de un lado a otro del Caribe, menciona las orquestas danzoneras y las compañías zarzueleras que viajaban entre Yucatán y Cuba: a finales del siglo XIX y principios del XX, “el teatro fue uno de los vehículos más conspicuos del intercambio cubano-yucateco” (248).

“Entre el ‘nacionalismo’, el ‘regionalismo’ y la ‘universalidad’” es un ensayo dedicado, podemos decir, a un chisme de la escena cultural posrevolucionaria: una controversia entre el ilustre compositor Manuel M. Ponce y su colega meridano – más modesto – Alfredo Tamayo Marín, quien en 1921 acusó a Ponce de haberle plagiado una canción. Aparte de plantear el problema de los “arreglos” académicos de piezas “populares” (“huerfanitas”, en palabras de Ponce), el ensayo identifica al compositor como una de las figuras clave del nacionalismo cultural de los años veinte. El autor no oculta su postura crítica al respecto; por ejemplo, al hablar de la oposición de Ponce a la presencia de la música estadounidense en México, dice que “su visión de la moda musical del momento no dejaba de transpirar cierto conservadurismo patriarcal y trasnochado que al parecer tendía un puente entre los principios nacionalistas del poder posrevolucionario y la nostalgia porfiriana” (264).

El siguiente ensayo, “*Down Mexico way*”, se concentra en el fenómeno del turismo estadounidense en México durante dos décadas, de 1920 a 1940, sin dejar de resaltar otros elementos, como, por ejemplo, el papel sobresaliente de los bailables en los festivales escolares en la definición

del folclor mexicano: “las escuelas incorporaron a sus rituales civilistas canciones y bailes que invariablemente llevaban el adjetivo de ‘nacionales’ y/o ‘regionales’” (270). Volviendo de lleno al tema principal del ensayo, el autor enuncia su hilo conductor: el análisis de las formas que toma “la búsqueda de una imagen mexicana preparada para satisfacer un consumo internacional” (274). El mismo concepto se retoma y precisa unas páginas después: “un paraíso de aventuras y exotismo para el vistante promedio estadounidense, es decir, para el turista consumidor” (277). El autor identifica los dos elementos fundamentales que, en efecto, conforman la imagen estereotípica de México en el mundo: “la ‘fiesta’ junto con la ‘siesta’ se convertirían muy rápidamente en referencias imprescindibles para atraer al turismo de todas partes del mundo, pero sobre todo aquel que venía del territorio vecino del norte” (285).

El último ensayo vuelve a dedicar especial atención al séptimo arte: “Nacionalismo y regionalismo en el cine mexicano 1930-1950”. El autor señala que existe una imagen de México forjada por el cine, desde Eisenstein en los años treinta, hasta las películas hollywoodenses de los cincuenta (302). El autor hace, otra vez, evidente su postura crítica, al calificar de “generalizaciones que rayaban en lo chovinista y absurdo” las opiniones aparecidas en una reseña a una película de 1922, empeñadas en ensalzar la calidad de la producción cinematográfica mexicana en comparación “con la extranjera, particularmente la norteamericana” (309). Por su parte, el autor califica ese tipo de producciones de “cine de charros cantores y chinas bailadoras” (317), deteniéndose a hablar de algunas de sus figuras sobresalientes, como *el Indio* Fernández. Y concluye: “un solo país, con un solo territorio, con una sola historia y con un solo lenguaje, tal como se proclamaba en los libros de texto oficiales desde finales de los treinta hasta avanzados los años sesenta, parecía también ser la consigna del cine nacionalista mexicano” (320).

Expresiones populares y estereotipos culturales en México puede resultar especialmente útil como introducción a la materia e instrumento didáctico, gracias tanto a su aplicación puntual de una categoría fundamental — la invención de la tradición — a una serie de casos concretos, como a su bibliografía amplia, puntual y comentada (véanse, por ejemplo, p. 122, n. 3; p. 183, n. 9; p. 189, n. 21). La recopilación de imágenes que complementan los textos es excelente, y ameritaría quizás mejor calidad

de reproducción y edición, además de un registro de fuentes y un índice. Índices onomástico y analítico también podrían resultar útiles para responder a búsquedas específicas, sobre todo porque el libro gira en gran parte alrededor de una serie de figuras —como la china y el charro— y de personajes concretos —como *el Indio* Fernández. Finalmente, el libro representa, sin duda, una lectura enriquecedora y entretenida para cualquier estudioso o curioso.

CATERINA CAMASTRA
Universidad Nacional Autónoma de México

de reproducción y edición, además de un registro de fuentes y un índice. Índices onomástico y analítico también podrían resultar útiles para responder a búsquedas específicas, sobre todo porque el libro gira en gran parte alrededor de una serie de figuras —como la china y el charro— y de personajes concretos —como *el Indio* Fernández. Finalmente, el libro representa, sin duda, una lectura enriquecedora y entretenida para cualquier estudioso o curioso.

CATERINA CAMASTRA

Universidad Nacional Autónoma de México

Aurelio de los Reyes. *¡Tercera llamada, tercera! Programas de espectáculos ilustrados por José Guadalupe Posada*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes / Seminario de Cultura Mexicana, 2005; 213 pp.

José Guadalupe Posada —su obra, lo sabemos, es hoy por hoy emblemática de la cultura mexicana— fue en vida un prolífico grabador: sus imágenes, que ilustraban diversos impresos destinados al consumo masivo, siguen circulando, como testimonios de una cultura popular o de inspiración popular que Posada supo captar gráficamente en plena época del Porfiriato, en una ciudad de México que crecía a pasos agigantados, convocando gente de todos los rincones del país. El propio artista, nacido en Aguascalientes, llegaría a la capital en 1888 para trabajar en el grabado, cosa que hizo prácticamente hasta su muerte, acaecida en 1913.

Si bien la obra más conocida de Posada ha sido la ilustración de impresos de cordel,¹ publicados entre 1890 y 1912, principalmente por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (cancioneros, colecciones de cartas, obras de teatro popular, etc.), en *¡Tercera llamada, tercera!*, Aurelio de los Reyes revela un campo del trabajo del grabador que estaba prácticamente inexplorado: el de los programas de mano de espectáculos, a los que De los Reyes tuvo acceso de manera fortuita, cuando “alrededor de

¹ Véase al respecto el libro de Mercurio López Casillas, *José Guadalupe Posada. Ilustrador de cuadernos populares*. México: Editorial RM, 2003, reseñado por Enrique Flores en *Revista de Literaturas Populares* III-1: 169-175.

1976, buscaba los programas repartidos en los convites publicitarios de las salas de espectáculos" (9), que se encontraron entre paquetes apilados en "un cuarto de la azotea del viejo edificio del ex ayuntamiento" (10).

Descubiertos, pues, de manera fortuita, los documentos representan, en las certeras palabras del autor, "una veta poco estudiada, [...] indispensable para construir la historia de la imprenta, de la publicidad, del diseño, de la tipografía, de los medios de producción y reproducción del siglo XIX y [de las] primeras décadas del XX" en México (12). Los programas de mano corresponden a espectáculos urbanos destinados a las distintas clases que integraban la sociedad capitalina a principios del siglo pasado, en plena época de la llamada *paz porfiriana*. El elogio al dictador tenía cabida incluso en este tipo de impresos, según puede verse en el programa de la obra de teatro *El Cerro de las Campanas*, en el que se refiere que en el fusilamiento del malogrado emperador Maximiliano "el espíritu de libertad [...] inspiró a Juárez [e] impulsó a Porfirio Díaz", y también, que al fusilamiento "debemos la patria libre, como al general Díaz debemos la paz" (90-91).

Los programas de mano anunciaban espectáculos orientados sobre todo al esparcimiento de las clases populares, a las masas de campesinos que abandonaban sus tierras para avecindarse en la capital del país, la cual mostraba un incipiente desarrollo industrial. Así lo indica, por ejemplo, el programa de mano del conocido Circo Orrin (fig. 50) que anunciaba la "Función muy variada" del lunes 5 de marzo de 1906, que tendría lugar, como era común en la época, "a las ocho y tres cuartos de la noche". Amén de que se aseguraba que "aquí se olvidan todas las penas", se convocaba a un público que habría de asistir: "tras de las fatigas del trabajo [para disfrutar] la diversión sana, el esparcimiento noble" (122). A cambio de una entrada que iba de 20 centavos a dos pesos (38), el público podía asomarse al variado escaparate del circo, "dedicarse a divertirse como en los grandes recreos europeos y americanos" (39), como señala el programa del Circo Teatro Variedades del domingo 28 de marzo de 1909 (fig. 11).

El circo de la época era, así, un espectáculo atractivo, que daba cabida a las novedades supuestamente venidas de las más alejadas regiones del mundo: acróbatas, equilibristas, magos, domadores, *clowns*, pantomimas y hasta el "gran fonógrafo Edison", atracciones que convivían aún

con las del circo tradicional mexicano: payasos declamadores, “palo encebado, toro embolado, reguilete, voladores” (39, fig. 11). El circo era exitoso por reunir en sus pistas novedad y tradición, aunque ya desde 1882 Manuel Gutiérrez Nájera había advertido lo enajenante que resultaba el espectáculo circense de corte europeo que iba ganando adeptos en la capital mexicana: “¡Cuánta degradación! ¡Cuánta miseria!”; los actores de circo, decía, “habían renunciado a lo más noble que nos ha otorgado Dios: al pensamiento”,² y con ello implicaba que los espectadores eran cómplices y promotores de dicha renuncia, capaces como eran de mirar con indiferencia la explotación de los artistas que tenía lugar en el circo, sobre todo la de los niños.

La masa de obreros que asistía a diversiones como el circo, el teatro popular, los toros, los gallos y el flamante cinematógrafo era mayormente de analfabetos, quienes a cambio de unos centavos podían adentrarse en el singular ambiente ciudadano y conocer la cultura de masas que se promovía en la época, seguramente, con gran éxito comercial. En ese ámbito, la labor de Posada habría estado encaminada de manera primordial al espectador urbano y obrero de escasos recursos, el de “teatros de barrio, sobre todo [...] el Guillermo Prieto” (15), que era el mismo público de los diarios de corte liberal en los que participaba el grabador. Aurelio de los Reyes señala que “la ilustración de los programas de espectáculos corresponde a una etapa en la que Posada trabajaba con independencia; ¿se daría el lujo de escoger a sus clientes como se dio el lujo de escoger los diarios para los cuales trabajaba?” (185).³

Los documentos ilustrados por Posada, cuyas dimensiones iban de 40 x 12 cm a 88 x 22 cm y a 67.5 x 47 cm, eran “programas de mano y programas-carteles o ‘programas-sábanas’, como se les llamaba en su época”, los cuales “tal vez cumplían la doble función de programa de mano y cartel; tal vez los teatros para economizar solían evitar el gran

² “La hija del aire”. En *La novela del tranvía y otros cuentos*. México: SEP / FCE, 1984, 123.

³ Añade que Posada había definido “con claridad el tipo de lector al cual se dirigía, perteneciente a las capas bajas de la sociedad, al iniciar en 1890 su colaboración con Antonio Vanegas Arroyo y con el diario *Gil Blas* en 1892, de tradición liberal” (192).

cartel"; se entregaban al público que asistía a los espectáculos y se fijaban "en sitios estratégicos en las calles aledañas". Además de la función publicitaria e informativa que cumplían para el público potencial y los asistentes, los documentos referidos hacían las veces de comprobantes de impuestos, pues "el reglamento de espectáculos vigente en aquellos años obligaba a los empresarios a entregar copias de los programas como comprobantes de ingresos" (15). Esta situación, por otro lado, permitió la conservación del fondo documental trabajado por el autor.

Si bien, como he señalado, los principales destinatarios de los programas eran obreros analfabetos, los documentos aparecen "no sólo [con] abundancia de texto, sino [con] exceso de elementos tipográficos adicionales, plecas y viñetas" (94), muchos de ellos ilustrados con barroquismo, lo que permite a De los Reyes "afirmar [...] que la cultura virreinal se encontraba todavía muy cercana al imaginario popular bien entrado el siglo XIX" (168). Esta tradición barroca, que delinea el estilo de muchos de los programas ilustrados por Posada —en particular, los de obras dramáticas de tema colonial—, de alguna manera perduró hasta muy entrado el siglo XX, en volantes, tanto de espectáculos como de comercios, orientados a las clases populares urbanas.

Hay que considerar, además, que la abundancia de texto se debe en buena medida a que "existía la posibilidad de una lectura colectiva, esto es, que quien sabía leer lo hacía en voz alta para su círculo de allegados" (96), de manera que los programas no sólo tenían una función propagandística e informativa sobre el contenido del espectáculo que el público presenciaría sino, asimismo, la de abrir boca para el espectador potencial, lo que se reforzaba, en el caso del circo, con los "convites" que se hacían por las calles. Con la lectura en voz alta de los programas, quien no había asistido aún a la función se interesaría por ella e, incluso, podría conocer datos sobre los actos que contenía; quienes ya la habían presenciado, podrían recordarla, comentarla y, en un momento dado, contarla a sus conocidos.

Dado que la mayoría de los programas corresponden a funciones de teatro, el autor dedica dos capítulos a este espectáculo: a los recintos (teatros Guillermo Prieto, Hidalgo, Apolo y circo-teatro Orrin) y a las obras que se representaban, en particular, en el Guillermo Prieto, teatro para cuyos programas Posada realizó la mayoría de los grabados del

género, “posiblemente porque compartía los objetivos de estas obras moralizantes, educativas y nacionalistas” (65). Hay algunas piezas que hacen referencia al entorno europeo, como el fantasioso drama *Don Francisco de Quevedo*, en el que, según el texto del programa de mano del 10 de febrero de 1907, el poeta barroco aparece como “el bufón, [que] está enamorado perdidamente de la princesa Margarita, y esta diferencia de clases causan [sic] en el alma del poeta el dolor más profundo, la decepción más grande que pudo sentir en su vida. Y sin embargo tiene que ahogar sus lágrimas para hacer reír a los cortesanos. ¡Pobre Quevedo!” (84). El autor presenta, asimismo, los programas de *Ana Bolena*, de Fernando Calderón, y de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, el cual es hasta nuestros días un clásico del teatro popular en México y se representa, como en aquel entonces, en los días cercanos al 2 de noviembre o noche de muertos.

Hay, además del *Tenorio*, toda una serie de dramas de tema nacional que gozaron de gran popularidad: *Bruna la Turronera*, *Don Juan Manuel*, *Chucho el Roto* y *El Cerro de las Campanas*, entre otras. Los programas, además de anunciar el lugar, la hora y fecha, el título de la obra y a veces el reparto y los precios, solían incluir una síntesis del argumento o al menos los títulos de los actos que conformaban la obra, y uno o a veces varios grabados que ilustraban alguna escena. Así, pues, presentaban una conjunción de texto e imágenes más de una vez sobrecargada, en la que el trabajo del grabador y el del tipógrafo se asociaban para lograr una atractiva paráfrasis, cuya finalidad era atrapar de un solo vistazo al espectador potencial.

En ello estriba mucho del mérito de Posada, quien, sin dejar de lado el propósito eminentemente publicitario e informativo de su trabajo, podía dar rienda suelta a la imaginación y hacer interpretaciones del contenido de las obras, siempre con el ánimo de adentrarse en la sensibilidad del público popular, para orientarlo hacia el espectáculo:

Los grabados para los programas carecían del matiz político del diario, aunque compartían el objetivo de dirigirse a los mismos estratos sociales [...]; tampoco ilustran la vida mexicana ni la cotidianidad ni los acontecimientos de aquellos años; son la interpretación imaginativa de escenas de obras de teatro que debían capturar la atención de los posibles

asistentes al teatro, algunas nutridas en escenas cotidianas o en el imaginario popular (185).

El autor dedica, además, un capítulo a Manilla, otro célebre grabador (o acaso, más bien, una familia de grabadores) que ilustró programas en la época referida, con una “ingenuidad [...] cercana a los exvotos populares” (118). Tanto las ilustraciones como la información que presenta son valiosas en este sentido, pues si la fama y el reconocimiento de la obra de Posada han opacado en general el trabajo de Manilla, en el terreno de los programas de espectáculos el desconocimiento es aún mayor.

De los Reyes se refiere, asimismo, a aspectos como las fuentes iconográficas de los grabados y la técnica empleada por Posada, el grabado en zinc, que le permitía dibujar directamente sobre la placa de metal y responder así a “la presión de los impresores, necesitados de los grabados con rapidez” (180). Sobre el estilo, indica que corresponde a la “gráfica de vena humorística y de entretenimiento” (186); de hecho, en algunos programas integra el título del espectáculo al grabado, como solía hacer en las portadas de libretos de obras de teatro y en las de cancioneros populares.

Finalmente, debo resaltar que el libro contiene 89 ilustraciones repartidas a lo largo del texto, la mayoría, reproducciones de los programas de mano, así como un índice detallado de las mismas. Tanto el estudioso de la gráfica como el interesado en la cultura popular pueden encontrar información valiosa en el libro, sobre el aspecto histórico y el estético. Junto a las imágenes incluidas, tal información conforma un atractivo volumen, como lo eran y siguen siendo los grabados de Posada estudiados por Aurelio de los Reyes.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Raúl Eduardo González. *La seguidilla folclórica de México*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Morevallado Editores, 2006; 215 pp.

Entre las diversas formas métricas de la lírica tradicional hispánica hay una que llama la atención por su brevedad — apenas cuatro versos — y por el uso ingenioso del lenguaje. La seguidilla se caracteriza por la alternancia de dos versos de siete sílabas con dos de cinco (7+5, 7+5) con rima en los pares, ya asonante ya consonante. Sabemos que durante el siglo XVII español tuvo mucho éxito en la sociedad urbana. Hasta el día de hoy, sin embargo, son contados los estudios que se ocupan de la trayectoria de la seguidilla. Quizá esto se deba a su carácter marginal, dado que era un tipo de canción ligada principalmente a la vida “airada” o “disipada”. Aunque escasos, afortunadamente contamos con testimonios de autores y estudiosos que nos han dejado información, tanto de la popularidad con la que contó en su momento, como de la forma en la que arraigó en el folclor español y se extendió a Latinoamérica.

Raúl Eduardo González mostró su interés en la seguidilla desde que terminó sus estudios de licenciatura: dedicó su tesis a la investigación de esta forma estrófica y su presencia en nuestro país. El libro que hoy se comenta es consecuencia natural de ese estudio, nutrido de las subsecuentes investigaciones que el autor ha llevado a cabo desde entonces sobre la lírica tradicional mexicana. Nos cuenta que la seguidilla mexicana se ha visto relegada en los estudios, debido a la atención que se ha dedicado a la décima y a la glosa o *valona*, formas más presentes en el repertorio actual mexicano (5). Aunque no son numerosas las seguidillas en México, no dejan de tener una presencia significativa en la tradición lírica de nuestro país. La seguidilla es una muestra de la creación lírica a la cual los estudiosos de la canción tradicional tienen que prestar atención.

En la Introducción a *La seguidilla folclórica de México* el autor hace un somero repaso de los conceptos de *tradicional* y *popular*, repaso siempre útil, pues este par de términos se prestan a confusión. La definición del concepto de *folclor* que presenta el autor viene a aclararnos el panorama: “el folclor es una estética o una escuela que, si bien es del gusto popular (en un sentido amplio), permite la generación de textos que alcanzan

una tradicionalidad tal, que en su transmisión no resulta importante la autoría o el anonimato del texto, sino su pertenencia a esa 'escuela', cuyas características resultan, las más de las veces, de difícil descripción o estudio" (8).

La seguidilla folclórica de México es una forma que se puede rastrear desde el siglo XVII y que ha arraigado en una poética de hacer canciones, inseparable de la música y el canto. Lo popular gusta a la mayoría de la gente de determinada clase o estrato; lo tradicional proviene de antiguo, mientras que lo folclórico es aquello que pertenece a una forma de hacer, a una poética de la creación lírica en este caso.

A decir del autor, profundo conocedor del cancionero tradicional mexicano, la seguidilla es una de las escasas formas estróficas con versos desiguales. Es obvia la preferencia por la cuarteta de octosílabos, así como por las coplas de cinco y seis versos octosílabos, dada su abundante presencia, tanto en el cancionero tradicional como en las canciones populares y comerciales, incluyendo la llamada canción ranchera (9). "Entre las formas que prescinden del octosílabo, quizá la seguidilla sea la más difundida y, sin embargo, la seguidilla en México no está en capacidad de competir en difusión con la copla" (10).

El libro está dividido en dos bloques e incluye al final una recopilación de 430 seguidillas, en su mayoría procedentes del *Cancionero folklórico de México* y completadas con otras recolectadas por el autor. El primer bloque del volumen se dedica a los antecedentes, entorno y ejecución de esta forma estrófica. Los rastros más antiguos se remontan a las jarchas mozárabes de los siglos XI y XII; en el siglo XIII reaparece en las *Cantigas* de Alfonso X y, posteriormente, en la obra de don Pedro, Infante de Portugal, y de Juan Álvarez Gato (siglo XV). En el recuento no podían faltar las referencias a don Pedro Henríquez Ureña, quien, en su libro sobre *La versificación irregular en la poesía española*, señaló que la seguidilla, antes de 1600 y de tener música propia y típica, se cantaría con sones varios. Desde fines del siglo XVI es notable, en el repertorio de las grandes ciudades españolas, la presencia cada vez más viva de las seguidillas cantadas en series. González cita el indispensable trabajo de nuestra querida y fundamental Margit Frenk en torno precisamente a esa irrupción casi intempestuosa en el gusto de la gente: esa forma estrófica se filtró de manera notable en pliegos sueltos y manuscritos, y el teatro

corroboraría que la seguidilla de cuatro versos, cantada en series, fue una de las formas de canto y baile preferidas. No sólo sedujo a la gente común; también grandes personajes de la vida literaria de la España barroca se vieron fascinados por ella e incluso la sumaron a su propia creación: nos lo dice el genial Gonzalo Correas, lo corrobora Miguel de Cervantes en algunas de sus *Novelas ejemplares*, y Lope de Vega hace gala de su talento al incorporarla como propia en algunas de sus comedias de gran éxito.

En el ocaso del siglo XVI, la seguidilla afila el perfil que le sobrevive en la actualidad. Es compañera de la letrilla y el romance, hijos de una nueva escuela de tipo semipopular. Son semipopulares porque estas tres formas ya existían en el repertorio popular español, pero toman un nuevo rostro al combinar moldes tradicionales con un espíritu innovador y original. Lo que siguió en la historia de la seguidilla está aún por estudiarse de manera detallada, principalmente lo relativo a su presencia en el teatro breve de la segunda mitad del XVII y en el siglo XVIII. Actualmente la seguidilla se sigue cantando en España y en varios países de Latinoamérica.

En nuestro país, como decíamos, su presencia es mínima en proporción con otras formas. El autor hace un repaso de lo que sucedió con este tipo de canción a partir de la colonización; a diferencia de lo que pasó en España, en México hay muy pocas fuentes del siglo XVII en las que podamos apoyarnos. Raúl Eduardo observa que sólo en el siglo XVIII y principios del XIX la seguidilla alcanza la folclorización en nuestras tierras. Una fuente importantísima, aún sin estudiar, son los archivos inquisitoriales del XVIII, en los cuales hay claros indicios de que para entonces esta forma tenía ya una presencia importante en el cancionero novohispano.

De las seguidillas más tempranas citadas en el libro, la siguiente, de tema religioso (1654), aparece en las "Chanzonetas de los maitines de san Pedro en la catedral de México":

A la mar, a la mar,
a ser Pescador;
a la tierra, a la tierra,
a ser Pastor.

Apoyado en Vicente T. Mendoza y José Subirá, Raúl plantea que en la Nueva España la seguidilla se difundió a través de obras dramáticas y bailes populares. Mendoza y Subirá aseguran que fue la tonadilla escénica la plataforma en la que la seguidilla se daría a conocer al público novohispano durante el último tercio del XVIII y la primera mitad del XIX (35). Este era un género teatral menor compuesto en cuartetos, generalmente satíricos, de gran boga en esa época, a la par que en España. En la tonadilla, la función de las seguidillas — esta vez, de siete versos — solía presentarse como la última parte de la obra, a manera de conclusión o remate (35). A decir de González, la tardía popularización de la seguidilla en México puede deberse a que durante el siglo XVII otros bailes y danzas fueron más difundidos aquí (26).

Sobre la ejecución de la seguidilla en México, destaco lo siguiente: la seguidilla es de las escasas formas con versos desiguales en nuestro cancionero folclórico; es una estrofa de carácter exclusivamente lírico (50), y se conserva la forma clásica de la cuarteta de versos heptasílabos y pentasílabos alternados (la de siete versos es menos abundante). Las seguidillas se cantaban en series que reunían los temas y estilos más variados y se prestaban por lo tanto a la improvisación en el momento de cantarlas.

Por otro lado, es común, siguiendo al autor del libro, que la seguidilla aparezca asociada, en los sones y canciones, “ya sea con otras seguidillas que hacen las veces de estribillos estereotipados, ya con otro tipo de estrofas” (54). Característica, también, ha sido la costumbre de acompañarla con un “añadido”, como el del “El cielito lindo”:

Cuando sales al prado, — *cielito lindo*
niña, de amores,
se inclinan a besarte — *sí, chiquitita*
todas las flores;
ay, ay, ay, ay, se inclinan bellas,
porque tú eres la reina — *cielito lindo*
de todas ellas. (CFM 1-210)¹

¹ CFM: *Cancionero folklórico de México*. Margit Frenk coord. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.

Otro dato interesante es que la distribución geográfica de la seguidilla sólo abarca el centro de nuestro país, y además, en especial, la región de la Huasteca, donde se mantiene más que en ninguna otra la vitalidad creativa de la estrofa (68). “Las seguidillas se hallan básicamente en el cancionero tradicional; son viejos sones cuyo repertorio corresponde en ciertos casos a una tradición centenaria” (69).

En la segunda parte del libro, Raúl nos habla de los rasgos de nuestra seguidilla y presenta algunos casos, acompañados con líneas melódicas en pentagramas. Me permitiré hacer una comparación entre seguidillas de factura española del barroco y algunas mexicanas para destacar características que son, como él menciona, prácticamente las mismas, como, por ejemplo, el uso de esquemas que dan pie a estrofas de tipo paralelístico. A continuación transcribo tres de fuente peninsular:

No me case mi madre
con hombre tuerto,
que parece que duerme,
y está despierto. (NC 2362)²

No me case mi madre
con hombre calvo,
que parece que tengo
la muerte al lado. (NC 2363)

No me case mi madre
con un gabacho,
que parece que duerme
y está borracho. (Jardí 52)³

Del folclor mexicano actual:

No te cases con viejo
por la moneda:

² NC: Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos xv a xvii)*, 2 vols, México: UNAM / El Colegio de México / FCE, 2003.

³ Jardí: Kenneth BROWN, “Doscientas cuarenta seguidillas antiguas” [contenidas en el ms. *Jardí de Ramelleres*]. *Criticón* 63 (1995): 7-27.

el dinero se gasta,
y el viejo queda. (CFM 2-5483a)

Otro rasgo es el uso de los clichés, fórmulas que suelen funcionar como tópicos que apuntan a un ambiente más o menos conocido:

Una niña en un baile
vendió un perico,
por entrar a la moda
del abanico. (CFM 2-5666)

Una niña en un baile
vendió su loro,
por entrar a la rifa
del peine de oro. (CFM 2-5666)

También encontramos casos de lo que José Manuel Pedrosa ha llamado muy atinadamente “defraudación obscena” (82):

Una niña en un baile
se lo tentaba:
zapatito de raso
que le apretaba. (CFM 2-5665)

La mayor parte de las seguidillas están puestas en voz de hombre, lo que nos habla de su manufactura, pues la mayor parte de los cantores, y ahora vemos también, compositores, son varones. Otra cosa es lo que sucede en la seguidilla española del XVII, pues la voz masculina y la femenina se presentan, casi, con la misma frecuencia.⁴ En las seguidillas mexicanas son muy comunes los apóstrofes a una persona, generalmente una mujer, a la cual el hombre se suele dirigir en el estilo del amor cortés. En este sentido, es importante mencionar que en el tema amoroso las seguidillas son también muy parecidas a las que se cantaban a las

⁴Sobre este tema, cf. Martha Bremauntz, *La seguidilla española del siglo XVII. Voz masculina / voz femenina*, tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003. El estudio se basa en una recopilación de 527 seguidillas de la época.

mujeres en el barroco español. El molde de este tipo de canciones casi no ha variado.

La adopción de la seguidilla en nuestro país ha llevado a usos diferentes, por ejemplo, a incluirla como estrofa o estribillo en otro tipo de canciones. De otros cambios nos habla Raúl Eduardo González:

El predominio de las coplas octosilábicas puede explicar tal vez muchas transformaciones de la seguidilla, como la sustitución de los versos largos, principalmente por octosílabos, que se da en alrededor del 12 por ciento de los textos del corpus, e incluso la suplantación de seguidillas por cuartetos de octosílabos en algunos sonos [...]. En otros casos, las transformaciones se explican por las características propias del canto en una región o por las posibilidades de una melodía determinada (90).

La seguidilla mexicana tiene muchas veces el carácter sentencioso que ya tenía en el repertorio que trajeron los españoles a nuestro país, con sus adaptaciones:

Las muchachas de ahora
no bailan sonos
por andar abrazadas
con los varones;
andan felices,
bailando el rocanrol —el chachachá
y también el tuisse. (CFM 2-5452)

Las razones por las cuales una sociedad prefiere determinados géneros en su repertorio no son del todo claras. Raúl nos plantea respuestas al enigma de que la seguidilla, a pesar de haberse folclorizado en nuestro país, es más bien escasa. Como señaló Mateo Alemán en el siglo XVII, refiriéndose al carácter temporal de las canciones y los bailes, a las seguidillas “otros llegarán que las destruyan y caigan”. Pero después de este notable trabajo de Raúl no hay que hablar de una destrucción total de la seguidilla. Algo tienen esas pequeñas cancioncitas que el repertorio nacional no quiere prescindir de ellas.

MARTHA BREMAUNTZ

Dirección General de Culturas Populares. CONACULTA

Anuschka van't Hooft y José Cerda Zepeda. *Lo que relatan de antes. Kuentos tének y nahuas de la Huasteca*. México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003; 175 pp.

En nuestro país la recopilación y publicación de cuentos, leyendas o mitos de tradición indígena es por sí misma una labor importante, ya que ofrece la posibilidad de conocer textos que en general resultan ajenos para el hispanohablante y que de otra manera, muy posiblemente, jamás conocería. Sin embargo, el valor de recoger este material literario va más allá. Detrás de estos singulares relatos subyace un conjunto de creencias, pensamientos, normas y valores, también lejanos a nuestro pensamiento occidental, que se asoman a través de sus personajes, de los propios acontecimientos y de los lugares en que se sitúan estas historias.

Los autores del libro *Lo que relatan de antes. Kuentos tének y nahuas de la Huasteca*, conscientes de esta premisa, deciden incluir una serie de notas introductorias con el objeto de dar a conocer la interrelación que existe entre el texto y el contexto de los relatos. Así, la presente publicación no busca únicamente difundir y generar una valorización de estas expresiones orales fuera de las comunidades indígenas; se propone, además, acercarnos a la comprensión de la tradición oral tének y nahua, como una expresión cultural compartida entre dos grupos indígenas que históricamente han convivido muy de cerca en la región Huasteca (9-10).

En la época prehispánica los tének (ahora también conocidos como huastecos) constituyeron una muy importante cultura que se ubicaba en los límites septentrionales de Mesoamérica. Su asentamiento llegó a abarcar parte de los actuales estados de Tamaulipas, Veracruz, San Luis Potosí, Hidalgo, Puebla y Querétaro. Hoy en día, este grupo pervive en dos núcleos regionales separados dentro de la Huasteca: uno de ellos en el estado de Veracruz y el otro en San Luis Potosí. Esta división se produjo hacia fines del siglo XV, cuando los mexicas, como parte de una estrategia de conquista, se introdujeron en el sur de esa región.

A partir de entonces, la interacción entre ambos grupos se ha dado en diversos grados, y su cercanía a través de los años ha propiciado la comunión de varias expresiones culturales, que se percibe incluso en algunas zonas donde ya no existe una convivencia tan próxima; así sucede con los nahuas de Hidalgo, que – como explican los propios autores – constitu-

yen el único grupo indígena que habita esa zona de la Huasteca. Parte de esta comunión se ve reflejada en la tradición oral, lo cual, sin duda, denota grandes similitudes en las formas de pensamiento de ambos grupos.

Los relatos que componen este libro provienen de la región serrana del sur de Aquismón, en el estado de San Luis Potosí (región tének) y del municipio de Xochiatipan, en el estado de Hidalgo (región nahua). Los textos se reproducen, en su mayoría, en lengua indígena con traducciones al español, a excepción de unos pocos ejemplos que sólo fueron encontrados en castellano.

La temática en los cuentos de estas dos etnias es, al parecer, bastante amplia y variada; no obstante —se nos dice en la introducción— su tradición oral se divide en dos tipos de narrativa, de acuerdo con la veracidad que los tének y los nahuas atribuyen a sus diversos cuentos. Así, se distinguen los relatos verdaderos de los relatos ficticios (17-18). En esta publicación se reúnen sólo cuentos que son considerados verídicos y que narran siempre eventos ocurridos en el pasado. Muchos de ellos hacen referencia a los seres creadores de los diferentes elementos del cosmos —como el agua, el fuego, el viento y la tierra— y describen las circunstancias que permitieron llevar a cabo esas tareas primigenias.

En los cuentos considerados verídicos uno de los temas más recurrentes se relaciona con el origen del maíz. Como sucede en otras regiones, los indígenas huastecos son esencialmente campesinos, y su sustento diario se basa en una agricultura de autoconsumo, cuyo producto principal es, precisamente, el maíz. El arraigo a la tierra, como medio básico de su subsistencia, y la trascendencia del maíz en el plano cotidiano y simbólico se manifiestan claramente en la tradición oral de estos dos grupos. No hay que olvidar, además, que en el pensamiento indígena el maíz es la sustancia de la cual los seres creadores engendraron al hombre.

En estas páginas encontramos dos versiones acerca del nacimiento del maíz. En la primera se habla de un niño prodigioso que sobrevive a las diferentes pruebas que la malvada abuela le impone, convirtiéndose de esta manera en maíz. En la segunda versión se describe cómo el Trueño, por petición de los hombres, decide “quebrar el cerro” para liberar el maíz que se encontraba oculto y resguardado por hormigas en una montaña.

No cabe duda de que algunos de estos cuentos son, en realidad, viejos mitos prehispánicos que, a pesar de haber sufrido transformaciones, han pervivido en la memoria indígena a través de varias centurias. Los cuentos actuales refuerzan la idea de que hubo una época en la que no existía el maíz, el cual es considerado como un ser real, vivo. La segunda versión sobre el nacimiento del maíz, por ejemplo, es una derivación del mito que narra cómo Quetzalcóatl descubre a una hormiga roja cargando una semilla de maíz. Cuando él le pregunta dónde está, ella no contesta, por lo que el dios se convierte en hormiga negra para poder seguirla hasta el “cerro de los mantenimientos”. Poco a poco roba granos de maíz y se los lleva a los dioses en el Tamoanchan. Ellos lo mascan y lo hacen masa para que el hombre pueda comer. Como esto resultaba cansado, decidieron abrir todo el cerro y sacaron del interior el maíz blanco, negro, amarillo y todos los demás alimentos que eran buenos para los hombres.

A lo largo de las páginas de este libro hallamos muchas creencias y valores indígenas que tienen también antecedentes en la cosmovisión de los pueblos prehispánicos. Una de ellas es la inminente dualidad que le atribuyen a algunos seres sobrenaturales, que los tének y nahuas conciben como santos, espíritus o dueños. En el tercer relato, por ejemplo, se habla de la ayuda que san Juan proporcionó al hombre en una época de mucha hambre, al quebrar el cerro que contenía el maíz. Desde entonces Juan se hizo milagroso, se convirtió en el Dios Juan o Múxilam (el gran Mamlab). Pero el poder atribuido a este santo también resulta destructivo para los hombres, quienes por temor deciden construirle su casa lejos, dentro del mar. A él no le avisan cuándo es su fiesta, porque si se enterara vendría con vientos y lluvias muy fuertes. Tampoco le avisan cuando la naranja o el mango maduran, porque vendría a comérselos y, al venir, destruiría muchos pueblos (69).

En la actualidad –nos dicen los autores– los sitios que evocan un relato sobre algún evento importante del pasado son, a menudo, considerados sagrados, es decir, que son trascendentes por los sucesos que ocurrieron en esos lugares, muchas veces relacionados con algún elemento vital para la humanidad. Las cuevas, los manantiales, el nacimiento de numerosos ríos, alguna piedra llamativa o un árbol son lugares que se consideran frecuentemente sagrados (58). Dentro del área geográfica que habitan los tének y los nahuas, ciertos cerros muy eleva-

dos son apreciados como los sitios más sagrados. En la cosmovisión azteca los grandes cerros constituían un eje cósmico que vinculaba el cielo con la tierra y el inframundo, lo que permitía la comunicación entre los hombres y otros seres que habitan diferentes espacios del cosmos. Los indígenas huastecos de hoy en día piensan, en efecto, que el cerro sagrado llegó a tocar el cielo, pero que en algún momento fue necesario romperlo en varias partes. Son diversas las razones que explican este acontecimiento. La más importante es, probablemente, que dentro de él se encontraba el maíz, que ellos necesitaban para su manutención. Otra explicación sostiene que esa fue la manera de evitar que K'olének, la vieja que comía niños recién nacidos, bajara del cielo a la tierra, lo cual lograba por medio de la montaña (68).

Otro acontecimiento relacionado con la importancia de la montaña se observa en el relato que nos habla de una época en la que los hombres, en comunión, trabajaban muy duro, todos los días, con el fin de lograr que la montaña se elevara y se acercara al cielo; así, ellos podrían escuchar lo que el Padre Celestial decía. Cuando este se percata de que la montaña ya está muy cerca decide que debe hacer algo para que los hombres dejen de trabajar un día, el domingo; pero el problema es que los hombres unidos no querían descansar. Para lograr su cometido, el Padre Celestial decide darles diferentes lenguas; así, un día en que los hombres llegan a trabajar, ya no se entienden, no se pueden hablar, sólo se miran y ya no pueden tampoco trabajar (77-79).

Los cuentos considerados verdaderos también suelen dar explicaciones acerca de algunas características físicas del mundo, del hombre y de los animales. Así sabemos, por ejemplo, que el sapo es aquel muchacho (o señor) a quien —en dos cuentos diferentes— se le pide que lleve y tire al agua las cenizas de la anciana malvada que come niños (abuela del joven espíritu del maíz en los dos primeros cuentos); él, desobedeciendo, destapa imprudentemente el cántaro o los huacales que contienen las cenizas, y debe su aspecto a los piquetes recibidos de las moscas y los zancudos que de ahí salieron (39, 55):

El señor se convirtió en rana, y es por eso que las ranas tienen la espalda llena de granos, porque así está el señor que picaron los zancudos, y también por eso cuando uno pasa por un arroyo donde hay mucha hu-

medad hay muchos zancudos, porque es la viejita que se convirtió en zancudo (74).

El aspecto de algunos animales del agua se explica en el segundo relato de este libro, cuando Chicomexóchitl, una vez sumergido en el río después de haber sido arrojado por su abuela, les gritaba: “¡No me coman, no me traguen, vomítenme!”. Y así fue como a la guabina, por no vomitar, se le hizo grande el estómago. La acamaya, en cambio, sí vomitó, y por eso se le hicieron saltones sus ojos. Y de todos los peces que vomitaron, como las mojarras y otros más, a los que no tenían tripas se les hicieron espinas en la espalda (46).

En otro pasaje del mismo cuento descubrimos, asimismo, el origen del caparazón de la tortuga en el fragmento en el que Chicomexóchitl, creador y espíritu del maíz, le pide a la “gran tortuga de flores” que le ayude a pasar al otro lado del río:

—Hazme un favor. Llévame al otro lado, hasta el otro lado, déjame allí, y me voy.

—¡Ah, bueno! Si quieres sí te llevaré. ¡Sube a la espalda, en la espalda sube y agárrate bien aquí a mi ropa!

En su espalda subió y le está agarrando bien. Y cuando todavía no iba muy lejos, luego sintió [la tortuga] que le hacían cosquillas en la espalda.

—¡No me hagas cosquillas, no me hagas cosquillas!, ¡tú, Chicomexóchitl! Si no quieres que te lleve, te voy a dejar a mitad del agua.

Ya no la hizo enojar y otra vez avanzó un poco. Otra vez sintió [la tortuga] que le hacían cosquillas en su espalda.

—De veras, te dije que no me hicieras cosquillas, si no, te dejaré en el agua y me iré.

Otra vez ya no le hacía cosquillas, y otra vez, ya cerca de la orilla, otra vez lo hace, no sólo para hacerle cosquillas, sino se lo hace como adorno de su espalda, para que se haga bonita su ropa. Así lo hizo y la tortuga lo fue a sacar del otro lado del agua y luego se enojó:

—¡Uta, qué fea hiciste mi ropa! ¿Por qué lo haces? De veras la hiciste fea, con muchas figuras hiciste mi ropa. ¡Uta, esto se va a ver para siempre, no se perderá!

—Lo he hecho para agradecerte de haberme sacado, por eso he hecho muy bonita tu ropa. Por mí te doy las gracias por haberme traído,

por haberme llevado sobre el agua para que me vaya. Me voy, para llegar a mi casa.

— ¡Ah, bueno!, así quedamos entonces (47-48).

Para la estructuración de este libro se pensó en combinar textos tének y nahuas con ciertas semejanzas temáticas. Esto nos permite observar los paralelismos que existen entre las versiones de ambos grupos en algunos cuentos incluidos en esta antología. Un ejemplo muy ilustrador son los dos primeros relatos que versan sobre el origen del maíz. Pese a las diferencias, nos encontramos con dos variantes de un solo texto. En ambos cuentos, los personajes son los mismos, aunque sus nombres varían: el niño prodigioso, espíritu del maíz y protagonista del cuento, la madre, los abuelos maternos y un muchacho llamado Wetech o Juanito, quien termina convirtiéndose en sapo. Estos personajes realizan una serie de actos ordenados que transcurren sobre una estructura preestablecida. Los dos relatos dan inicio con la mención de una muchacha joven, buena, a quien los padres sobreprotegen. Pese a todos los cuidados, la hija queda embarazada de forma maravillosa a la orilla de un pozo, de un manantial. Una vez que los padres se dan cuenta de la situación surge el rechazo a la hija y, cuando el niño nace, la animadversión crece, especialmente por parte de la abuela hacia el hijo, quien se empeña firmemente en matarlo. El niño, creador y espíritu del maíz, renace y, en un último enfrentamiento, acaba por quemar a la abuela (en una choza o en un temascal). Finalmente, Dhipák —para los tének— o Chicomexóchitl —en la versión nahua— le encomienda a un muchacho que lleve y tire las cenizas de la abuela al mar (o al río).

El libro que comentamos se compone de 17 relatos que se organizan de acuerdo con seis temas principales: “Dhipák y Chicomexóchitl”, “El cerro quebrado”, “El cuento de un hombre y un conejo”, “Los dueños del agua”, “El origen del fuego” y “Las aguas del cielo”. La variedad temática y la riqueza expresiva manifiestas en los cuentos aquí esbozados hacen de esta antología un libro en verdad muy atractivo y altamente recomendado. En la lectura de los relatos encontramos sabiduría, ingenuidad, antigüedad y belleza a través de la mirada indígena de dos grupos que pueblan hoy la región huasteca.

Las introducciones que anteceden los diferentes capítulos, por su parte, son pequeños estudios, que nos permiten hacer una segunda lectura de los cuentos, ya que nos proporcionan los elementos necesarios para acercarnos al pensamiento de estos pueblos, para quienes la tradición oral es uno de sus grandes entretenimientos.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ
CENIDIM-INBA

Las introducciones que anteceden los diferentes capítulos, por su parte, son pequeños estudios, que nos permiten hacer una segunda lectura de los cuentos, ya que nos proporcionan los elementos necesarios para acercarnos al pensamiento de estos pueblos, para quienes la tradición oral es uno de sus grandes entretenimientos.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ
CENIDIM-INBA

José Manuel Pedrosa. *La historia secreta del Ratón Pérez*. Madrid: Páginas de Espuma, 2005; 332 pp.

En este libro José Manuel Pedrosa le sigue la pista al Ratón Pérez, ese famoso ratoncito escurridizo al que desde tiempos inmemoriales los niños le entregan sus dientes de leche. El autor considera el mito de este ratón, no sólo como el más conocido, el más popular y el más vivo de todos los que existen en España, sino que comprueba también que, por oscuro y enigmático que sea, se trata de unos de los mitos más viejos y más arraigados del mundo entero.

A lo largo de las páginas de este libro Pedrosa compara al madrileño Ratón Pérez con su hermano francés, el Ratoncito de los Dientes o *Petite Souris*, con su homólogo italiano, el tradicional *topolino*, con el Ratón del fuego del hogar alemán, escandinavo o ruso, con los ratones de los tejados orientales, haitianos o malgaches y finalmente con el Hada de los Dientes, de la tradición anglosajona, conocida como *Tooth Fairy*, que aparece en los Estados Unidos en torno a 1930 o 1940, y a la que considera “una especie de *hija*” del Ratón, “o al menos una heredera, depositaria, imitadora, receptora, de sus genes míticos, de sus costumbres, de sus modos de operar” (20).

Pedrosa sigue las huellas del Ratón de los dientes a lo largo de la historia y por distintas latitudes, mostrando sus diferentes “máscaras” y demuestra que los mitos y los ritos relacionados con él están documentados en una enorme cantidad de tradiciones y culturas. A través de elocuentes testimonios comprueba que ya sea en los tejados, en los climas cálidos, ya sea en el fuego de los hogares, en los climas fríos, los

conjuros con los que se ofrendan los dientes infantiles están calcados siempre sobre el mismo modelo (59).

En la segunda parte del libro, "Las máscaras del ratón", muestra Pedrosa que, dentro de la amplia y heterogénea geografía mundial de los mitos relacionados con los dientes infantiles, en ciertas tradiciones los destinatarios son, además del sol, de la luna, de ángeles y santos, distintos animales: determinadas aves de picos fuertes, como el milano que documenta, en 1627, Gonzalo Correas en el conjuro de la España: "Milano, toma este diente / y dame otro sano" (84); el cuervo, en los Balcanes y en Turquía, como en este conjuro documentado en Macedonia: "¡Cuervo, cuervo!, / toma mi diente negro / y dame un diente nuevo y blanco" (103); la golondrina, en Brasil: "*Andorinha, andurão, / leva esse dente ruim / e traga outro bom*" ["Golondrina, golondrina, / llévate ese diente malo / y tráeme otro bueno"] (102), e incluso la gallina en una versión documentada en el país Vasco: "Gallina, gallinero, / toma este diente viejo / para que me des otro nuevo" (101).

Por otro lado, Pedrosa documenta también como destinatarios de estos dientes a otros animales que comparten con el tradicional ratón la característica de tener una fuerte dentadura. Traduciendo a A. B. Rooth, *The "Offering" of the First Shed Tooth and the Tooth-Formula. A Study of a "Physiological" Custom* (1982), cita Pedrosa, por ejemplo, una versión de Ulan Bator (Mongolia), donde es tradicional esconder el diente dentro de un trozo de carne que se arroja al perro al tiempo que se dice: "¡Perro, perro! / toma mi diente malo / y dame uno bueno" (112). Cita también un conjuro documentado en la región alemana de Suabia, donde el animal destinatario del diente caído es un lobo: "¡Lobo, lobo!, aquí tienes un diente, // dame a cambio uno que no tiemble" (122); un conjuro de Checoslovaquia, en donde, según algunas tradiciones, es el zorro el destinatario de los dientes: "Aquí tienes, tú, zorro, / el diente de hueso; / dame a cambio tu diente de hierro" (123); y en Abisinia, la hiena: "¡Hiena aulladora!, / aquí está mi hermoso dientecito, / te lo doy; / dame tu diente feo" (125).

Curiosamente, no son solamente ciertas aves o algunos mamíferos de dientes fuertes los destinatarios de los dientes; presenta Pedrosa también otros conjuros en que aparecen reptiles o insectos; por ejemplo, el lagarto de esta invocación documentada en Sri Lanka: "¡Lagarto, lagar-

to!, / por favor, toma este diente / y entrega un diente bueno" (127); el grillo de un conjuro documentado en Kurland, en Letonia occidental: "Aquí, grillo, / coge este diente de hueso, / y dame un diente de hierro (o de acero)" (123); o la interesante modalidad documentada en determinadas áreas de Suecia en las que es tradición ofrecer el diente caído a una araña con conjuros de este tipo: "¡Locke, locke!, / dame un diente de hueso / en lugar de un diente de oro" (129).

Asimismo, el autor analiza con detenimiento la transformación que experimenta el mito debido al crecimiento de las ciudades. Conforme el ratón de campo se convierte en ratón de ciudad y los tejados se vuelven inaccesibles, empieza a crearse la costumbre de intercambiar el diente de leche, depositado ahora bajo la almohada, por una cantidad de dinero o algún regalo. Esta costumbre, que se origina en Europa a finales del siglo XIX, aparece en Estados Unidos en el siglo XX, aproximadamente a partir de 1940, cuando el Hada de Dientes, creada a imagen y semejanza de las hadas de Disney, empieza a cobrar una gran influencia en muchos países, sobre todo anglófonos. Así, el mito adquiere un tinte mercantilista que había estado totalmente ausente en las tradiciones anteriores. No obstante, como afirma el autor: "El ansia de dinero no lo invadió súbitamente todo, y antes debió de haber una especie de período de transición en que el intercambio implicaba algo más amable y menos descarnado que una cantidad en efectivo" (180).

En la última parte del libro, con el sugerente título, "Todo lo que usted no sabía que se puede saber sobre un ratón", se exploran con detenimiento otros temas relacionados con ratones y dientes. Por ejemplo, se pregunta el autor por qué ha de ser un ratón el protagonista privilegiado de los ritos relacionados con la dentición. Habla de la magia homeopática, aquella que se da por imitación y que permite que una cualidad de un objeto se transmita a otro objeto con el que guarda una relación de analogía o semejanza; y de la magia simpática, aquella que se da por contacto y que permite que una cualidad de un objeto se transmita a otro objeto con el que tiene una relación de contacto, real o simbólica (189). Habla de los ratones devoradores de hierro y oro (195), de los agujeros que dejan los dientes al caerse y que se consideran como "una eventualidad peligrosa, como un accidente temible que pone en cuestión la integridad y el equilibrio de la persona, y al que se debe poner

remedio material (médico) y simbólico (mágico-ritual) cuanto antes” (199). Investiga también Pedrosa las supersticiones en torno a los huecos que separan unos dientes de otros (203) y presenta algunos remedios curiosos, citando gran variedad de fuentes, desde la *Historia natural* de Plinio, hasta otros autores más contemporáneos, como el libro de Iona Opie y Moira Tatem, *A Dictionary of Superstitions* (1992), o *El mundo secreto de los dientes*, de Gutierre Tibón (1984), en el que se analizan las costumbres del México antiguo.

Por otra parte, Pedrosa estudia la relación de los dientes caídos (y de los sueños relativos a los dientes) con la muerte, la enfermedad y la castración, así como la relación de los dientes nuevos con la vida y la buena suerte. Habla de la importancia de los amuletos y talismanes dentarios y de otras costumbres, como el entierro y el “emparedamiento” del diente, que se vinculan con la creencia de que “la preservación del diente es necesaria para que se produzca la resurrección futura” (236). Muestra además cómo los dientes son objeto de rituales de fecundidad y de propiciación y que tienen una homología mágico-simbólica muy estrecha con otras excrescencias del cuerpo humano: las uñas, el pelo, el cordón umbilical y la placenta (220).

Con este libro, fruto de veinte años de importante investigación antropológica y etnolingüística, el autor da inicio a una serie de estudios sobre mitologías comparadas, a la que llama “Mitáforas”. A lo largo de sus páginas brinda pruebas fehacientes de que “las culturas del mundo han estado y están ligadas a todas y cada una de las demás culturas por lazos innumerables, complejos, multidireccionales” (329). Para Pedrosa “nuestro Ratón resulta ininteligible sin los demás ratones y sin sus otras máscaras; sin la tradición de los demás es imposible comprender lo que significa la nuestra, ya que jamás ha existido ninguna cultura incontaminada ni pura detrás de ningún muro ni barrera” (330). El trabajo incluye, además de creencias, conjuros, supersticiones y leyendas, la edición íntegra del célebre cuento infantil *Ratón Pérez*, que el sacerdote jesuita andaluz Luis Coloma escribió para el rey niño Alfonso XIII en 1894; obra publicada en forma independiente e ilustrada por Mariano Pedrero en 1911 (29-43).

PILAR VALLÉS

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM