

AÑO VIII / NÚMERO 1 / ENERO - JUNIO DE 2008 / ISBN 9605-6438

Revista de Literaturas Populares



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Revista de Literaturas Populares

AÑO VIII NÚMERO I ENERO - JUNIO DE 2008

dirección

margit frenk

secretario de redacción

santiago cortés hernández

comité de redacción

araceli campos moreno / claudia carranza vera /
leonor fernández guillermo / enrique flores /
raúl eduardo gonzález / mariana masera /
maría teresa miaja / gabriela nava /
nieves rodríguez valle / rosa virginia sánchez /
pilar vallés

consejo 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

comité de redacción

diseño original / diseño de portada

mauricio lópez valdés / gabriela carrillo

tipografía

elizabeth díaz salaberría

imagen de la cubierta

"coyote", artesanía huichola

publicación semestral

CANJES, CORRESPONDENCIA:

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM.

CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO D. F.

E-MAIL: litpop@correo.unam.mx

PÁGINA WEB: www.rlp.culturaspopulares.org/

issn 1665-6431

impreso y hecho en México

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- En contra de las mujeres: dos versiones
de un sermón (México, 1795)*
(ANASTASIA KRUTITSKAYA) 7-50
- Cinco cuentos tradicionales con sabor a Huasteca*
(BERENICE GRANADOS)..... 51-66
- Diez relatos de seres fantásticos en la tradición
oral mexicana*
(ARACELI CAMPOS MORENO)..... 67-74

ESTUDIOS

- El caso: de la oralidad a la escritura*
(LUIS BELTRÁN ALMERÍA)..... 77-101
- Moralidad, parodia e imagen social de ricos
y pobres: del Eclesiastés y el Guzmán
de Alfarache a la canción tradicional*
(JOSÉ MANUEL PEDROSA).....102-111
- La canción huichola: primera etapa de producción,
hasta los cinco años*
(XITÁKAME JULIO RAMÍREZ DE LA CRUZ)112-138

*Una forma breve olvidada: la praga portuguesa
de tradición oral*
(CARLOS NOGUEIRA).....139-161

La leyenda La mora del Puente de Chaves
(ARMINDO MESQUITA)162-172

RESEÑAS

Beatriz Mariscal Hay. *El romancero
y la "Chanson des Saxons"*
(MAGDALENA ALTAMIRANO).....175-179

Maximiano Trapero. *Romancero general
de la Isla de El Hierro*
(MARÍA TERESA RUIZ).....179-185

Susana Weich-Shahak, *La boda sefardí.
Música, texto y contexto*
(MARÍA JESÚS RUIZ)185-189

Francisco Rodilla León. *Música de tradición oral
en Torrejoncillo (Cáceres)*
(MARÍA TERESA MIAJA)189-191

Aurelio González, ed. *La copla en México*
(PILAR VALLÉS)192-201

José Manuel Pedrosa, coord. *Cuentos
y leyendas inmigrantes*
(ARACELI CAMPOS MORENO).....201-204

Península, Revista semestral de la Unidad
Académica de Ciencias Sociales y Humanidades,
Coordinación de Humanidades, UNAM
(LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO).....204-208

Alexandr Nikoláievich Afanásiev. *Leyendas
populares rusas de santos, diablos, milagros y maravillas*
(CARINA ZUBILLAGA).....208-213

En contra de las mujeres: dos versiones de un sermón (México, 1795)

El 19 de julio de 1795 llega al Santo Tribunal una denuncia hecha por Baltasar Ladrón de Guevara sobre un cuadernillo manuscrito.¹ Este juriconsulto americano confiesa que le trajeron dicho cuaderno “como de un assumpto chistoso para que se divertiera”. Pero oyó parte de él y no tuvo “paciencia para sufrir una obra tan desatinada y maldita”,² pues la sátira abusa de la Sagrada Escritura no solo por llevar el título de *Sermón*, sino también por la intención de persuadir al lector de que las mujeres son “por malicia peores y más nocivas que los demonios” y por tratar, incluso, “a nuestra madre Eva como a una indigna fregona”. También afirma que por el mundo andan esparcidas muchas de sus copias.

En el proceso se conservaron dos copias. La primera versión del *Sermón* (que designamos como [1]) es un cuaderno que imita un libro impreso, encuadernado en papel azul y adornado con dibujos de motivo floral. Sus hojas están numeradas y el número está colocado en la esquina superior de cada página. A este cuadernillo le sigue la segunda versión de la sátira (nuestro [2]), que en el expediente ocupa cinco folios manuscritos a dos columnas y constituye una copia parcial y desordenada de [1].

El cuadernillo se remitió a los calificadores, que lo consideraron digno de prohibición por contener doctrinas falsas y abusar de las Sagradas Escrituras y de las letras de los Santos padres; también por contener proposiciones temerarias e impías, injuriosas al estado mujeril o femeni-

¹ Ladrón de Guevara fue el regente de la Audiencia de México y fundador del Ilustre y Real Colegio de Abogados de la Nueva España, “honradísimo y desinteresado ministro, formado en el bufete y en las tareas de la profesión de abogado”. Véase el “Elogio [fúnebre] del Señor Don Baltasar Ladrón de Guevara, Regente que fué de esta Real Audiencia, y Consejero honorario en el Supremo de las Indias” impreso en el *Diario de México* del sábado 16 de mayo de 1807.

² AGN, Inquisición, vol. 1372, exp. 16, fol. 1r.

no, y, por último, por ser simplemente un papel malsonante y herético. Emitidas las censuras, se mandó publicar su prohibición y seguir con las averiguaciones sobre los demás ejemplares, el autor y otros sujetos que lo podían poseer.

Entre estos sujetos destacan Juan José Aguilar, de oficio impresor, que lo tenía en su poder con el fin de aprenderlo de memoria y relatarlo para divertirse en algunos concursos; Tomás Morquecho, administrador del estanco de pieles; Francisco Villegas, oficial platero, que asiste en la platería de la calle de Santo Domingo, y José Antonio Troncoso, de setenta y cuatro años cumplidos, escribano real público de la Diputación y Fiel Ejecutoria. Este último obtuvo la copia del cuaderno de manos de un librero llamado Francisco González y se quedó con ella porque, habiéndolo leído los padres fray Vicente Velasco y fray Pensado, ambos religiosos dominicos, nada le dijeron sobre el *Sermón* y solo les sirvió de divertimento.

El autor anónimo del *Sermón*, efectivamente, parecía conocer a la perfección los tópicos y motivos tradicionales de la poesía misógina, tal como lo describe Mercè Puig Rodríguez-Escalona en el estudio previo a la antología de textos misóginos de la Edad Media latina. Para estos autores, también anónimos, la mujer es

la gran responsable de los males del mundo, provoca el desorden, la destrucción y la ruina por doquier, es ella la que enseña el mal e incita a él, dada que es malvada y criminal y se halla afectada por impulsos irresistibles que toman como modelo todas las deshonras y prohibiciones. Se la retrata asesina, furibunda, impía, inconciliable, ladrona, litigiosa, maldiciente, necia, soberbia, vengadora y con un inmenso poder para alcanzar sus propósitos (1995: 19).

El *Sermón*, recogido en la ciudad de México a finales del siglo XVIII, también perfila a la mujer como personificación de la lujuria. Se le asimila con la serpiente y con el diablo; por lo tanto, se le critica por acicalarse, ya que lo hace para seducir a las almas. El discurso misógino se compadece de los hombres casados por toda una serie de horrores que están obligados a padecer al lado de sus esposas. A cada rato aparecen en él exhortaciones al lector para que desconfíe de las mujeres o huya de su

trato como la única posibilidad de salvación para el hombre. Por otro lado, de acuerdo con lo común en este tipo de poesía, se desarrolla aquí el llamado *topos* de los “sabios caídos”, recordando a modo de moraleja a distintos personajes célebres que en su historial tuvieron alguna mancha relacionada con la mujer. Esta serie canónica, que se originó en la literatura patrística, incluye a Adán, Sansón, David y Salomón. Simultáneamente se subraya la escasez de buenas mujeres en el mundo, aunque con una excepción única entre el conjunto de su género: la Virgen María. Otro ejemplo son las criaturas monstruosas, como las sirenas. Con todo esto, siendo la mujer el objeto del deseo, la enumeración de sus defectos parece ser un pretexto para ocuparse de ella.

Esta edición de las dos versiones forma parte del proyecto “Literaturas populares de la Nueva España (1690-1820): rescate documental y revisión crítica de textos marginados” (CONACYT, 43303 H) del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, dirigido por Mariana Masera y Enrique Flores.

ANASTASIA KRUTITSKAYA

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

[Sermón en contra de las mujeres]
México, 1795

[1]

Rómulo en Roma estuvo sin reposo
porque poblar³ a Roma era el cuidado,
y al tiempo que él estaba cauteloso,
en hacer unas fiestas⁴ empeñado,

³ En el original: *pobal*.

⁴ Mientras se celebraba la fiesta a que Rómulo convidó a los sabinos (en el año IV de Roma) se ejecutó el llamado “rapto de las sabinas”. Por este medio Rómulo quería perpetuar la colonia y vengarse de los pueblos vecinos que se

5 todo ya prebenido y preparado,
 echa ya la presiza prevención
 a toda su comarca y población,
 manda llamar a edictos y pregones,
 comvida a los savinios
 10 y a otros pueblos cercanos y vecinos.
 I ahora pregunto yo: ¿con qué destino
 tan grandes fiestas Rómulo previno?
 Yo daré la razón:
 con la misma intención que yo el sermón.
 15 Rómulo se hizo un cargo y mui prudente
 dijo: “Entre tanta gente, que concurren
 mujeres, es presiso”.
 Y, en fin, fue dar sobre ellas, como lo hizo.
 Quien quiera saver con qué intención,
 20 que lea a San Agustín con Estravón.⁵
 No de otra suerte, yo, pueblo cristiano,
 mis fiestas quiero hacer como el romano;
 pero fiestas tan raras y exelentes
 que jamás vieron ni verán las jentes.
 25 ¡Atención, auditorio, que ya infieres
 que mi fin es que caigan las mujeres,
 y en seis días que contiene mi función
 algunas han de caher por presición!
 Pero para que yo las pueda ayar,
 30 por su orijen *primo* he de comenzar.
 Tengan, pues, atención,
 que ya emos comenzado la función.
 En el primer domingo de la nada

habían negado a matrimoniar a sus hijas con los romanos. Se produjo una guerra que terminó con la mediación de las mismas sabinas (Alamán, 1855: 723).

⁵ De acuerdo con Diderot, Estrabón (63 a.C. – c. 19 a.C.) en el libro VII de su *Geografía* señala que las mujeres dieron principio a las supersticiones, votos y sacrificios (Condorcet *et al.*, 1993: 43).

- la primera materia fue criada.⁶
- 35 Los ángeles también el primer día
criados fueron con primor y armonía.
¿Qué tal? ¿Ha estado el día de asombro lleno?
*¡Ea, pues, con Dios! Digamos: "bueno, bueno..."*⁷
Quizás en el siguiente prosigamos.
- 40 Lunes, crió el firmamento y dividió
las aguas Dios con su poder eterno.
En este también, señores, crió
aquel fuego terrible del ynfierno.
¿Qué tal? ¿Ha estado el día de asombro lleno?
- 45 *¡Ea, pues, con Dios! Digamos: "bueno, bueno..."*
Todavía no cahi una y así están;
pues, tened silencio, que ellas caherán.
Martes, aquellas aguas, que cubrieron
el terráqueo glovo, se separaron,
- 50 dando campo a los frutos que nacieron
y de ellos todos después se poblaron.
Bueno, por cierto, ha estado todo quanto vemos.
"Vueno, vueno", con voz, Señor, diremos...
Miércoles, crió el planeta más hermoso
- 55 y con él a la luna y las estrellas,
con que ya quedó el trono magestuoso
circulado todo de luces vellas.
¿Qué tal? ¿Ha estado el día por todos modos?
"Bueno, bueno", Señor, diremos todos...
- 60 Ya quatro días de Tierra se pasaron.
¿Mas qué? Ya estos diablos se escaparon.
Llegó el jueves, las abes parecieron
y esta *torrea*⁸ rejión quedó emplumada;
ya las aguas sus peses produjeron,

⁶ Los versos 33-86 parodian el inicio del *Génesis* sobre la creación del mundo.

⁷ "Y vio Dios que era bueno" – es una frase que se reitera a lo largo del primer capítulo del *Génesis* a modo de conclusión para cada día de creación.

⁸ En latín significa 'quemado'.

65 cuya rejión también quedó escamada.
 ¡Ea, digamos con gozo y alegría!
 “Bueno, bueno”, Señor, ha estado el día...
 Llegó el último día. Si hoy no cayeron,
 ni esperanzas nos quedan, se nos fueron.
 70 Biernes, aquel Señor la creación cierra,
 ahora lo veremos andar en tierra.
 Forma y levanta a Adán de la vileza.
 ¡O, grandeza del hombre, pues alcanza
 ser ymajen de Dios y semejanza!
 75 Precide en la mar, ayre y quanto encierra
 sobre sí mismo el glovo de la tierra.
 ¿Pues, qué dicen de este hombre que ya vemos?
 “Bueno, bueno”, con voz, Señor, diremos...
 Bamos a lo que resta y viene atrás,
 80 que el día se va acavando y ya no ay más.
 Ya caió la mujer,
 y a traición la tuvimos de cojer;
 algo daría por caher entre paganos
 i entre gentiles antes que en mis manos.
 85 ¿*Qué dicen de esta alaja que ya vemos?*
 “Bueno, bueno”, Señor, con voz diremos...
 Mas no, Señor, malo, malo, pues ella
 hizo más estrago que sentella,
 pues, de malear a su marido,
 90 todito el universo está perdido,
 el mundo, digo, tan tierno y flamante,
 quedó dado al demonio en un instante.
 ¡O, mujer, atended⁹ a estas querellas,¹⁰
 ohidme, demonios, escuchad, sentellas!
 95 Se acavó la creación,
 pero no se ha acavado mi sermón;
 tengo que predicar

⁹ En el original: *anteded*.

¹⁰ En el original: *creyas*.

mucho y decir lo que [h]e de provar:
 que son las mujeres, no es absoluta,
 100 *peores que los demonios, sin disputa.*¹¹
 Y para esto, quien nació con la gracia
 que perdió la mujer, me de eficacia
 aquella singular Ave María.
¡Ay, de la mar y tierra! ¡Guerra, guerra!
 105 *¡Que ya están los demonios en la tierra!*¹²
 Esta voz de mi tema que se olló,
 en el Apocalips[is] resonó:¹³
 no es bien visto otra cosa
 que una amenaza horrible y espantosa,
 110 que nos anuncia que el demonio cae
 y de su caheda los males que trae.
¡Ay, de la mar –nos dice– y de la tierra!
¡Ay, del universo y quanto encierra!

¹¹ Relacionar a la mujer con el diablo es un tópico común desde la Edad Media (Cándano Fierro, 2002). Véase la réplica de Bartolo en la comedia *El médico a palos* de Molière traducida por Leandro Fernández de Moratín: “¡Ay, qué trabajo es tener mujer! Bien dice Séneca: que la mejor es peor que un demonio” (Fernández de Moratín, 1850: 461). También en *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca: “Que es mujer – diablo; / pues que novedad no es, / si la mujer es demonio / todo el año, que una vez, / por desquitarse de tantas, / sea el demonio mujer” (Calderón de la Barca, 1973: 262).

¹² “Por lo cual alegraos, cielos, y los que moráis en ellos. ¡Ay de los moradores de la tierra y del mar!, porque el diablo ha descendido a vosotros con gran ira, sabiendo que tiene poco tiempo” (*Apocalipsis*, 12: 12). Son también exhortaciones o llamadas iniciales típicas de los villancicos religiosos, al mismo tiempo, propias del teatro del siglo XVII. “A la mar, a la mar, / que se anega la nave” (San Pedro, 1705: ACCMM, Archivo Musical, Fondo Estrada, 014)14). “¡Guerra, guerra, guerra, ánimo a la batalla!” (San Pedro, 1712: ACCMM, Archivo Musical, Fondo Estrada, 033)33). Cf. “¡A la mar, a la mar, / a ser pescador! / ¡A la tierra, a la tierra, / a ser pastor!” (NC 1130).

¹³ “Y fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama Diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero. Fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él” (*Apocalipsis*, 12: 9).

¡Que ya desiente el diablo para voz,
 115 lleno de saña, de ira y ravia atroz!
 Pues, ¿por qué a la mujer
 aplico yo el Texto? Havéis de entender
 el que esta desendencia es más terrible
 que todito el ynfierno: es infalible.
 120 El demonio se trajo rabiadas
 solo aquellas milicias reveladas,
 mas la mujer con yerro más adverzo
 tras sí se lleva a todo el univerzo.
 ¿El diablo sesó? ¿Se trajo más? ¡No,
 125 no se trajo más sino que allí paró!
 Pero la mujer se lleva y llevará
 y en haviendo mundo no sesará.
 Con la mujer todos, todos cayeron:
 los que han de nacer, los que ya nacieron,
 130 ningunos se escaparon.
 Solo Cristo y María se escaparon.
 ¿Ahora que ay tantas de ellas, qué diremos?
 ¡O, con cuánta razón y propiedad,
 pues en mañas, astucias y poder
 135 bense al mismo demonio una mujer!
 Y aunque nada travaja, es tan sagaz,
 que solo alargando un brazo y nomás
 con esta acción — que le es infructa —¹⁴
 derribó al maior hombre la hembra astuta,
 140 y sola esta es toda¹⁵ su presunción,
 luego de ella me quejo con razón.
 San Pedro dice en su carta primera
 que no vistamos¹⁶ el cuerpo nunca afuera,¹⁷

¹⁴ *Infructa*: 'infructuosa', "lo que es inútil o no da provecho ni fruto" (*Aut.*).

¹⁵ En el original: *todo*.

¹⁶ En el original: *vijamos*.

¹⁷ "Vuestro atavío no sea el externo de peinados ostentosos, de adornos de oro o de vestidos lujosos, sino el interno, el del corazón" (1 Pedro, 3: 3-4).

y con grande eficacia nos intima
 145 a la lid¹⁸ con el diablo y nos anima
 a que le hagamos cara
 con valor y fortaleza rara,¹⁹
 y el mismo apóstol²⁰ en la cresida guerra
 que no[s] hace la mujer en la tierra,
 150 temiendo sus alardes,
 “¡Huye, huye – nos dice – y no la aguardes!”²¹
 ¿Conque al diablo aguardarlo cara a cara
 y a las mujeres huir las? ¡Cosa rara!
Luego, según aquestos pareceres,
 155 *peores que el demonio, son las mujeres.*
 ¡Pobre mar, pobre tierra! Y es así.
 ¡Quánto demonio²² ha cayó sobre ti!
 Repito otra vez: no hay que resistirles
 a estos demonios, sino huirles.
 160 Como dice Agustín en sus consejos:
 “Huid a estos diablos, no las veáis ni lejos”.²³
 A un demonio lo rinde y presipita

¹⁸ En el original: *laud*.

¹⁹ “Sed sobrios y velad, porque vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda alrededor buscando a quien devorar. Resistidlo firmes en la fe, sabiendo que los mismos padecimientos se van cumpliendo en vuestros hermanos en todo el mundo” (1 Pedro, 5: 8-9).

²⁰ Aquí el autor confunde a san Pedro con san Pablo. Véase la nota que sigue.

²¹ San Pablo habla en varias ocasiones de las tentaciones carnales del hombre, pero no exactamente con las palabras que reproduce el autor (véanse también los vv. 177, 255 y 309): “Huid de la fornicación. Cualquier otro pecado que el hombre cometa, está fuera del cuerpo; pero el que fornicar, contra su propio cuerpo peca” (1 Corintios, 6: 18); “Digo, pues: andad en el Espíritu, y no satisfagáis los deseos de la carne” (Gálatas, 5: 16).

²² En el original: *dominio*.

²³ No parece ser una cita textual de san Agustín, sin embargo, este último, de acuerdo con el pensamiento de su tiempo, resaltaba la idea de que el mal tiene naturaleza corporal y por lo tanto está asociado con la mujer, que es inferior y carnal.

- un conjuro, la cruz, la agua bendita,
 mas contra una mujer
 165 no ay virtud, fortaleza ni poder.
 Aunque uno sepa más que Salomón,
 aunque uno sea más fuerte que Sansón,
 aunque es más santo que David,
 será triste despojo de esta lid,
 170 lo cual con San Gerónimo he notado
 que nos lo dice y prueba en una sierra,
 y se meta devajo de la tierra,
 jamás espere, es cosa mui notoria,
 de aquestos diablos conseguir victoria.²⁴
 175 Dígalo Juan Guarín, monje excelente,²⁵
 y dígalo un San Pablo penitente,

²⁴ Referencia a las tentaciones carnales de san Jerónimo en el desierto.

²⁵ Existe una leyenda sobre Fray Juan Guarín: “Tuvo dél embidia el demonio y, permitiéndolo Dios, entró en una donzella, hija del conde, y atormentándola dezía que no saldría della si no la llevavan a fray Juan Guarín y estava en su compañía algunos días. El padre [...] llevóle la hija, y haziendo oración por ella, quedó sana y, con temor de que no tornasse el demonio a atormentarla, importunóle que la tuviesse en su compañía algún tiempo. Contradezía lo fray Juan Guarín, mas el padre [...] importunóle tanto, que vino en que quedasse en su celda [...] hasta que passassen nueve días. Y en esse tiempo, guerreado fray Juan Guarín del demonio, vino a dexarse vencer, y hizo fuerça a la donzella, y no contento con esto, la mató y enterró su cuerpo. [...] Fray Juan Guarín, con verdadero dolor por lo hecho, y con parecer del Sumo Pontífice de Roma, a quien fue y confessó su pecado, en la misma montaña de Monserrate hizo muchos años penitencia, andando pies y manos recostado en tierra, sin mirar al cielo, imitando a las bestias, a quien se hizo semejante por su pecado” (Villegas, 1998: 271v). Juan Guarín también aparece como personaje en diversas comedias. Por ejemplo, en *La serrana de la Vera* de Luís Vélez de Guevara: “Dígalo fray Juan Guarín / y otros muchos que a tentado / la soledad y an gozado / de altas empresas el fin; / que en cuantas mugeres ves / que casi imposibles son, / alcanza más la ocasión / que el amor ni el interés” (Vélez de Guevara, 2001: 171). Asimismo, en una obra teatral novohispana del siglo XVIII intitulada *Lo mucho y poco que pueden los infernales ardidés* figura Juan Guarín “quien, después de ser vencido por su propia lascivia –incitada por el demonio–, finalmente se ve perdonado y favorecido por Dios” (Viveros, 1990: LXXXVII).

los que a todo el ynfierno resistieron,
 pero a un diablo de aquestos no pudieron.
 ¡Ay, pobresitos hombres miserables,
 180 qué enemigos tenéis tan formidables!
 ¡O, mujeres malditas! ¡O, embras sucias,
 que al demonio vencéis con las astucias!
 ¡O, duendes caseros, qué es lo que hacéis!
 Mirad, malditas hembras, qual tenéis
 185 tantas almas y cuerpos ensustados
 y a tantos pobres hombres mancipados.
 Siempre nos condenáis a eternos llantos,
 nos apartáis de Dios y de sus santos.
 Todos vuestros desvelos
 190 son serrarnos las puertas de los cielos,
 abrasar a todo hombre el pensamiento,
 destruir la voluntad y entendimiento,
 rovarles²⁶ todo el bien y la virtud,
 quitarles el dinero y la salud
 195 con una ravia atrós
 –sin dejar que se vuelvan a su Dios,
 pues le rováis el alma y la razón–
 llenarles de tiniebla el corazón.
 ¡O, pobrecito hombre, cuál estáis!
 200 ¿Mujeres del demonio, a qué tiráis,
 quando por mar y tierra
 no ay en vosotros mas que guerra, guerra?
 ¡Qué cierto es que este mundo es mundo inmundo²⁷
 desde que hubo mujeres en el mundo!
 205 Ya en él no se ven, si no es obscenidades,²⁸

²⁶ En el original: *rovavarles*.

²⁷ El giro “mundo inmundo” fue reutilizado en la literatura barroca por varios autores: “Vete à todo lo que dexamos atrás de un mundo inmundo, laberinto de enredos, falsedades, y quimeras” (Gracián, 1748: 299). También es un dicho conocido: “Mundo, inmundo” (Martínez Kleiser, 1953: 506; Rodríguez Marín, 1941: 205).

²⁸ En el original: *obsuledades*.

- desdichas, hambre, guerra, enfermedades,
muertes, rovos, males, apostasías,
jentilismo, judaísmo y herejías.
¿Y quién esto ha causado?
- 210 Me dirán que fue Adam por su pecado.
Mas yo digo que no,
sino el de una mujer que le embistió,
como vais a verlo con claridad;
el mismo Adán, que es hombre de verdad,
- 215 hoy os lo dirá, que no lo olvidó.
– Ben acá, padre Adán, ¿cómo as pecado?
– Essa mujer, Señor, que tú me haz dado,
el fruto me ofreció por ti vedado.²⁹
¿Qué más daro[s], mujeres del demonio?
- 220 ¿Puede darse más claro testimonio?
Pues, más claro, señores, lo he de allar.
Es mui cierto y no lo podéis dudar,
porque la maldición havéis de veer
que en su primer ser tuvo la mujer.
- 225 ¿Y qué mayor mal se puede anunciar
que una hembra maldita? Y es de notar,
solo porque ellas dieron la ocasión.
Bayan mui enhorabuena unas y otras,
carguen todas las culpas en vosotras.
- 230 ¿Qué os parece, qué carga tan pesada?
¡Y, malditas de Dios, ay, que no es nada!
Buen trabajo³⁰ tenemos y, entre otros,
uno es que ayan de andar entre nosotros,
dentro de nuestra casa,
- 235 en la calle, en la yglesia y en la plaza,
y que emos de tener por compañeros
a estos diablos domésticos caseros.
Quando los malos ángeles bajaron,

²⁹ En el original: *vedaso*.

³⁰ En el original: *travavajo*.

muchos acá en el mundo se quedaron
 240 y se estendieron luego
 por la tierra, por la mar y por el fuego.
 De éstos ay meridianos,
 ay subterráneos, ýgn[e]los y montaneos,³¹
 los ay aquátiles y también diurnos,
 245 hay celestes, sagases y nocturnos,
 hay demonios chicos pero azañeros,
 —de aquéstos sois vosotros, los caseros—
 y os hago mil favores,
 si porque sois bosotras aún peores,
 250 como espíritu del diablo es de notarse,
 que no puede tocarse:
 a voz sí os toca. Pero he notado
 que quien os tienta, queda más tentado
 y abrazado también, según San Pablo,
 255 en un fuego peor que el del mismo diablo;
 por lo qual este apóstol nos previene
 que el tocar a estos diablos no combiene.
 Sois aquel por que el savio trance envoca:
 “¿Pues adónde hiremos,
 260 que a estos diablos tan sucios no encontraremos?”
 Señores, yo aseguro:
 no podrá ningún hombre estar seguro
 ni en el ynfierno de estas enemigas,
 porque allí habrá mujeres como ormigas.
 265 Solo yéndose al cielo, sin las penas
 viviremos de estas falzas sirenas:
 estar con ellas acá es mui terrible,
 estar sin ellas acá es mui sencible;
 y si esto saven ellas, como ay barias
 270 que, envanecidas, se hacen necesarias.
 Si se ven estimadas, se exasperan,
 si se ven despreciadas, desesperan,

³¹ Por *montanos*.

si les dan libertad y no excesiva,
 van y obran de tropel sin retentiva.
 275 Si el poder se les quita y libertad,
 no lo puede sufrir su vanidad;
 si se les da permiso en sus antojos,
 obran con libertad dos mil arrojós.
 Si piden y les niegan de contado,
 280 lo procuran buscar por otro lado;
 si un hombre no les quita la ocasión,
 a cada paso pierden la razón.
 En fin, con la mujer no vale nada,
 no ay medio ni razón que la persuada,
 285 pues ni su entendimiento les importa,
 ni el ajeno consejo las reporta.
 Son como los demonios mui terribles,
 son feroses, tiranas e inflexibles,
 y aún el demonio no hiciera otro tanto,
 290 pero si estas son peores ¿qué me espanto?
 ¿Pues, y qué remedio? ¡Cé acostumbrado!
 Quien quita la ocasión, quita el pecado:³²
 para agradar a Dios es menester
 huir, pues lo dise assí, de la muger,
 295 huir de ellas, no mirarlas,
 nunca ohirlas ni tocarlas,
 porque son basiliscos, si se acata,
 porque solo su vista tal vez mata.
 Son áspides, de suerte
 300 que no más con tocarlas dan la muerte.
 Y sin ponderación
 es cojer con la mano un escorpión:
 solamente de ablarlas es capaz

³² Refrán recurrente en el teatro de Calderón y en el *Quijote*: “Quien quita la ocasión, quita el pecado” (Sbarbi y Osuna, 1943: 709). Otra variante: “Quien quita la causa, quita el pecado” (*Correas*).

que a un hombre abrasen en fuego voraz.³³
 305 El aliento solo de una mujer
 y su respiración hacen arder;
 son capases de hacer con disgustos
 jemir – dice San Pablo – aún a los justos.
 Mas San Buenaventura³⁴ da a ente[n]der
 310 que es liga, red y lazo la mujer,³⁵
 porque nos ata, casa y asegura
 con palabras, aspecto y hermosura.
 El mismo Dios nos dice: nos guardemos
 de la mujer, esto es, que no la ablemos.
 315 No solamente ablarla:
 nos emos de guardar aun de mirarlas,
 previniéndonos de tales estragos,
 como de estas dan causa sus alagos.
 Y pregunto: ¿muger, quién ayó
 320 que vuestra red rompió y se livertó?
 Es menester llamar al mismo Dios
 a que desate laso tan atroz.
 Quando David cayó,
 no dice: rompí el lazo. Se rompió.
 325 ¿Pues, y cómo, decid, se rompió el laso?
 Con el auxilio de Dios en tal caso.
 ¿Qué más queréis, demonios, qué más queréis?
 Pues por la mar³⁶ y tierra a cada paso
 ay ratonera, trampa, liga y laso.

³³ Siendo la mujer la personificación de la lujuria, la imagen del fuego, uno de los tópicos misóginos, “evoca también la concupiscencia de la carne, como sucede en las fuentes bíblicas en que se inspira”. La identificación de la mujer con el escorpión para realzar la fiereza femenina es otra de las metáforas recurrentes en la poesía misógina.

³⁴ San Buenaventura (1221-1273), fraile franciscano, doctor de la Iglesia Católica.

³⁵ Véase: “Adiós, red intrincada, / lazo del alma, donde el vicio es liga / que el apetito instiga” (Tirso de Molina, 1996: 412).

³⁶ En el original: *muger*.

330 Y bien savéis, malditas,
 que las trampas jamás están escritas
 y que en la red del diablo ay resistencia,
 mas en la vuestra no, sin diferencia.
 Sansón se livertó de los ardides
 335 de aquellos filisteos y de sus lides,
 pero con Dalida encontró la muerte
 y de ella no escapó, siendo tan fuerte.³⁷
 ¿Qué triunfos no consiguió en tanta lid
 aquel profeta santo, el rey David?
 340 Pero con Bersavé no pudo tanto.
 No, no pudo³⁸ triunfar, siendo tan santo.³⁹
 Allá los ysraelitas se escaparon
 y de graves serpientes se libraron,⁴⁰
 mas de aquellas mugeres mohavitas
 345 no pudieron triunfar los ysraelitas.⁴¹
 Julio César, félix y luego adverzo,
 el ymperio alcanzó del universo,
 y una muger le ató y le echó prisiones,⁴²
 obscureciendo su gloria y sus blasones.⁴³
 350 ¿Mas qué me canso, quando es indesible,

³⁷ Sobre la leyenda bíblica de Sansón y Dalila véase *Jueces*, 13-16.

³⁸ En el original: *puđu*.

³⁹ Véase la historia del adulterio que cometió el rey David con Betsabé en 2 *Samuel*, 11-12.

⁴⁰ Después de partir del monte Hor, el pueblo de Israel se desanimó y empezó a quejarse con Dios y con Moisés. Entonces, Jehová envió una plaga de serpientes venenosas contra ellos. Las oraciones de Moisés fueron recompensadas, la plaga terminó y el pueblo siguió su camino (*Números*, 21: 4-9).

⁴¹ "Israel estaba en Sitim cuando el pueblo empezó a prostituirse con las hijas de Moab, las cuales invitaban al pueblo a los sacrificios de sus dioses; el pueblo comió y se inclinó a sus dioses" (*Números*, 25: 1-2).

⁴² *prisiones*: 'cadenas'.

⁴³ Se refiere a Cleopatra. Para algún historiador, el amor de César por Cleopatra "le obligó a ponerse un dogal en el cuello que hizo peligrar su vida, en el preciso momento en que era dueño y señor del mundo mediterráneo" (Bueno Aldavero *et al.*, 1998: 92).

porque es casi infinito
 lo que de estos demonios está escrito?
 Si el ynfierno se abriera
 de modo que uno viera
 355 lo que allá dentro suena,
 de allá gritarán que no ay muger buena;
 apostará[n] también – con verdad hablo –
 que se encuentra más buesttro que de diablo⁴⁴
 en San Juan, pues es claro y evidente
 360 que, cayendo el diablo, como es patente,
 solo arrastró en la cola, de mal arte,
 de las estrellas la tercera parte.⁴⁵
 Síguense las mugeres. ¡Atención,
 que esto está razonable, sin pasión!
 365 Pregunto ¿aquella cola es cola sola?
 Ha, no se qué decir de cola a cola,
 porque ellas la que tiran no se yerra
 y la raviada⁴⁶ que dan hombre a tierra.
 Venid acá, malditas, ¿no savéis
 370 que en estas mismas tranpas que ponéis,
 que en estos mismos lasos que tiráis
 vosotras a vosotras os casáis?
 Acordaos de aquel toro de Perilo,⁴⁷
 de aquella horca de imán y del estilo
 375 con que David os habla, que os casáis
 en estos mismos lasos que tiráis,
 porque aquel que hace el hoyo comúnmente

⁴⁴ En la segunda versión del *Sermón* se lee: “que hay más de cuenta vuestra que del diablo”. Se refiere a que en el infierno hay más mujeres que demonios.

⁴⁵ “Su cola arrastró la tercera parte de las estrellas del cielo y las arrojó sobre la tierra” (*Apocalipsis*, 12: 4).

⁴⁶ Por *rabiada*.

⁴⁷ “*Toro de Perilo*. Un toro de bronce en el que se encerraba a la víctima para quemarla viva; lo inventó Perilo para el tirano de Sicilia, Falaris, que lo hizo abrasar en él el primero para experimentar su funcionamiento” (Arellano, 2000: 216).

suele ser el ajente y el paciente.
 ¡Ay, pobrecitos hombres, mis ollentes!
 380 ¡Ay, pobresitas almas inosentes!
 ¡Atended, cuánta trampa, red y laso
 tenéis en la mujer a cada paso!
 Mirad⁴⁸ que el enemigo es mui atroz
 y no ay más que ponerse bien con Dios,
 385 tener santo temor y preparar⁴⁹
 vuestras almas con fee para pelear,
 registrar bien con el corazón,
 resistir a tan fuerte tentación
 y finalmente en nada descuidarse,
 390 porque ellas son capases de tragarse,
 si cavida les dan,
 asta las puras aguas del Jordán.
 Que una muger, Job dijo, es suficiente
 de hacer apostatar a el más sapiente.⁵⁰
 395 Todo un reyno destruye una muger,
 pues ya por una llegamos a ver
 tanta sangre vertida de christianos
 y la España perdida entre paganos.
 Vamos a Ynglaterra — ¡ay, Dios, qué espanto! —
 400 veremos un Enrrique, savio y santo,
 perdido por una hembra de Abería (*sic*),
 y con él ygualmente la monarquía.⁵¹
 ¿Mas qué me canso ya?
 Aý está el mundo entero, él lo dirá:
 405 ¡atención, malditas, tened qüenta,
 ay, ese ynfierno está que ya revienta!

⁴⁸ En el original: *mirarad*.

⁴⁹ En el original: *prepararse*.

⁵⁰ “Entonces le dijo su mujer: — ¿Aún te mantienes en tu integridad? ¡Maldice a Dios y muérete!” (*Job*, 2: 9)

⁵¹ Se refiere al casamiento de Enrique VIII, rey de Inglaterra, con Ana Bolena, tras disolver el matrimonio con Catalina de Aragón.

¿Mujeres, será esto así? En eso estoy.
 Vamos a ver a Orígenes,⁵² a él boy.
 Caveza del pecado⁵³ es la muger,
 410 puede darse más claro a conocer,
 es arma formidable,
 es vestia infernal⁵⁴ e ineseceable,⁵⁵
 es la muger — ¡Jesús, qué fuerte cosa! —
 la espulción del Parayso lastimosa.
 415 Es la muger la misma esecreación,⁵⁶
 madre del delitto y la confunción,
 sois, mujer, la primera transgresora
 y de la ley antigua violadora.
 Y es tanto la muger
 420 que no puede ser más, no puede ser.
 Con solo esto que he dicho está provado
 quanto en todo el sermón he predicado.
 ¿Y que aya quien os quiera, será dable?
 ¿A una bestia tan fiera y formidable?
 425 Cuidado, hombres, por Dios, con las mugeres,
 no las queráis cre[e]r,
 porque quanto dicen es sin razón
 y no buscan más que perdición.
 No les deis mano en nada, no, por Dios,
 430 porque es temeridad y arrojado atroz.
 Todos estos consejos apreciadlos,
 como causa del bien, y practicadlos.
 Catón murmurava y reya con ganas,
 viendo la livertad de las romanas,

⁵² Orígenes (185-254), teólogo y exegeta de la escuela alejandrina.

⁵³ Bíblicamente, la cabeza del pecado es Satanás (*Génesis*, 3: 15). Véase también: “Por ellas es dicho: arma del diablo, cabeza de pecado, destrucción de paraíso” (Rojas, 1989: 96).

⁵⁴ “Me paré sobre la arena del mar y vi subir del mar una bestia que tenía siete cabezas y diez cuernos” (*Apocalipsis*, 13: 1).

⁵⁵ *Ineseceable*: por *execrable*.

⁵⁶ Por *execración*.

435 dando estas en el senado pareceres,
mandando asta en los hombres las mujeres.⁵⁷
De esto reya Catón
y esclamava, diciendo con razón:
“Las mugeres mandan en los mortales
440 y, teniendo dominio acá en los tales,
según sus pareceres,
dominan en los hombres las mujeres”.
¿Si no es lomillos, puntos y randados,⁵⁸
esto es hirse a zentar en los estrados?
445 Aquellos son estrados de juzgar,
los vuestros son estrados⁵⁹ de rajar⁶⁰
y de jusgar también,
mas lo que no os importa ni está bien,
pues no se os pasa día sin indagar
450 como passa en la plaza
y en lo más escondido de una casa.
— ¿Cómo come Juana? ¿Cómo viste?
¿Quién es el miserable que la asiste?
El que vive, el que pierde y el que gana...
455 ¿Quién entra en casa de sutana? — ,

⁵⁷ Se refiere al discurso que pronunció Catón en el año 195 a.C. en apoyo de la *Lex Oppia de coercendo mulierum luxu* que, votada en el 213, establecía que “las mujeres no podían llevar encima más de media onza de oro, además no debían ponerse vestidos de colores demasiado llamativos ni podían circular en carrozas con parielas por Roma [...], salvo para desplazarse a las ceremonias religiosas”. Decía Catón, el Censor: “Nuestra libertad ha sido vejada en casa por la intemperancia de las mujeres, y ahora es aplastada y pisoteada también aquí, en el Foro. Como no hemos sido capaces de imponernos a nuestras mujeres individualmente, ahora debemos temerlas a todas juntas”. El peligro es gravísimo porque “en cuanto tengan la igualdad se impondrán a nosotros” (Cantarella, 1997: 119-122).

⁵⁸ *lomillo* y *punto*: ‘tipos de bordado’; *randado*, por *randa*, ‘especie de encaje’.

⁵⁹ *estrado*: “lugar o sala cubierto con alfombra [...] donde se sientan las mugeres y reciben las visitas” (*Aut.*).

⁶⁰ *rajar*: “Por alusión vale decir ò contar muchas mentiras, especialmente jactándose de valiente y hazañoso” (*Aut.*).

tragándose un lugar desde un estrado,
 no como quien se come un pavo asado,
 que al fin quedan ilesos
 y con poco de carne algunos huesos,
 460 sino que todo lo devoran, todo,
 como dice David, en aquel modo
 que un bocado de pan o una corteza,
 que ni mihajas denjan sobre la meza.
 Otro qualquier vicio pudiera ser
 465 lo letrado, por cierto, en la muger,
 pero mal que ocasiona el desconcierto
 de su maldita lengua, no, por cierto,
 pues, no deja este mal, el más tirano,
 una parte sola, ni un hueso sano.
 470 Esto os hace, mujeres, ser odiosas,
 y nace de que sois mui codiciosas,
 y de ay viene que seáis mormuradoras
 y de lo bueno fieras tragadoras.
 Este es un mal penoso,
 475 es un mal formidable y contajioso.
 ¿Queréis, hermanos míos, quedar ylesos?
 Pues hidos a los montes más espesos,
 huyendo de estas lenguas serpentinadas,
 a serrar sus orejas con espinas.⁶¹
 480 Saded, hermanos míos, que la prudencia
 contiene en evitar la conti[n]gencia,
 solicitando el logro en vuestros bienes
 y decaendo los males y vaivenes,
 porque tiene una espada tan terrible
 485 la muger en la lengua tan temible,⁶²

⁶¹ *Sepi aures tuas spinis, et linguam nequam noli audire (Eccli. xxviii, 28): 'tapa tus orejas con espinas, y no quieras oír las malas lenguas'.*

⁶² "Él libra de la espada al pobre, de la boca de los malvados y de la mano del violento" (*Job*, 5: 15). La traducción literal del hebreo, según Schökel y Sicre Díaz, es "de la espada, de su lengua" (Schökel y Sicre Díaz, 2002: 166).

que ci quiere dar vida, puede darla,
 y, a el contrario, también puede quitarla.
 ¡O, lenguas del demonio, o, muger!
 ¿Hasta dónde ha llegado tu poder?
 490 ¡Ola, lenguas habladoras,
 golondrinas malditas, chilladoras,
 filomenas parleras,
 abecillas crueles y bocingleras!
 ¿Quién de aquestos engaños
 495 de estos agudos picos y sus daños
 nos librará, mugeres, siendo tantos,
 que no sin razón los llaman encantos?
 Solo serrando el oído a resistirlos,
 el provervio dice, por no oýlos.⁶³
 500 Y que veamos, hombres simples y amantes,
 que estén con estas fieras tan constantes,
 mirando en vosotras tantas de cosas,
 que no matan qual sierpes venenozas:
 el retrato más vivo y apropiado,
 505 símbolo el más perfecto y adecuado
 de la pobre muger
 una culebra es.⁶⁴ Presto lo han de veer:
 pongan cuidado, que si se repara
 es cosa singular, notable y rara.

⁶³ Alusión al canto de las sirenas y Ulises (*Odisea*, rapsodia XII).

⁶⁴ La asimilación de la mujer con la serpiente, uno de los tópicos de la poesía misógina, es frecuente desde Juvenal. La serpiente y la mujer ambas son “símbolo de la lujuria, la *voluptas*. Asimismo ambas son instrumento del diablo ya que la serpiente y la mujer sirvieron a sus propósitos haciendo pecar al hombre en el episodio de la expulsión del Paraíso. Por ello se considera a la mujer como un *hostis* (‘enemigo’) alistado a las filas del diablo, lo cual queda patente en metáforas que la relacionan con él” (Puig Rodríguez-Escalona, 1995: 20). De la misma manera, en la literatura del Siglo de Oro se solía comparar tanto a la mujer como al hombre que engaña con una víbora o áspid (Rodríguez López-Vázquez, 1999: 275).

- 510 ¿La culebra qué come? Tierra.⁶⁵
 La muger come tierra que se entierra.
 ¿La culebra cómo handa? Anda a la moda,
 de modo que a el andar se buye toda.
 ¿Y la mujer cómo handa? A banboleos,
 515 de modo que a el andar todo es meneos.
 A una culebra, si a morder se aplica,
 se lo cose la boca y ya no pica;
 a la mujer, quando provoca,
 coserle para que caye bien la boca.⁶⁶
- 520 La culebra revea⁶⁷ y es venenoza,
 veneno es la mujer y más raviosa.
 La culebra cada año se remoza
 porque muda pellejo y queda hermosa;
 la mujer también tiene su licor
 525 con que muda el pellejo y la color.
 En cojer lo peor son más fatales,
 pues, que las culebras entre frutales,
 entre flores y viñas nada cojen,
 o quando mucho lo más malo escojen:
 530 así hace la mujer en realidad
 y no pueden negarnos esta verdad.
 Mas mete la culebra la caveza
 en su hueco, y acudan con presteza,
 y pónganse a estirla:
 535 antes la rebentarán que sacarla.
 Pues mete la caveza una muger

⁶⁵ “Y Jehová Dios dijo a la serpiente: —Por cuanto esto hiciste, maldita serás entre todas las bestias y entre todos los animales del campo. Sobre tu vientre te arrastrarás y polvo comerás todos los días de tu vida” (*Génesis*, 3: 14).

⁶⁶ Véase la correspondencia en el folclor actual de Ecuador: “La mujer con ser fina / al hombre no pica pronto, / y la mujer con su astucia / al más vivo le hace tonto” (Hidalgo Alzamora, 1984: 107). Otra correspondencia de la costa colombiana del Pacífico: “La mujer y la culebra / tienen un solo destino: / la mujer pica en la casa / la culebra en el camino” (Patiño Rodríguez, 2006: 86).

⁶⁷ *revea*: ¿por rabia?

a una cosa que ella pretenda hacer,
 verán si al quitarla – y no es absoluta –
 ¿no dan antes la vida sin disputa?
 540 Mas en la confución
 siempre este animal tiene mutación.
 ¿Y con tantas mugeres qué sucede?
 De ellas otro tanto decir ce puede.
 – Pregunto: ¿en dónde tiene
 545 la vida la culebra? – Se mantiene
 con asistencia más particular;
 el espíritu es cierto y de notar
 le tiene en la caveza, y la esperiencia
 nos muestra esta verdad⁶⁸ con evidencia.
 550 Lo mismo es la muger, y no es locura,
 pues solo se distingue con la figura.
 Me hubiera yo alegrado ciertamente
 de ver a la muger y a la serpiente
 juntas en el paraíso. ¡O, santo Dios!
 555 ¡Mujer y culebra! ¡Miren qué dos!
 ¿Por qué escojió el demonio esta figura
 que mostrara su perdida hermosura?
 Pienso que es – como a todos es constante –⁶⁹
 porque cada uno ama su semejante,
 560 y porque era mejor aprovación,
 para ruina del mundo y perdición,
 por ser, como se ha visto, ymagen viva
 de aqueste demonio o esfinge altiva.
 Tres sujetos lo huvieron de perder:
 565 la culebra, el demonio y la muger.
 ¡Miren, qué tres alajas van amables!
 ¡Miren, qué personas tan estimables!
 ¡Y que aya hombres, señores tan atroses,

⁶⁸ En el original: *verdadad*.

⁶⁹ *es constante*: 'consta'.

que se mueran por vestias tan feroces,
 570 siendo ellas de por sí tan detextables,
 tan malditas, tan susias y esecreables!⁷⁰
 Vuelbo a decir, mugeres endgreídas,
 no podéis ser queridas
 en ninguna manera,
 575 ni aún siquiera dejar que un hombre os quiera.
 Oíd a San Agustín
 lo que de vosotras dice a este fin:
 “No solo le es prohibido a una muger
 que a ningún hombre pretenda querer,
 580 pero lo que es más, están prohibidas
 hasta de aquel deseo de ser queridas,
 porque por tales teneros devéis,
 que aún el hombre más ruin no merecéis”.
 Mira, porque os asombre:
 585 vale más en un hombre
 una injuria, un agravio, un maleficio
 que en voz, una fineza, un beneficio.
 Ya se acavó el sermón.
 ¡No olvidéis, mugeres, esta lección!
 590 Supongo que tenéis entendimiento,
 punto menos quisá que el de un jumento⁷¹
 y bien sé que tenéis avelidades,
 Eurípides lo dice, en las maldades.⁷²
 ¿Qué os quedará a bosotras del sermón?
 595 Nada, sino la antigua indygnación⁷³
 que tenéis a lo malo, a la vileza,
 porque en vosotras es naturaleza,

⁷⁰ Ver nota 55.

⁷¹ En el original: *tumento*.

⁷² En *Medea* (vv. 407-409) Eurípides dice sobre las mujeres: “[...] y la naturaleza / nos ha hecho a las mujeres ineptas para el bien, / pero artesanas hábiles de las maldades todas”.

⁷³ *indygnación*: por *inclinación*.

conservando mejor lo despreciable,
 que el consejo más santo y saludable.
 600 Como lo dijo Tirso, que en efecto
 jamás os profesó mui buen affecto,⁷⁴
 quedaos, en fin, mugeres, dando gerra,
 quedaos, en fin, demonios, en la tierra,
 que Dios es justo y fiel
 605 y nunca embiará tentación tan cruel,
 que, en fin, no la podamos resistir,
 ni habrá de permitir
 cosas que no podamos rechazar
 y con su santa gracia tolerar.
 610 Esperemos, Señor, triunfar, venser
 con tu sierto amparo de la muger,
 para que con tu gracia esta victoria
 siempre la repitamos en la gloria.

Ad quando etc.

Finis opus coronat

[2]

Rómulo en Roma estava sin reposo,
 porque en poblar a Roma era el cuidado,
 y al mismo tiempo estava él cauteloso
 en haser unas fiestas enpeñado,
 5 dejándose ya entender sus prebenciones
 como juego, sortijas e ynbenciones.
 Y echa ya la devida prevención,
 publicadas las fiestas por pregón,

⁷⁴ Posiblemente se trata de Tertuliano (155-230), autor del tratado *De cultu feminarum*.

conbidó a los savinos
 10 y a otros pueblos inmediatos y vecinos.
 Ahora pregunto yo: ¿con qué destino
 tan grandes fiestas Rómulo previno?
 Yo daré [la] razón:
 con la misma intención que yo el sermón.
 15 Rómulo se hizo un cargo mui prudente
 y dixo: “Entre tanta gente,
 que ocurran mugeres, es presiso”.
 Y el fin fue dar sobre ellas, como lo hizo.
 Quien quiera saver con qué intención,
 20 que lea a San Agustín con atención,
 no de otra suerte, y[o], pueblo cristiano,
 pretendo hacer mis fiestas que el romano,
 pero fiestas tan raras y exelentes
 que jamás vieron ni verán las gentes.
 25 La intención, ¡o, auditorio!, ya lo infieres,
 el destino es que caigan las mugeres;
 mas porque tenga el fin que pienso hallar
 por el principio se á de principiar.
Yn principio creabit Deus celum et terra.
 30 Tengamos atención,
 que lla emos comensado la función.
 En el primer domingo de la nada,
 porque todo de nada [lo] producía,
 de la primer[a] materia o causa⁷⁵ fue[ron] criado[s]
 35 ángeles, tiempo, ymperio y luz de el día.
*¿Qué tal á estado el día, de asombro lleno?
 ¡Ea, pues, con [Dios]! Digamos: “vueno, vueno...”
 Veditque cuncta facerant valde bona.⁷⁶*

⁷⁵ “*Causa material*. La matéria de que una cosa está hecha: como el metal es cáusa material de la estátua, y assi de otras cosas” (*Aut.*). Es uno de los cuatro tipos de causas de acuerdo con el sistema filosófico de Aristóteles.

⁷⁶ La Vulgata: *Viditque Deus cuncta quæ fecerat, et erant valde bona* (Génesis, 1: 31). ‘Y vio Dios todo cuanto había hecho, y era bueno en gran manera’.

Ya ba un día más, ninguna pepenamos,
 40 quisá el día que sigue, prosigamos.
 Lune[s], crió el firmamento y dibidió
 las aguas. ¡O, poder de Dios eterno!
 En este día, señores, también crió
 aquel fuego terrible de el ynfierno.
 45 *¿Qué tal á estado el día, de asombro lleno?*
¡Ea, pues, con Dios! Digamos: “vueno, vueno...”
Viditque cuncta facerant balde vona.
 Llegó el último día, si oi no calleron,⁷⁷
 ni esperansas nos quedan, se nos fueron.
 50 Viernes, aquí el Señor la creación cierra,
 aora bámosle⁷⁸ a ver jugar con tierra.
*Fornavit Deus hominem de simo terre.*⁷⁹
 Forma y lebanta a Adán de la vileza,
 del polvo de la tierra a tanta alteza,
 55 –¡o, grandesa del hombre!– ¿hasta dónde alcanza
 a ser ymagen de Dios y semejansa?
 Precide en aire, en mar y en quanto encierra,
 y en todo lo movient[e] super terra.
 Ya cayó la muger,
 60 y a traición la tubimos de cojer.
 Algo dieras por dar entre paganos
 o entre gentiles antes que en mis manos.
¿Qué disen de esta alaja que lla vemos?
“Vueno, vueno”, con vos, Señor, diremos...
 65 Mas no, señores, malo, malo,
 porque ya se maleó
 y, después de haver maleado a su marido,
 todo el mundo ¡o, muger! quedó perdido,
 todo el mundo, tan tierno y tan flamante,

⁷⁷ Cf. v. 68 de [1]. Se omiten 23 versos que constan en [1].

⁷⁸ En el original: *basvole*.

⁷⁹ La Vulgata: *Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terre* (Génesis, 2: 7). ‘Entonces Jehová Dios formó al hombre del polvo de la tierra’.

70 quedó dado al demonio en un instante.
 ¡O, muger, atended a estas querellas!
 Yo no [sé] si de el diablo diga o de ellas,
 porque estas son capases de tragarse,
 si cabida les dan,
 75 hasta las puras aguas de el Jordán.⁸⁰
 La muger no trabaja, es tan sagaz,
 que solo alarga un brazo y nada más,
 solo con esta acción, con una fruta,
 derribó al mayor hombre la hembra astuta.
 80 ¿Se puede pedir más? ¿Será esto creíble?
 ¿Habrá cosa en el mundo más horrible?
 Yo llegué – decía un sabio –⁸¹ a conoser
 que no hai cosa más peor que una muger.
 Temiendo sus alardes,
 85 *fugite* – dice – *fugite*, no aguardes.
 ¿Conque al diablo aguardarle cara a cara
 y a las mugeres huirles? ¡Cosa rara!
 Conque, según aquestos pareceres,
 son demonios más fuertes las mugeres,
 90 y os hago mil favores, sí,
 pues, sois vosotras aún más peores.
 ¡Pobre mar, pobre tierra! Y es así.
 ¡Quánto demonio ha caído sobre ti,
 quánto por mar y tierra
 95 están estas demonios dando guerra!
 Haia en el Apocalipzis, es patente,⁸²
 que quando caió el diablo, es evidente,
 que se trajo con la cola de mal arte
 de las estrellas la maior parte.

⁸⁰ Cf. vv. 390-392 de [1]. Entre este verso y el siguiente se omiten 44 versos, incluidos en [1].

⁸¹ Se refiere a san Pedro.

⁸² Cf. v. 359 de [1].

- 100 *Trahit se cola stelarun tertiam partem.*⁸³
 Y pregunto ¿Señor, (es) aquella cola solo es cola?
 O no sé qué decir de cola a cola,
 el lazo que estas tiran no se yerra,
 la rabeada⁸⁴ que dan hombre a tierra.
- 105 ¿Señores, adónde iremos,⁸⁵
 que estos diablos tan susios no toquemos?
 Pues es cierto, yo aseguro,
 no podrá estar ningún hombre seguro,
 no en los ynfieros de estas enemigas,
- 110 porque haiá habrá mugeres como ormigas.
 Solo llédoce al cielo, aiá no hay penas,
 hallá hay mugeres pocas, pero buenas;
 porque por mar y tierra
 están estas demonios dando guerra.
- 115 ¿Y qué cosa más peor se puede dar
 que una muger maldita? É de notar
 que el Espíritu Santo las maldijo;
 oýd, mugeres malditas, lo que os dixo:
Mulier maledicta este super totam malitian.
- 120 ¡Jesús! ¡Y qué sentencia tan atrós!
 ¡Mirad en qué opinión estáis para con Dios!
 Es sierto que este mundo es mundo inmundo⁸⁶
 desde que hubo mugeres en el mundo.
 Lla en el mundo no ay mas que ostelidades,
- 125 muertes, robos, lujuria, enfermedades,
 terromotos, langostas, odios e yras,
 discordias y mentiras.
 ¿Y quién lo ha ocasionado?
 Me dirán que fue Adán por su pecado,

⁸³ La Vulgata: *Et cauda ejus trahebat tertiam partem stellarum caeli (Apocalipsis, 12: 4)*. 'Su cola arrastró la tercera parte de las estrellas del cielo'.

⁸⁴ Ver nota 46.

⁸⁵ Cf. v. 259 de [1].

⁸⁶ Cf. v. 203 de [1].

- 130 ma[s] yo digo que no,
sino el de una muger que lo incitó.
Y esta verdad la dijo en realidad
el mismo Adán, que es hombre de verdad,
y aý la repetirá, no la ha olvidado.
- 135 – Ven acá, padre Adán, ¿cómo as pecado?
– Esa muger, Señor, que tú me has dado,
esa muger, Señor, se vino a mí,
esa muger, Señor, me ha probocado,
me enbidó con la fruta i la comí.
- 140 ¡Qué más claro, mugeres del demonio!
¿Puede darse más claro testimonio?
Y el Espíritu Santo lo ha de dar,
pues desde el principio hase saver
que originó el pecado una muger,
- 145 por cuyas negras culpas y pecados
fuimos a muerte todos condenados.
Todos, todos cayeron,⁸⁷
los que están por naser, los que nacieron,
ningunos se escaparon,
- 150 solo Cristo y María se libertaron,
mas de la muerte no, porque murieron,
vien es que ambos a dos se lo quisieron.
Esto hiso una muger que sola vemos,
aora que hai tantas de ellas ¿qué diremos?
- 155 Pues de tal suerte habéis echado el resto⁸⁸ y *non plus*,
que asta [a] Cristo puciteis en la cruz.
Se acabó la creación,⁸⁹
pero no se [ha] acabado mi sermón;

⁸⁷ Cf. v. 128 de [1].

⁸⁸ *echar el resto*: “En el juego donde hai envites, es envidar con todo el caudal que uno tiene delante, y de que hace su resto. Y por translación es obrar con toda resolución, haciendo quantos esfuerzos caben para lograr su intención” (*Aut.*).

⁸⁹ Cf. v. 95 de [1].

tengo que predicar y mucho que decir,
 160 y he de probar que las mugeres son, no es absoluta,
 peor que los demonios, sin disputa.
 Para esto, aquella que se halló la gracia
 que perdió la muger, me dé eficacia
 [a]quella ave que trajo la alegría,
 165 aquella singular Ave María.
 ¡Atención! San Pedro en su primera
 epístola canónica íntima⁹⁰
 que no hagamos el cuerpo nunca afuera
 en la lid con el diablo, y nos anima⁹¹
 170 a que le hagamos cara
 con fee, con balentía, con fuerza rara,
 y San Pablo en la guerra.
 Ya tenemos con estos diablos en la tierra
 un conjuro, la cruz, la agua bendita,
 175 mas con una muger
 no hay virtud, fortaleza, ni poder,
 haunque uno se sepulte en una sierra
 o se meta devajo de la tierra.
 Dígalo Juan Guarín,⁹² monge excelente,
 180 que lo diga Santiago, el penitente,
 los que todo el ynfierno recistieron,
 mas con un diablo de estos no pudieron.
 Y si no, irán oyendo
 las trampas que en el mundo han ido ha[b]iendo:
 185 Sansón se libró de los ardides⁹³
 de aquellos filisteos y de sus lidez,
 y en la trampa de Dalida halló muerte,
 no se pudo escapar, siendo tan fuerte.
 ¡Qué triunfos no alcanzó con tanta lid

⁹⁰ En el original: *e íntima*. Cf. v. 142 de [1].

⁹¹ En el original: *animo*.

⁹² Ver nota 25.

⁹³ Cf. v. 334 de [1].

190 aquel profecta santo, el rey David!
 Pero con Bersavé no pudo tanto.
 No, no pudo triunfar, siendo tan santo.
 Haiá los ysrraelitas se escaparon
 y de bárvaras serpi[e]ntes livertaron,
 195 mas de aquellas mugeres amonitas
 no pudieron triunfar los ysrraelitas.
 Julio Sésar, triunfante y luego adverso,
 el ymperio alcanzó del universo,
 y una muger lo ató, le echó priciones,⁹⁴
 200 con que manchó sus glorias y blazones.
 Enteras monarquías⁹⁵
 destruye una muger en pocos días,
 ya llegamos a ver,
 por sola una muger
 205 tanta sangre vertida de christianos
 y la España perdida entre paganos.
 Bamos a Ynglaterra — ¡o, Dios, qué espanto! —
 pues, con tener a un rey tan savio y santo,
 por una mugercilla de Avería (*sic*)
 210 se llevó el diablo rey y monarquía.
 ¿Mas qué me canzo ya, si no es decible⁹⁶
 referir tanta historia? Es impocible,
 porque es quaci ynfinito
 lo que de estas demonios está escrito.
 215 Si el ynfierno se abriera,
 si ese cóncavo oscuro reventara,
 me atreviera a apostar y no perdiera,
 y apostara tamvién, con verdad hablo,
 que hay más de cuenta vuestra que del diablo,
 220 pues los más infelices, desdichados,
 por vosotras se miran condenados.

⁹⁴ Ver nota 42.

⁹⁵ Cf. v. 395 de [1].

⁹⁶ Cf. v. 350 de [1].

Esto es cierto, claro y mui constante;
 pues esto es poco, vamos adelante.
 ¡Ay, pobrecitos hombres miserables,⁹⁷
 225 qué enemigos tenéis tan formidables!
 Mujeres, ¿qué es lo que aséis?
 Mirad, malditas embras, qual tenéis⁹⁸
 tantas almas y cuerpos mancillados,
 y a tantos pobres hombres ensuciados,
 230 pues los casáis, los lazáis y pilláis,
 qual el buen cazador las avecillais.
 Los condenáis, por cierto, a eternos llantos,
 los apartáis de Dios y de sus santos.
 Todos vuestros desvelos
 235 es serrarles las puertas de los cielos,
 atrazarle a todo hombre el pensamiento,
 destruirle voluntad y entendimiento,
 rovarles el alma, la salud,
 sin dejarles una hora de quietud,
 240 haciéndomelos torpes, lujuriosos
 y en una mansedumbre ygnomociosos.
 ¡Hay, pobrecitos hombres, cuál estáis!
 Mujeres del demonio, ¿a qué tiráis?
 ¡Decidme lo que aséis!
 245 ¿Pocible es que no miráis
 que en esos mismos lazos que tiráis
 vosotras mismas os casáis?
 Acordaos de aquel toro de Perilo,⁹⁹
 de aquella horca de imán y del estilo
 250 en que David os habla, que os casáis
 en esos mismos lazos que tiráis,
 porque aquel que haze el oyo comúnmente

⁹⁷ Cf. v. 179 de [1].

⁹⁸ Cf. v. 184 de [1].

⁹⁹ Cf. v. 373 de [1] y nota 47.

suele ser el ajente y el paciente,
suele ser el primero que en él cae
255 y el profeta David tamvién lo trae.
Cuidado, por Dios, hombres, con las mugeres,¹⁰⁰
querer a estas malditas no es razón,
pues buscan a un hombre su propia perdición.
No les deis mando en nada, no, por Dios,
260 porque es temeridad y arrojito atrás,
huir de ellas, no mirarlas,¹⁰¹
no hoírlas, no tocarlas,
porque es la muger, que si acata,
que solo con la vista mata.
265 Son áspides, de suerte
que con solo tocarlas dan la muerte.
Y no lo digo yo:
Dios, verdad infalible, lo enzeñó,
porque tiene una espada la muger¹⁰²
270 en la lengua tan terrible,
que si quiere dar vida, puede darla;
lo contrario, también puede quitarla.
¡O, lengua del demonio, o, muger!
¿Hasta dónde ha llegado tu poder?
275 Pues en esa tu lengua tan atroz
está la vida o muerte. Dice Dios:
“*yn lingua mulieris vita est et morti*”.
¡O, lenguas abladoras,
golondrinas malditas,¹⁰³ chirriadoras,
280 philomenas parleras,
avecillas cantoras, vozingeras!
¿Quién de aquesos agudos picos y sus daños
nos librará, mugeres, siendo tantos

¹⁰⁰ Cf. v. 425 de [1].

¹⁰¹ Cf. v. 295 de [1].

¹⁰² Cf. v. 484 de [1].

¹⁰³ En el original: *aldtias*.

los que llaman algunos tus encantos?
 285 Solo cerrando el oído a resistirnos,
 como dice el proverbio, para no oíros.
 ¿Queréis, hermanos míos, quedar ilezos?¹⁰⁴
 Pues huid, huid a los montes más espezos,
 huyendo de estas lenguas serpentinas,
 290 y cerrar vuestras orejas con espinas.
 El remedio es ponerse bien con Dios,¹⁰⁵
 tener santo temor y preparar
 vuestras almas con fee para pelear,
 porque, en fin, los cavellos,
 295 acciones, palabras, movimientos¹⁰⁶
 de la muger nos hazen, con disgustos,
 gemir, dice San Pablo, hasta [a] los justos.
 Mas San Buenaventura da a entender
 que es trampa, lazo y red una muger,
 300 por lo qual este apóstol nos previene
 que el tocar a estas diabras no conviene.
 Como Medusa son, de modo que
 convierten en peñasco a quien las ve.
 Solo el hablar con estas es capaz
 305 de hazer arder a un hombre más y más,
 y es lo peor el adajio, cruel tormento,
 que Aristófanes trae a nuestro intento:
 fuerza es pasar con ellas nuestras penas,
 sean hermosas, feas, malas o buenas;
 310 estar con ellas es pena terrible,¹⁰⁷
 estar sin ellas es pena sencible,
 y si esto saven ellas, como ay varias,
 se desvanecen,¹⁰⁸ se hazen nesesarias.

¹⁰⁴ Cf. v. 476 de [1].

¹⁰⁵ Cf. v. 384 de [1].

¹⁰⁶ Cf. v. 305 de [1].

¹⁰⁷ Cf. v. 267 de [1].

¹⁰⁸ *se desvanecen*: 'se enorgullecen'.

Si se ven estimadas, se hermocean;
 315 si se ven despreciadas, desesperan;
 si un hombre les canta la voluntad,
 no les puede sufrir su vanidad;¹⁰⁹
 si un hombre da permiso a su[s] antojos,
 cumplen con libertad dos mil arrojo[s];
 320 si piden y les niegan de contado,
 lo procuran vuscar por otro lado;
 si un hombre no les quita la ocasión,
 a cada paso dan un trompesón,
 y si un hombre les zela sus maldades,
 325 executan maiores libertades.
 En fin, con las mugeres no vale nada,
 no hay fuerza ni razón que las persuada,
 son como los demonios, son terribles,
 son feroses, contumaces e inflegibles,
 330 y aún no hiziera el demonio otro tanto,
 pero si estas son peores ¿qué me espanto?
 Murmurava Catón y reía con ganas,¹¹⁰
 viendo la livertad de las romanas,
 dando a los del senado pareceres,
 335 mandando a los hombres las mugeres.
 De esto se reía Catón,
 exclamava, diciendo, y con razón:
 “A las mugeres mandan los mortales,
 y, teniendo dominio acá en los tales,
 340 según sus pareceres,
 nos mandan a nosotros las mugeres”.
 ¡Venid acá, animales,
 vosotras, que entendéis de tribunales!
 Si no es de lomillo, punto o perfilado,¹¹¹

¹⁰⁹ Cf. v. 276 de [1]. Los tres versos anteriores se sustituyen por uno diferente.

¹¹⁰ Cf. v. 433 de [1].

¹¹¹ *lomillo* y *punto*: véase nota 58.

345 esto de irce a sentar en los estrados.¹¹²
 Aquellos son estrados de jugar
 y los vuestros son estrados de rajar¹¹³
 y de juzgar tanvién,
 mas lo que no os importa ni está vien,
 350 pues no se os pasa día sin indagar
 cómo pasa el vecino del lugar,
 cómo come fulano, cómo viste,
 quién es el miserable que le asiste,
 lo que pasa en la yglesia y en la plaza
 355 y en lo más escondido de una casa.
 El que pierde, el que gana,
 el que entra y sale en casa de su dama,
 tragádoce un lugar desde el estrado,
 no como quien se come un pollo azado,
 360 que al fin quedan ilesos
 y no con alguna carne algunos huesos,
 sino que todo [lo devoran], todo,
 como dice David, en aquel modo
 que un vocado de pan o una corteza¹¹⁴
 365 que ni aun migajas quedan en la meza.
 Y que haia hombres tan simples, tan amantes¹¹⁵
 que estén con estas fieras tan constantes,
 que, mirando en vosotras tantas cosas,
 no os destruian qual sierpes benenosas,
 370 siendo ellas de por sí tan detestables,¹¹⁶
 tan malditas, tan sucias y esecrables.
 Y en tanto que con vosotras acostarce,
 ir con una culebra y enrosocarce,
 y lo fío que no estrañará hombre alguno:

¹¹² *estrados*: véase nota 59.

¹¹³ *rajar*: véase nota 60.

¹¹⁴ En el original: *carteza*.

¹¹⁵ Cf. v. 500 de [1].

¹¹⁶ Cf. v. 570 de [1].

375 pues muger y culebra, todo es uno.
 Es retrato más fiado y apropiado,¹¹⁷
 símbolo el más perfecto y adecuado
 de la pobre muger.
 Y si no, pronto lo han de ver,
 380 ponga cuidado que si se repara,
 es cosa singular, notable y rara.
 ¿La culebra qué come? Come tierra.
 La muger come tierra que se entierra.
 ¿La culebra cómo anda? A la moda.
 385 La culebra, al andar, se quiebra toda.
 ¿Y la muger cómo anda? A bamboleos,
 es la misma culebra en sus meneos.
 La culebra ravea y es venenosa,¹¹⁸
 veneno es la muger y es más ravisosa.
 390 Si una culebra a morder se aplica,
 se le cose la voca, ya no pica;
 y a la muger tamvién, quando provoca,
 a dos cavos tamvién,¹¹⁹ si se desvoca.
 La culebra cada año se remosa,
 395 porque muda el pellejo y queda hermosa;
 la muger tamvién tiene su licor
 con que muda el pellejo y el color.
 En escojer lo peor son más fatales,
 verán a una culebra entre frutales,
 400 entre flores y viñas, nada cojen
 y se tragan un sapo y esto escojen.
 Así es en realidad,
 no me pueden negar esta verdad,
 pues la muger hace así lo mismo,

¹¹⁷ Cf. v. 504 de [1].

¹¹⁸ Cf. v. 520 de [1]. En la versión [1] hay cuatro versos más.

¹¹⁹ *a dos cabos también*: 'coserle la boca con eficacia'.

- 405 y hase que se [...] de un parasismo.¹²⁰
 Pues que meta la caveza
 la culebra en un oyo, acudan con presteza,
 póngance a estirla:
 primero la revientan que sacarla.
- 410 Pues que meta la caveza la muger
 en aquello que quieren que ha de ser,
 quiérenlas contrastar¹²¹ — no es absoluta —
 hantes darán la vida sin disputa.
 Solo en la conjunción
- 415 de la culebra y macho hay tradición
 de que queda *de facto*
 el viborismo muerto en aquel acto.
 ¿Y acá qué nos sucede?
 En silencio conviene que se quede,
- 420 que ya Dios save, pues lo está mirando,
 las almas que estas tienen espirando.
 Pregunto: ¡Atención!,
 que esto es razonable y sin pación.
 ¿Dónde tiene la vida la culebra
- 425 o mantiene el es más particular?¹²²
 Es cierto y de notar
 que le tiene en la cola, y la esperiencia
 nos muestra esta verdad con evidencia,
 pues vida es la onrra
- 430 y muerte la deshorrta.¹²³
 ¿En dónde tiene la muger la honrra?
 La verdad adelgaza y no quiebra.¹²⁴
 ¿Dónde tiene vida la culebra?

¹²⁰ Verso parcialmente ilegible; *parasismo*: “accidente peligroso o cuasi mortal, en que el paciente pierde el sentido y la acción por largo tiempo” (*Aut.*).

¹²¹ *contrastar*: ‘contradecir’.

¹²² Verso de difícil lectura.

¹²³ “Más vale morir con honra, que deshorrado vivir” (*Correas*).

¹²⁴ “La verdad adelgaza, mas no quiebra” (*Correas*).

En fin, si más se apura,
 435 no se distinguen más que en la figura.
 Huviera yo gozado ciertamente
 de ver a la muger y a la serpiente
 juntas en el paraíso. ¡O, santo Dios!
 ¿Y por qué no escogió el diablo otra figura?
 440 Pienzo yo (el) que porque es constante
 que amaría la muger su semejante,
 como *de facto* vino a proporción
 para ruinas del mundo y perdición.
 Tres sujetos lo hubieron de perder,
 445 que fue el demonio, la culebra y la muger.
 ¡Miren, qué tres alajas tan amables!
 ¡Miren, qué tres preseas tan estimables!
 ¿Y que aya quien os quiera, será dable?
 Vuelvo a decir, embras engreídas,¹²⁵
 450 no podéis ser queridas
 de ninguna manera,
 ni aun siquiera decir que un hombre os quiera.
 Ved a San Agustín
 lo que habla de vosotras a este fin,
 455 pues si vien lo entendéis,
 aun el hombre más ruin no merecéis.
 Mirad, porque os asombre:
 vale más en un hombre
 una injuria, un agravio, haun siendo atroz,
 460 que un veneficio buestro, dice Dios.
 Supongo que tenéis entendimiento,¹²⁶
 punto menos quizá que el de un jumento,
 y vien sé que tenéis avilidades,
 como Erúpides dixo, en las maldades.
 465 ¿Qué os parece a vosotras del sermón?

¹²⁵ Cf. v. 572 de [1].

¹²⁶ Cf. v. 590 de [1].

Contemplando la antigua inclinación
 que tenéis a lo malo, a la vileza,
 quando en vosotras es naturaleza,
 como lo dixo Julio, que, en efecto,
 470 nos devía de tener mui buen afecto.
 “*Mulieris nihil, nihil utque est maledicta*”.
 Quedaos, en fin, mugeres, dando guerra,¹²⁷
 quedaos, en fin, demonios en la tierra,
 que Dios es justo y fiel,
 475 y no enviará tentación que sea tan cruel,
 que los hombres podamos rechazar
 y, con su santa gracia, tolerar.

Si la mar fuera de tinta
 y el cielo todo papel
 480 y los pesez escrivanos,
 cada uno con ciete manos,
 no escrivieran en cien años
 la maldad de una muger.¹²⁸

Esperamos, Señor, triunfar, vencer
 485 con tu ayuda, Señor, a la muger,
 para que, conseguida esta victoria,
 selebremos el triunfo haiá en la gloria.

*Ad quam nos perducatur
 internu*

¹²⁷ Cf. v. 602 de [1].

¹²⁸ Es una copla tradicional, conservada en varias fuentes modernas: “Si la mar fuera de tinta / y el cielo fuera papel, / no se podría escribir / lo falsa que es la mujer” (Rodríguez Marín, 1883: 6241); “Si el mar fuera tinta / y el aguacero papel, / los peces escrivanos / no escribirían en un año / la maldad de una mujer” (Patiño Rodríguez, 2006: 83).

Bibliografía citada

- ALAMÁN, Lucas, 1855. *Diccionario universal de historia y de geografía*. México: Escalante.
- ARELLANO, Ignacio, 2000. *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona / Kassel: Universidad de Navarra / Reichenberger. Aut.: *Diccionario de Autoridades*. 1726-1739. Versión digitalizada.
- BUENO ALDAVERO, Mar, et al., 1998. "La mujer y el poder en el Egipto tardío: el caso de Cleopatra VII". En *Actas del primer seminario de estudios sobre la mujer en la antigüedad*. Valencia: SEMA, 87-98.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, 1973. *Obras completas. Tomo II. Comedias*. Madrid: Aguilar.
- CÁNDANO FIERRO, Graciela, 2002. "'El Diablo toma la forma de mugier por que a los buenos pueda enpesçer': una faceta de la mujer en la literatura ejemplar". *Memorabilia: boletín de la literatura sapiencial* 6. Revista electrónica.
- CANTARELLA, Eva, 1997. *Pasado próximo. Mujeres romanas de Tácita a Suplicia*. Valencia: Cátedra / Universitat de València / Instituto de la Mujer.
- CONDORCET, Jean Antoine, et al., 1993. *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, coord. Alicia H. Puleo. Barcelona: Anthropos.
- Correas: CORREAS, Gonzalo, 1992. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*. Madrid: Visor. *Diario de México*. Vol. 6, núm. 594.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás y Leandro, 1850. *Obras*. Madrid: Rivadeneyra.
- GRACIÁN, Lorenzo, 1748. *Obras de Lorenzo Gracián, tomo primero, que contiene El Criticón, primera, segunda, y tercera parte*. Barcelona: Pedro Escuder y Pablo Nadal.
- HIDALGO ALZAMORA, Laura, 1984. *Coplas del Carnaval de Guaranda*. Quito: El Conejo.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis, 1953. *Refranero general, ideológico español*. Madrid: Real Academia Española.
- MOLINA, Tirso de, 1996. *Cigarrales de Toledo*. Madrid: Castalia.

- 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.
- PATIÑO RODRÍGUEZ, Víctor Manuel, 2006. *Mis amores son del monte. Coplas de la costa colombiana del Pacífico*. Cali: Universidad del Valle.
- PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, Mercè, 1995. *Poesía misógina en la Edad Media latina: siglos XI-XIII*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, 1999. *Lope, Tirso, Claramonte. La autoría de las comedias más famosas del Siglo de Oro*. Kassel: Edition Reichenberger.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1883. *Cantos populares españoles*. Madrid: Atlas.
- _____, 1941. *Todavía 10.700 refranes más no registrados por el maestro Correas*. Madrid: Prensa Española.
- ROJAS, Fernando de, 1989. *La Celestina*. Madrid: Cátedra.
- SAN PEDRO, 1705. ACCMM, Archivo Musical, Fondo Estrada, 014)14.
- SAN PEDRO, 1712. ACCMM, Archivo Musical, Fondo Estrada, 033)33.
- SBARBI Y OSUNA, José María, 1943. *Gran diccionario de refranes de la lengua española*. Buenos Aires: Joaquín Gil.
- SCHÖKEL, Luis Alonso y José Luis SICRE DÍAZ, 2002. *Job. Comentario teológico y literario*. Madrid: Cristiandad.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, 2001. *La serrana de la Vera*. Madrid: Castalia.
- VILLEGAS, Alonso de, 1998. *Fructus sanctorum y quinta parte del Flos sanctorum [1594]*, ed. José Aragués Aldaz. Edición electrónica. <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Flos/Index1.html>.
- VIVEROS, Germán, 1990. *Teatro dieciochesco de Nueva España*. México: UNAM.

Cinco cuentos tradicionales con sabor a Huasteca

La voz se materializa, explota en la boca de aquel que quiere decir, se hace palabra, entra en el cuerpo del otro, del que escucha, echa raíces en ese cuerpo como un árbol intangible y espera el momento preciso para brotar de la boca nueva.

El cuento tradicional se transmite en esta especie de vaivén, se mete en los cuerpos, sale nuevamente y se expande a través del viento para sembrarse en otros. El cuerpo que lo lleva consigo lo adapta a su existencia, a sus necesidades, a su vida cotidiana, razón por la cual el cuento brota renovado. El cuento tradicional, de esta manera, vive en repeticiones y variantes.

Margarita Cruz García, mujer de 37 años de edad, permitió que grabara los cinco cuentos que se presentan aquí, en tres ocasiones distintas, en julio, noviembre y diciembre del 2007, mientras ella atendía sus labores como empleada doméstica en una casa ubicada en Altamira, Tamaulipas.

La voz de Margarita es suave, pero firme. Su destreza como narradora es evidente, desde el primer momento te atrapa con su relato: la cara, siempre con una sonrisa, gesticula al narrar sus cuentos para interpretar al personaje en turno. Sus manos y su cuerpo se transforman y deja de ser la mujer chiquita para convertirse en ladrón, en perezoso, en conejo, en Cenicienta.

Margarita no es de las personas que se intimidan ante una grabadora; ella toma la sartén por el mango y una vez que comienza un relato es imposible que alguien o algo haga que desista de su cometido.

Los cuentos que narra Margarita son herencia de familia: su abuela paterna se los contó cuando niña, en un lugar llamado El Anono, comunidad situada en el norte del estado de Veracruz, formando parte de la Huasteca.¹ Se trata de cuentos tradicionales de Occidente recreados en esa

¹ Región mexicana conformada por porciones de los estados de Tamaulipas, San Luis Potosí, Querétaro, Hidalgo, Puebla y Veracruz.

zona, por lo que se perciben distintas adaptaciones espacio-temporales en ellos. El atractivo principal de estos cuentos radica, precisamente, en esa recreación, que no es sino el reflejo de la vida cotidiana en el mundo huasteco: un flojo que duerme en hamaca, una Cenicienta que lava tripitas de cerdo en el río, un Alí Babá compadre, etcétera.²

Resulta también significativa la fórmula “Varita de virtud, por la virtud que Dios te dio...” que aparece en el cuento de la Cenicienta, pues ya en relatos inquisitoriales del siglo XVII encontramos este dicho para localizar tesoros.

La recopilación de estos relatos obedece a un trabajo de investigación que se realizó durante los años 2006 y 2007 al norte del estado de Veracruz y al sur de Tamaulipas, en la zona conurbada de Tampico.

BERENICE GRANADOS

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

1. [El flojo que fue premiado por Dios]

Había una vez un señor que no le gustaba trabajar y, este, su esposa trabajaba en una casa. Un día, este, la señora fue a cortar leña y vio que en el árbol salía una lumbré que subía y bajaba, y le dio miedo y amarró su leña y se fue. Llegó a su casa y le dijo a su esposo:

– Fíjate que en un árbol salía una lumbré que subía y bajaba.

Pero su esposo no le creyó. Le dijo:

– No, tú estás loca. Cómo crees que en un árbol va a salir lumbré, dice.

– De veras, si quieres, vamos. Dicen que de donde sale una lumbré hay dinero.

Pero no, él no le creyó. Y al otro día se fue a trabajar y le dijo a la señora donde ella trabajaba:

² Otro de los atractivos de estos relatos son las fórmulas típicas de los narradores populares mexicanos; véanse las notas 3, 4 y 7, los muy abundantes “y ya (que)” o el “ya después” que marcan una transición en el relato [N. de la R.].

– Fíjese, señora, que allá donde fui a traer leña salía una lumbré junto a un árbol.

Y la señora le dijo:

– Dicen que ahí donde sale lumbré hay dinero.

– Eso le dije yo a mi esposo, pero él no me creyó.

Y ya; ella le siguió trabajando y en la tarde ya se fue para su casa. Y la señora, la otra señora, con la que ella trabajaba, le dijo a su esposo:

– Fíjate que la señora que me viene a ayudar me dijo que había ido a cortar leña y que en un árbol salía una lumbré que subía y bajaba. Y le dijo a su esposo que fueran a ver qué era, pero él, como es tan flojo, no quiso ir, no quiso ir.

Y, este... ¿Y qué más? ¡Ah!, y ella le dijo a su esposo:

– ¿Cómo ves, vamos? ¿Vamos a ver si, este, si hay dinero?

Y su esposo le dijo:

– ¿Pero te dijo adónde salía esa lumbré?

– Sí, sí me dijo.

Y pues ellos eran, pues ahora sí que³ nada les faltaba, tenían todo. Pero haz de cuenta que como eran bien ambiciosos, este, quisieron ir a ver si en realidad era dinero lo que había ahí. Y ya fueron. Cavaron y encontraron una ollita, pero esa ollita no tenía dinero, pero estaba llena de lodo. Y el señor se enojó tanto que le dijo a la esposa:

– Mira nada más lo que tiene esta olla. Pero ahorita va a ver, este, el flojo ese que no le gusta trabajar. Se me hace que él, como no tiene nada qué hacer, pues él ha de haber venido, a lo mejor, a enterrar esa ollita. Pero vas a ver, ahorita se la vamos a ir a dejar a su casa, al fin que ya han de estar dormidos.

Y ya se fueron. Se llevaron la olla y llegaron a la casa, y pues como ellos eran pobrecitos, dormían en el suelo. Y llegaron y que les avientan la olla. Al aventar ellos la ollita, lo que cayeron fueron monedas, y ya la señora se paró, y le dijo:

– ¿Oíste que algo cayó?

Y le dice:

³ *ahora sí que...*: fórmula usada a menudo en el lenguaje popular de México (seguida a veces de *como luego dicen*). Equivale más a menos a “la verdad es que...”.

— ¡Ay!, ¿cómo vas a creer? ¿Quién va a venir a echarnos algo?

— Sí, dice.

Ya la señora que se para y prendió su luz y, este, y ya que se fija y vio que eran monedas de oro. Y todavía le dijo al señor:

— Párate. Mira, son unas monedas, son monedas.

— Tú estas loca. ¿Cómo crees que aquí en la casa va a haber monedas?

— Sí, 'ira.

Y el señor, como era tan flojo, todavía no se quería parar. Y ya que despierta, y que se para. Y sí, ya vio las monedas que estaban, montón de monedas tiradas en el suelo. Y ya el señor se paró y ya empezaron a recoger todas las monedas. Y dijo:

— Y ahora ¿qué hacemos? No, dice, pus, pues hay que hacer una casita...

Y ya empezaron a comprar, este, material, hicieron su casa y compraron sus cosas. Y tenía un compadre que lo iba a visitar, y le dijo:

— Oiga compadre, ¿cómo le hizo? Si usted era bien flojo, no le gustaba trabajar, nada más se la pasaba, pus, acostado ahí en su hamaca, y no me explico cómo le hizo, dice. Porque ahora ya se volvió bien trabajador, y ya tiene su casa y nada le falta.

Y el señor le dice, le dijo al compadre:

— ¡Uy, compadre! ¿Usted no sabe ese dicho que cuando Dios quiere dar, por la puerta ha de entrar? Y así me pasó a mí. Como Dios me vio que era tan flojo que no me gustaba trabajar, pus Dios me dio, y por eso ahora, pues tengo.

Y colorín colorado, este cuento se ha terminado.

(26 de julio de 2007)

2. [El hermano latoso]

Estos eran dos hermanos que tenían a una abuelita. A su abuelita la cuidaban. Para esto,⁴ uno de ellos le gustaba sembrar su maíz y su frijol,

⁴ para esto: giro frecuente con el que se añade algo a lo dicho antes.

y en esa ocasión sembró maíz. Y, este, y ya seguido iba a ver sus, iba a limpiar sus plantas y las iba a ver. Y ese día le dijo al hermano:

— ¿Sabes qué, hermano? Voy a ir, voy a ir a la milpa.⁵ ¿Cómo ves? ¿Te quedas aquí, pones a calentar agua, bañas a mi abuelita y le das de comer?

— Sí, hermano.

— Bueno, te la encargo mucho.

Ya se fue, y ya que pone el agua a calentar y la dejó que se calentara. Y ya empezó a bañar a la abuelita, pero no vio que el agua estaba demasiado caliente. Así que la baña, la bañó, y ya luego la vistió y que le da, ya le dio de comer, le puso una tortilla en la boca. Y ya la sentó la abuelita, y le dice... Y ya al rato llegó el hermano, y ya le dijo:

— Hermano, ¿bañastes a mi abuelita?

— Sí.

— ¿Le diste de comer?

— Sí.

— ¿Y adónde está?

— No, pus allá la tengo, allá está sentada. Está allá afuera agarrando aire, le dijo el hermano.

Ya se fue.

— ¡A ver, vamos a verla!

Y ya que van, ya que la toca y le dice:

— Pero hermano, ¿qué has hecho? ¡Matastes a la abuelita!

— No, yo no la maté, dijo.

— ¿Cómo que no, si está muerta? Ven, tócala.

Y ya que toca a la abuelita, y sí, la abuelita ya estaba muerta.

— ¿Y por qué? ¿Qué hicistes?

— Pus tú me dijistes que calentara el agua, y yo la calenté.

— ¿Y estaba muy caliente?

— Pues sí.

— ¡Ay, hermano! Yo te dije que la calentaras, pero no que se la echaras tan caliente.

— Pues yo no sé. Yo ya la bañé, y la cambié y todo.

⁵ *milpa*: nahuatlismo generalizado en México, 'terreno cultivado'; en este caso, 'maizal'.

– Bueno, pues ahora ni modo.

Ya enterraron a la abuelita, y ya pasó.

Al otro día, le dijo el hermano:

– Este, ¿vas tú a la milpa? Ves⁶ tú a la milpa y le das una vuelta, le dijo.

– Bueno, sí, está bien.

Y que se va el hermano, el otro, el que había matado a la abuelita.

Y ya se va. ¡Ah!, y para esto le dijo:

– Y te llevas el machete.

– Sí.

Y se fue. Agarró su machete y se fue. Llegó a la milpa y empezó a cortar todo el maíz, todo, todo, todo, a cortarlo porque a él le dijeron que le fuera a dar una vuelta, y, este, pero no entendió, ¿verdad?, cómo era lo que... o sea, a qué iba a ir, o qué es lo que iba a hacer. Ya, ya, lo, hasta que ya lo cortó todo se fue. Llegó a la casa y le dijo su hermano:

– ¿Le fuistes a dar...?

– Sí.

– ¿Cómo está el maíz?

– No, pus está bien.

– ¿Cómo que está bien?

– Sí, pus tú me dijiste que le fuera a dar una vuelta y yo le fui a dar una vuelta. Llegué y empecé a cortar todo el maíz, y yo le di la vuelta.

– Pero hermano, yo no te dije que lo cortaras, yo te dije que lo fueras a ver, que te fueras a dar una vuelta.

– Pues sí, yo le di la vuelta. Lo corté todo.

– ¡Ay, hermano! De veras que eres tan bruto, que no, ni una cosa de la que yo te digo me haces bien.

El muchacho ya fue a ver su maíz y estaba todo cortado. Las plantas, ya ves que las plantas siempre... y estaban todas cortadas. Ya que llega a su casa bien triste, y le dijo al hermano:

– ¿Sabes qué, hermano? Yo me voy a ir, dice, porque, porque ya me hicistes... Matastes a la abuelita, cortastes el maíz, ya no vamos a tener nada, mejor me voy. Áhi quédate tú.

⁶ *ves*: ‘vas’ (cruce frecuente entre *ve* y *vas*).

—No, hermano, yo también me voy.

—No, dice, tú quédate.

—¿Pero qué voy a hacer yo solito, que yo no sé hacer nada, y cómo me vas a dejar?

—Bueno, está bien, vámonos.

Y ya que se van los dos. Se fueron y, este, y ya cuando habían caminado arduo, le dice el hermano:

—¡Ay!, ¿qué crees hermano? Se nos olvidó la puerca.

O sea tenían una puerquita, o sea, se les olvidó la puerquita.

—Se nos olvidó la puerca.

—¡Ah!, si quieres me regreso, dice, si quieres me regreso.

—No, cómo te vas a regresar, le dice, si ya estamos bien lejos.

—No, sí me regreso, dice. Tú espérame aquí y me regreso.

Y este, que se regresa el muchacho. Y ya que se regresa y empezó a arrancar la puerta de la casa. En lugar de llevarse a la puerca, que empieza a arrancar la puerta de la casa [risas]. Y el muchacho aquel espere y espere, el hermano. Espere, espere.

—¡Ay, este bruto! ¿Qué habrá hecho? No viene, uhmm, no.

Ya, ya arrancó la puerta el muchacho y que se va. Cuando va llegando adonde estaba el hermano, le dice:

—Hermano, ¿pero qué traes?

—Pues ¿no tú me dijistes que la, que se nos olvidó la puerta?

—Yo no te dije que se nos olvidó la puerta [risas]. Yo no te dije que se nos olvidó la puerta, yo te dije que se nos olvidó la puerca.

Una puerquita que tenía allí, chiquita, que estaban engordando, que se les olvida. Y le dice:

—Ahora de castigo te la vas a llevar tú, porque yo ni creas que te voy a ayudar a cargar la puerta, porque yo no te dije que te trajeras la puerta, yo te dije que te trajeras la puerquita.

La puerta... pues ya iba bien cansado con su puerta en el hombro, y ya se oscureció, y le dice:

—¿Y ahora dónde nos vamos a quedar?

Y dice:

—Pus mira, ahí están unos árboles. Si quieres, dice, ahí subo la puerta y ahí nos acostamos.

Y dice:

— Bueno, dice, tú súbela. Yo ni creas que te voy a ayudar, dice, porque ya me has hecho demasiadas cosas. Y que matas a la abuelita, el maíz lo echastes a perder... Si la subes, si quieres subirla, súbela.

Ya que empieza el muchacho a subir la puerta a los árboles, la acomodó y ya, según,⁷ ahí se acostaron. Pero, éste era tan latoso, el hermano, le, le, ya acomodaron la puerta y se acostaron. Ya, ya se durmieron y más de noche llegaron unos señores en unos caballos y también se les había hecho de noche a los señores. Y dijeron, y ya dijeron:

— ¿Cómo ves, nos quedamos aquí? Estos árboles están muy bonitos como para que nos acostemos aquí debajo de ellos.

Ya, ya estaban los otros arriba del árbol. Y este, ya los dos pues se quedaron; empezaron a hacer de comer y, y cenaron y todo, y ya el muchacho:

— ¡Ay, hermano!, tengo hambre.

— Pus hora te aguantas, porque yo te dije bien claro que no vinieras, pero tú quisistes venir.

Bueno, y este, y luego ya estaban dormidos los señores que estaban abajo y le dice:

— Hermano, tengo ganas de hacer pipí. Hermano, tengo ganas de hacer pipí [risas de la narradora].

Y le dice el hermano:

— Tú nomás estás de latoso. Ya te dije que te callaras, dice. ¿Qué no ves que están los señores allá abajo durmiendo?, dice. Y nos van a oír, dice, y vas a ver lo que nos van a hacer.

— Es que tengo ganas de hacer pipí.

— Pues yo no sé, hazte, le dice el otro hermano, hazte.

Y ya que a él le valió,⁸ y que se para y que hace pipí.

Y decían los señores de abajo:

— Está cayendo el serenito de la mañana.

¡Ay no! [risas de la narradora]. Y ya se siguieron durmiendo y luego, más al ratito otra vez:

⁷ según: expresión que suelen intercalar los narradores mexicanos; parece equivaler a "por lo visto".

⁸ le valió: 'no le importó'.

– Hermano, tengo ganas de hacer del dos.⁹

Dice:

– Pero de veras que eres tan latoso, que mejor no te hubiera traído. Te dije que allá están los señores, se van a despertar y nos van a oír.

– Pues sí, pero yo tengo ganas de hacer popó.

¡Ay no! Y el otro ya pues bien enojado, a punto de darle,¹⁰ porque él era muy latoso. Y dice:

– Yo no sé, dice, pero si vas a hacer, haz. Pero si te descubren, que estás aquí y nos agarran, tú vas a tener la culpa.

Y el muchacho le valió gorro,¹¹ que se hace popó de arriba. Y dicen los señores de abajo:

– Está cayendo el pan de cada día [risas de la narradora].

¡Ay, no, Dios mío! Y ya se volvieron a quedar otro ratito dormidos. ¡Ay, me gana la risa!¹²

Y luego, al ratito:

– Hermano, tengo bastante sed.

Y le dice:

– ¿Pero qué no te dije que no estuvieras de latoso? Están los señores allá abajo y se van a dar cuenta y nos van a oír.

– Es que tengo sed.

– ¿Y de dónde agarro el agua, si aquí no hay?

Y tanto estarse moviendo el muchacho, tanto estarse mueve, mueve... ¡Ay, no!, me va a pasar lo que ese día que me atacaba de la risa. Tanto estarse moviendo ese día... En ese momento, no supo ni cómo, que se cae la puerta. ¡Ay, no!, que se cae la puerta [risas], y este, ahí va para abajo la puerta y ellos arriba del árbol. Y este, cayó la puerta y los señores abajo, abajo. Cuando oyeron el ruido aquel, que se paran corriendo y que se van. Pues estos han de haber dicho: “Pues qué pasa”, ¿no? Que se paran y que se van los señores.

Ahí dejaron todos sus caballos, y ¿sabes qué traían los caballos? Traían puro oro y traían sus costales llenos de dinero, de oro. Y empiezan a ver

⁹ *hacer del dos*: ‘defecar’ (frente a *hacer del uno* ‘orinar’).

¹⁰ *darle*: aquí ‘pegarle’.

¹¹ *le valió gorro*: ‘no le importó nada’.

¹² *me gana la risa*: ‘no aguanto las ganas de reírme’.

los caballos y a revisar lo que traían. No pues eran puras monedas de oro. Y ya, este, pus, este, como los otros señores no regresaron, ya ellos, ellos se quedaron con el dinero, con todo se quedaron. Ahora sí que se volvieron ricos, porque ellos se quedaron con todo el dinero que los otros señores traían.

Y ya, hasta ahí.

(26 de julio de 2007)

3. [¡Quítate, carajo!]

Este era un señor que sembraba frijol. Un día fue a su milpa,¹³ y pus ya las plantitas estaban un poco grandecitas. Fue a su milpa y vio que se estaban comiendo las plantas, y dijo:

– Pero, ¿pus qué animal será el que se está comiendo mis plantitas?

Y ya llegó a su casa y le dijo a su esposa:

– Fíjate que se están comiendo las plantas de frijol.

Y dice:

– ¿Cómo ves?, dice. Voy a hacer un mono¹⁴ de cera para poder saber qué animal es el que se está comiendo las plantitas.

Y ya empezó a hacer su monito de cera. Y al otro día lo fue a poner a su milpa por donde pensó que iba a pasar el animal que se estaba comiendo las plantas. Llegó y lo puso, y se fue para su casa. En la noche llega el conejo y el conejo pensaba que el mono de cera era un señor que había ido y le decía:

– ¡Quítate, carajo, que voy a pasar!

Y que le pegó con la manita y se quedó pegado. Luego, otra vez le dijo:

– ¡Quítate, carajo, que voy a pasar!

Y le pega con la otra manita y se volvió a quedar pegado. Y así otra vez:

– ¡Quítate, carajo, que voy a pasar!

¹³ *milpa*: véase la nota 5.

¹⁴ *mono*: aquí, ‘figura esculpida’.

Y le pega con la otra patita y se queda pegado. Y seguía diciéndole, y entre más le decía más se quedaba pegado. Después, también le pegó con la cola y se quedó pegado. Y ya, y se quedó el pobrecito pegado. Al otro día fue el señor y le dijo:

– ¡Ah, con que tú eres el animal que te querías comer mi frijol!

Y ya lo despegó y se lo llevó para su casa y le dice a su esposa:

– Mira, dice, aquí traigo el que se estaba comiendo mi frijol. Pero ahora va a ver, ahora me lo voy a comer yo.

Y que le dice a su esposa... Que lo mató y le dice a su esposa que lo guisara y se lo comieron al conejo. Y hasta ahí.

(26 de julio de 2007)

4. [La Cenicienta]

Había una muchacha que le decían la Cenicienta porque nada más la tenían sus papás haciendo el quehacer. Y tenía dos hermanas, pero ellas no hacían nada. Entonces le dijo a su papá:

– Papi, me matas mi puerquita y me das las tripitas.

Y su papá se la mató y le dio las tripitas, y se fue a lavarlas al río. Y cuando llegó, se puso a lavarlas, pero unos perros se las, se las comieron, y después ella se puso a llorar y se fue a su casa. Y se encontró a una señora, y le dijo la señora:

– ¿Por qué lloras, niña buena?

– Porque unos perros se comieron mis tripitas.

Y le dice:

– No llores.

Entonces la señora le puso una estrella de oro y le dio una varita mágica y le dijo:

– Toma esta varita, lo que tú quieras te lo va conceder.

Y se fue a su casa y le dijeron sus hermanas:

– ¿Qué te pusieron en la frente?

– Una señora que estaba ahí en el camino me la puso.

Y ellas se la querían quitar. La raspaban y la raspaban y entre más se la raspaban, más le brillaba la estrella. Y ya le... y entonces las muchachas se enojaron y le dijo una de ellas a su papá que le matara su puerquita,

y que a ella le diera la pura pancita. Y se la mató y le dio su pancita, y se fue a lavarla al río. Pero ella llegó y, en lugar de lavarla, la tiró al agua, y unos pececitos se la comieron. Y después ella lllore y lllore, y también se encontró a la señora y le dijo:

– ¿Por qué lloras, niña buena?

– Porque unos pececitos se comieron mi pancita.

Y le dice:

– Pero, ¿por qué?

– Pues es que, este, se lo comieron y por eso estoy llorando.

Pero, mentira, ella la había tirado para que se la comieran los peces.

Después la señora le dice:

– No llores. Mira, te voy a poner esto.

Y ella que le pone un moco de guajolote¹⁵ en la frente.

Y le dice la hermana:

– ¿Qué te pusieron, hermana, en la frente?

– Pues no sé, una señora que me encontré en el camino me puso esto.

Y la hermana que le amarra el moco de guajolote con una cinta y, por más que se trató de quitárselo, no pudo quitárselo.

Entonces, este, le dijo su mamá un día, este:

– Vamos a ir a misa, tu hermana se va quedar, este, haciendo el aseo.

Y para que se tarde más, dice, le vamos a tirar un kilo de arroz para que, a ver si se apura,¹⁶ dice, para que tenga más que hacer, decían ellos.

Entonces, ellos se fueron y la muchacha se quedó, y le dice... Entonces ya se fueron todos y le dice la muchacha a la varita:

– ¡Ah, ya sé!, le voy a pedir a la varita que, que me haga ese deseo.

Ya, ya le dice:

– Varita varita, por la virtud que Dios te ha dado, ¿me recoges por favor este kilo de arroz?

Y que le recoge el kilo de arroz rápido. Y ya después:

– Varita varita, por la virtud que Dios te ha dado, ¿me haces toda la limpieza de la casa?

¹⁵ *de guajolote*: 'de pavo'.

¹⁶ *se apura*: 'se apresura'.

Y la varita, así, todo, todo lo de la casa se lo hizo. Y como acabó bien rápido, dice:

—¿Y ahora qué hago? Ya terminé, ya está todo... ¡Ah, ya sé!, voy a ir a la misa. ¡Ah!, pero la señora me dijo que lo que yo le quisiera pedir, la varita todo me concede.

Y ya, le dice:

—Varita varita, por la virtud que Dios te ha dado, me recoges, por favor... ¡Ah, no!, ¿me das por favor un vestido bonito?

Y ya se lo dio. Y luego:

—Varita varita, por la virtud que Dios te ha dado, ¿me das un coche?

Y se lo dio.

—Varita varita, por la virtud que Dios te ha dado, ahora te pido que me des pinturas y me des zapatos.

Y ya la varita todo lo que la muchacha le pidió se lo dio. Entonces ya ella se alistó y se puso bien bonita, y se subió al coche y se fue. Y ya dijeron sus hermanas:

—¿Quién será esa muchacha tan bonita que va entrando a la iglesia?

Y ya se acabó la misa y ya se fue. Y de lo rápido que ella iba se le atoró una zapatilla, y ya ahí la dejó porque ella quería llegar primero que sus hermanas y su mamá. Y ya llegó un muchacho que se encuentra la zapatilla. Y ya les dijo a las muchachas:

—A la que le quede la zapatilla, me caso con ella.

Y pus una de sus hermanas quería que le quedara la zapatilla. Y que se corta el talón para que le quedara la zapatilla, pero no, no le quedó. Y a ella sí le había quedado la zapatilla, y dijo:

—¡Ah!, pues como a ella le había quedado la zapatilla, pues con ella me voy a casar.

Y ya después, ya pusieron todos los preparativos para la boda. Se casó con ella y después le dice... Ya, dice la muchacha, la que le habían puesto el moco de guajolote, dice:

—Estrella de oro va en coche y moco de guajolote queda en casa.

(2 de noviembre de 2007)

5. [Ábrete, sésamo]

Había un señor que tenía un compadre, y el compadre le mandó, mandó a su niño a pedirle un litro,¹⁷ y ya llegó el niño y le dice:

– Señor, dijo mi papá que si le podía prestar el litro.

– Sí.

Le dijo el señor, y abajo le pegó un pedacito de cera. Y ya se fue el niño. Y ya llegó y midió lo que tenía que medir. Y ya después llevó su litro el señor, el niño. Y le dijo:

– ¿Qué midió tu papá?

– No sé, dice. No sé qué mediría.

– Ah, bueno.

– Dijo que muchas gracias.

Y ya se fue el niño. Y el compadre vio que abajo estaba pegada una moneda. Y ya dice:

– ¿Qué mediría mi compadre? No, dice, ¿o midió dinero?

Y ya, este, al otro día fue y le preguntó al compadre que qué había medido, y, este, le dice:

– No, medí frijol.

– ¿Pero cómo debajo, dice, estaba pegada una moneda?

– Y qué, dice. Dice, mire, lo que pasa, aquí, dice, es que medí el dinero para saber cuántos litros eran.

Dice:

– ¡Ah! ¿Y cómo le hace, dice, para tener dinero?

– No, dice, pues, este, yo corto árboles, y este, hago ceniza y la voy a vender.

– ¡Ah! ¿Y sí se la compran?

– Sí, dice, si quiere también haga y vaya a vender.

Y ya el señor se puso a hacer sus costales de ceniza y los fue a vender, pero nadie se la compró. Y ya le dice un señor:

– Mire, dice, para que ya no ande ofreciendo su ceniza, tenga, aquí le voy a dar cinco pesos. Y ya, este, agarró los cinco pesos y dice:

– ¿Y ahora qué compraré con esos cinco pesos?

¹⁷ *litro*: 'envase de un litro'.

Y ya pasó por donde habían muchas máscaras y dice:

— ¡Ah, ya sé! Voy a comprarme una máscara.

Y ya que se la compra y que se va.

Pero se le hizo de noche. Y en eso vio una casita y pidió permiso para que lo dejaran quedarse toda la noche y sí, ya le pasó,¹⁸ pero como en la noche hacía mucho frío, este, ya todos estaban dormidos y él que se pone la máscara. Y este, y ya estaban todos dormidos. Y ya cuando despertaron todos, vieron que un señor tenía puesta una máscara y que salen corriendo todos, y ellos se dedicaban a robar y ahí donde vivían tenían todo el dinero. Y ya él también iba atrás. Iba corre y corre:

— Y bueno, ¿por qué correrían estos señores?

Y ya él no se había dado cuenta que él traía la máscara puesta.

Y ya que se toca y dice:

— ¡Ay!, de seguro les ha de haber dado miedo, porque vieron que yo traía la máscara puesta. Y ya que se la quita, y en eso ya vio, este, mucho dinero, y el señor, como llevaba su caballo, que agarra, que carga sus costales y que se va.

Y ya, al otro día, llega a su casa. Y ya va el compadre y le dice:

— ¿Qué pasó compadre? ¿Sí vendió la ceniza?

— Sí, sí, la vendí toda.

Dice:

— Ah, qué bien, dice. Qué bien que sí la vendió, dice, pero yo también voy a hacer ceniza, dice, y la voy a ir vender.

Y ya también el compadre hizo ceniza, y como era bien ambicioso, que según¹⁹ que se va a venderla. Y ya llegó y nadie le compró la ceniza a él. A él sí nadie le compró. Y ya se regresó a su casa muy triste. Y ya va el compadre:

— Qué compadre, ¿sí vendió la ceniza?

— N'hombre, compadre, yo no la vendí, dice. No la vendí, nadie me quiso comprar la ceniza.

— Ya ve, compadre, por andarme engañando, dice. Usted me dijo que había medido dinero, pero no me dijo de dónde lo había sacado.

Dice:

¹⁸ *le pasó*: '¿lo hizo pasar?'.

¹⁹ *según*: véase la nota 7.

– Mire, lo que pasa es que yo voy a una casa donde unos señores se dedican a robar, dice, y ahí tienen mucho dinero. Y como, este, nadie sabe cómo se abre y se cierra esa puerta, yo ya sé, porque yo ya los oí, los oí un día cómo le decían, dice. Bueno, si quiere, dice, vamos, compadre.

Y ya llegaron, y ya, este, que le dice a la puerta:

– ¡Ábrete, sésamo!

Y se abrió la puerta y ya se metieron, y le dice:

– Pero te apuras,²⁰ compadre.

Y le dice:

– Sí.

Se apuró el compadre y ya, este, este, ya se salieron y otra vez le dijo a la puerta:

– ¡Ciérrate, sésamo!

Y se cerró la puerta. Y ya llegaron a su casa bien contentos y todo, y le dijo el compadre:

– Pero no vaya a ir solo, compadre.

– No.

Pero el compadre pues se le hizo fácil volver a ir, y volvió a ir y, este, y ya llegó y le dijo:

– ¡Ábrete, sésamo!

Y se abrió la puerta, pero cuando ya iba a salir que ya se iba:

– ¿Cómo es? ¿Cómo se le dice? ¿Y cómo se le dice?

Y total que el señor no supo cómo se le decía para cerrar la puerta, y en eso que llegan los ladrones y que lo golpean bien feo, bien feo lo golpearon.

Y ya se fue a su casa ya bien golpeado y todo. Y ya le dice el compadre:

– ¿Qué le pasó, compadre?

Y le dice:

– Pues es que mire, yo fui, y ya ve, dice, que habíamos ido a traer dinero y yo fui.

– Compadre, le dice, le dije que no fuera solito.

– Sí, dice, pues sí, dice, pero ahora ya fui. Mire cómo me golpearon bien feo.

Y ya, colorín colorado...

(29 de diciembre de 2007)

²⁰ *te apuras*: véase la nota 16.

Diez relatos de seres fantásticos en la tradición oral mexicana

Desde hace 15 años imparto el curso de Historia de la Cultura de España y América a estudiantes que inician sus estudios universitarios en la licenciatura de Lengua y Literaturas Hispánicas, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Mi experiencia como profesora ha sido gratificante, pues los alumnos suelen ser muy receptivos, comprometidos y entusiastas.

En el 2007, algunos estudiantes, interesados en ciertos temas que se abordaron en clase, tuvieron la iniciativa de entrevistar a sus amistades y gente de la calle para recoger narraciones sobre personajes tradicionales. Sus nombres son: Laura Michael Mariaud García (textos 1, 3 y 4); Claudia Moreno Rivera (2, 5 y 6) y Yadir Pérez Trejo (7, 8, 9 y 10). La cosecha de su trabajo es el material que se ofrece a continuación, basado en una transcripción literal de las entrevistas realizadas. Mi misión consistió en editar y dar nombre a los relatos, así como escribir esta introducción.

Los once relatos versan sobre criaturas fantásticas que se aparecen en las calles, las barrancas y los ríos. *El perro-nagual* y *El carnicero nagual* se basan en la creencia, bastante extendida en México, de que ciertas personas pueden transformarse en animales. Reciben el nombre de *naguales* o *nahuales*, y su origen se remonta al mundo prehispánico. El nagual era el sacerdote, sabio o hechicero que dedicaba su vida al dios Nahualli (Mago en Jefe, Principal Hechicero o Gran Nagual); a cambio de su entrega, el dios le había revelado la ciencia para controlar la lluvia y el granizo, y para, transformado en fiera, provocar enfermedades y diversos males.

En el siglo XVI, los evangelizadores relacionaron a los naguales con el demonio, bajo el supuesto de que solo el enemigo del hombre, el diablo, podía tomar distintas formas. A pesar de la censura de la Iglesia, la creencia en estos seres prodigiosos ha persistido en México hasta nuestros días. Hay quienes piensan que los naguales son brujos o hechiceros que realizan sus fechorías al amparo de la noche; otros, en cambio,

los perciben como seres simpáticos, anodinos, que dejan azorados a los distraídos ciudadanos con los que casualmente se encuentran. En el ámbito religioso, determinadas comunidades indígenas, especialmente del sur del país, creen que los naguales auxilian a los santos en su difícil tarea de controlar los fenómenos atmosféricos.

La muchacha que bebía sangre nos lleva al mundo de la brujería, creencia supuestamente introducida por el demonio y a la cual son muy propensas las mujeres. Desde la Edad Media se atribuyó a las brujas actos terribles, como alimentarse de la sangre humana, especialmente de los niños; para contrarrestarlas, se recomendaba arrojarles sal. En varios relatos tradicionales mexicanos la bruja suele ser una mujer joven, cuya identidad es descubierta por su marido. Todos estos datos los encontramos en el relato que aquí nos ocupa, es decir, este responde a un esquema ideológico muy conocido. Hay un hecho curioso en el que vale la pena reparar: la bruja almacenaba la sangre en una botella.

En muchas tradiciones del mundo hay mitos sobre serpientes y, en general, animales monstruosos, a los cuales se enfrentan los dioses, héroes o seres humanos. Baste recordar la bíblica serpiente del paraíso terrenal, a la que sucumbe Eva; o bien, la terrible Pitón, que muere en manos de Apolo; o la desagradecida serpiente de la fábula de Esopo. *La mujer-víbora*, el siguiente relato que presentamos, se inscribe en esta larga tradición literaria. Es interesante la forma en que se desencadenan los hechos: la mujer-víbora es arrojada en el mismo lugar donde fue encontrada, desenlace que el narrador no percibe como un asunto de graves consecuencias, sino como un hecho chistoso.

La mágica aparición del dinero es el tema de *Las víboras de oro*, relato que trata de una víbora que tiene la mágica cualidad de convertirse en oro. La suerte es otro ingrediente del cuento, pues se supone que muy pocos pueden encontrar a este fabuloso animal. El que se topa con ella debe atraparla arrojándole un sombrero, con lo cual, mágicamente, se convierte en un montón de centenarios, monedas de oro supuestamente muy antiguas.

Los duendes son otros de los seres imaginarios que aparecen en el folclor mexicano. También se les conoce como *chaneques*, *aluxes* y *huaches*, y los hay con diferentes personalidades: malévolos (raptan niños, lanzan piedras sobre los tejados), traviosos (deambulan por las casas cambiado

las cosas de sitio, apagan y encienden las luces), y otros que, como en el relato *Los duendes*, no causan ningún mal y, como los niños, juegan entre sí, ajenos al mundo.

Los últimos relatos (*Donde corre el agua*, *La Llorona o Cihuacóatl*, *La novia*, *La mujer que flotaba en el aire*, *La mujer que vestía de blanco*) son protagonizados por un fantasma muy conocido en el folclor mexicano: la Llorona. Este personaje remite a Cihuacóatl, diosa-serpiente de la mitología náhuatl invocada en los partos y patrona de las Cihuateteo, mujeres deificadas que han muerto al dar a luz y que gritan por las noches su desgracia. En las supuestas profecías que anunciaban la destrucción del mundo precolombino se cuenta que, antes de que llegaran los españoles a México, los mexicas oían, en los alrededores del lago de Texcoco, los lamentos de una misteriosa mujer que exclamaba: "Hijitos míos, pues ya tenemos que irnos lejos. Hijitos míos, ¿adónde os llevaré?"

La leyenda de la Llorona cuenta con muchísimas variantes en México, como lo prueban los relatos que se reproducen en este trabajo. Hay varias creencias al respecto: casi siempre se aparece a los hombres, a quienes seduce con sus encantos; es una muchacha hermosa, viste de blanco, vuela por los aires; enferma a quien la oye o la mira, suele aparecer en las riberas de los ríos, etcétera.

Casi todos los relatos que aquí se reproducen fueron recogidos en Xochimilco, un antiguo pueblo indígena que ahora pertenece a la ciudad de México, famoso por sus canales de agua, donde existe la costumbre de escenificar la leyenda de la Llorona en noviembre, a propósito del día de Muertos. Desde hace varios años, los xochimilcas se han empeñado en recuperar su historia. En buena medida esto explica por qué, cuando a los entrevistados se les preguntó si sabían quién era la Llorona, no dudaron en dar una versión sobre esta mujer fantasmal que, según ellos, deambula por esa región desde hace mucho tiempo.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

1. [El perro-nagual]

Y siempre las señoras hacían tortillas en canastos grandes. Siempre las hacían en la noche para el otro día llevárselas a vender. Y siempre les faltaban las tortillas. Decían:

—¿Pus qué pasaría?, ¿quién se llevará las tortillas que ponemos en los canastos para vender?

Y que un día dicen que llega..., que dicen que estaban paradas espiando a ver quién y que dicen que era, pues, un perro que se llevaba las tortillas. Y sacan el machete y que le dan al perro, y se fue sangrando el perro. Y al otro día que amaneció se fueron siguiendo la sangre del perro. Entonces se siguió y se siguió, y al llegar a una casita ahí terminó la sangre. Entonces, pues, tocaron, y salieron, y era una viejita que estaba herida.

Juana Chavel García, vendedora de “milagritos y estampitas”,¹ D. F., junio, 2007.

2. [El carnicero nagual]

Nos cuenta mi papá algo del nagual: dice que había un carnicero que siempre tenía mucha carne y manteca y siempre de la mejor en Todos Santos, en diciembre, y muchos guajolotes. Y una noche iba mi papá y un amigo bien borrachos cuando vieron un burro que llevaba cargando un marrano, pero bien grandote. Pero iba solo, y como no tenía dueño, que lo agarran y se fueron caminando con el burro. Pero después de un rato el burro se convirtió en el carnicero y les dijo que no lo delataran y les daba carne y manteca y dinero si querían. Y por el asombro y miedo aceptaron. Después de un tiempo lo mataron en un corral cuando se estaba robando unos guajolotes, y se hizo gente,² y se acabó el nagual.

Silvestre Moreno Romero, chofer, San Nicolás Tetipanapa, Puebla, mayo, 2007.

¹ Originaria de San Juan del Río, Querétaro. La informante vende su mercancía en La Profesa, iglesia situada en el centro de la ciudad de México.

² *Se hizo gente*, ‘Se convirtió en humano’.

3. [La muchacha que bebía sangre]

Una muchacha se casó con un muchacho. Entonces se la llevó a vivir con sus papás, el muchacho. Entonces ella no comía ni comida ni sal ni cosas, pero ella se iba diario a visitar a su mamá, y decían:

– ¿Por qué no querrá ella comer aquí?

Decían:

– Pues quién sabe, decían, es que no quiere comer, dicen, y así es todo el tiempo.

Entonces se iba para su casa de su mamá y allí llegaba, y veían cómo se tomaba la sangre en botellas. Entonces no quería la sal porque era bruja.

Juana Chavel García, D. F., junio, 2007.

4. [La mujer-víbora]

Dicen que en una barranca, en el cerro de Jazmín, en Hidalgo, hay una mujer que dice siempre que por favor la saquen. Es una mujer muy bonita. Entonces van y se bajan y la suben cargando, pero ya como a medio camino les empieza a pesar mucho, y ya cuando se voltean³ (porque pesa y van avanzando y va pesando más)..., y resulta que cuando se voltean es una víbora enorme. Y la tiran. Y entonces se queda llorando, porque además la dejan peor.

Bianca Ávila, curandera,⁴ D. F., mayo, 2007.

³ *se voltean*: ‘vuelven la mirada’.

⁴ Blanca Ávila y su esposo trabajan haciendo “limpias” a un lado del Museo del Templo Mayor, en el centro de la ciudad de México. Con el humo del copal zahuman a sus clientes, al mismo tiempo que rezan oraciones. La “limpia” se hace para quitar cualquier mala influencia, hechizo o mal de ojo; es una técnica muy practicada por los curanderos mexicanos.

5. [Las víboras de oro]

Son unas víboras color oro muy grandotas que tú te encuentras; pero si es tu suerte, les echas el sombrero a ese animal, y se queda convertido en centenarios de oro. Y es porque antiguamente tenían un cinturón normal que estaba hueco; entonces los hombres, como antes el dinero era pura moneda de oro y plata, rellenaban sus cinturones de monedas. En donde se aparece una víbora dorada no es una víbora, es dinero para ti.

Andrea Venegas Don, Río Verde, San Luis Potosí, junio, 2007.

5. [Los duendes]

En ese pueblo había de todo: lloronas; *autiotas*, que eran mujeres que les pegaban a las otras mujeres que veían embarazadas, porque las *autiotas* no se podían embarazar, porque habían abortado, y ese era su castigo; duendes, con esos nos poníamos a jugar yo y mis hermanos. Eran unos niñitos chiquitos y siempre andaban encuerados, andaban por donde íbamos a sacar agua dulce, y cuando nos acercábamos nos aventaban piedras, y nosotros se las regresábamos y así jugábamos.

Silvestre Moreno Romero, chofer, mayo, 2007.

6. [Donde corre el agua]

Te voy a contar una historia de lo que nos pasó a mí y a mi hermano y dos primos. Allá en mi pueblo, teníamos como diez y doce años, y nos salimos a jugar. Y llegamos bien noche, y para que mi papá no nos pegara nos escondimos en un gallinero que tenía una ventanita que daba hacia la calle. Y había luna llena. Cuando vimos que venía bajando una señora y pensamos que era mi tía Toña, que nos andaba buscando. Y cuando iba pasando frente de nosotros sentimos que nos jalaban de los pelos y vimos que no pisaba el suelo, y pasó como a diez metros de donde estábamos nosotros. Como que volteó, y le vimos su cara como de caballo, y decía “¡ay, mis hijos!” Traía una canasta en el brazo y un rebozo cruzado

en el cuerpo. La Llorona no nada más ese día se apareció: cada que llovía se oía gritar por las barrancas donde corre el agua.

Silvestre Moreno Romero, chofer, mayo, 2007.

7. [La Llorona o Cihuacóatl]

La Llorona o Cihuacóatl es una diosa xochimilca, madre de los xochimilcas. Este, en la época prehispánica existieron varios dioses, incluyendo a la Cihuacóatl. A la llegada de los españoles ella predijo todo lo que iba a pasar, toda la destrucción que iban a tener, y ella empezó a llorar: “¡ay, mis hijos!”, que era en esa época de guerra y destrucción. Cuando llegaron los españoles, empezaron a tirar todos sus templos, sus dioses, que eran de piedra, y les impusieron la religión católica. Los españoles escucharon que había una mujer que lloraba entre los canales y las calles; al no poder pronunciar *Cihuacóatl*, pusieron *la Llorona*, de ahí el nombre. Es entonces por eso que le dicen que la Llorona, pero en realidad es la Cihuacóatl, la que dijo, la que gritaba “¡ay, mis hijos!”, que eran en esa época de guerra y destrucción.

Ana Teresa Cruz, ama de casa, Xochimilco, D. F., mayo, 2007.

8. [La novia]

Uno de mis muchachos me platicó que un día fueron a una fiesta, este, salieron de la fiesta y por allá vieron a una novia, ¿no? Entons, vieron a una novia, y el otro amigo dijo:

– ¡Mira!, dice, ¡ya se salió la novia!, ¡vamos a seguirla!

Y dice que el otro joven la siguió, y que cuando se quiso dar cuenta, en un poste dio la vuelta, y cuando se dieron cuenta ya estaba hasta la otra esquina. Que entonces dijeron: “¡es la Llorona!”, y que el otro muchacho se murió porque quiso seguir a la Llorona.

Hortensia García, comerciante, Xochimilco, D. F., mayo, 2007.

9. [La mujer que flotaba en el aire]

Que un borrachito que en la noche andaba en la calle y que vio una mujer muy bella y la fue siguiendo, la fue siguiendo, pero se dio cuenta de que no caminaba, sino que iba flotando en el aire, que iba caminando con una falda blanca muy larga, pero se veía que no daba paso, sino que iba flotando en el aire. Cuando en eso ya, la quiso alcanzar..., porque para verla..., y que voltea la cara y que grita: “¡aaay, mis hijos!” Es lo de la Llorona, se le quitó hasta la borrachera. Es un hecho real.

Alejandro Hernández, comerciante, Xochimilco, D. F., mayo, 2007.

10. [La mujer de blanco]

Uno de mis abuelitos, al venir con unos vecinos caminando sobre una avenida larga —ya eran más de las doce de la noche—, se encontraron una persona de blanco y de cabello largo que iba caminando. Ya dice que cuando en el momento que pasa junto a ellos los roza con el codo. Al llegar a la casa, él queda completamente ya sin voz y mudo. ¿Y las otras personas? Una de ellas falleció, ¡ah!, y se lo atribuyeron a ella. Y el otro, al despertar, pues se dio cuenta, pues, que ya no podía hablar para nada. Y con humo solamente le fueron limpiando los oídos para que poco a poco fuera recuperando la voz, era eso. [Entrevistador: ¿Y era la Llorona?] Sí, por lo que cuentan, pues sí; toda de blanco, y le digo que flotaba. Entonces eso es lo que contaban, por la hora le digo que era la Llorona.

Eva Sandoval, comerciante, Xochimilco, D. F., mayo, 2007.

El caso: de la oralidad a la escritura

LUIS BELTRÁN ALMERÍA
Universidad de Zaragoza

Plantear el problema de la transición de la oralidad a la escritura es habitual en las disciplinas humanísticas de nuestros días. Algunos trabajos sobre esta gran frontera cultural han alcanzado la categoría de clásicos modernos. Me refiero a las obras de Marshall McLuhan (1991, 1993), Eric A. Havelock (1994, 1996), Jacques Derrida (1998), Walter Ong (1988), Claude Lévi-Strauss (1964), Jack Goody (1985), Mijaíl Bajtín (1974, 1986) y Luria (sus investigaciones sobre el pensamiento iletrado), entre otras. En la filología hispánica Margit Frenk (2006) ha estudiado esta cuestión.

Se trata de trabajos pertenecientes a diversas disciplinas y que tienen propósitos muy distintos, pero todos ellos se insertan en una dimensión característica de la era moderna. Esa dimensión tiene que ver con el fenómeno que solemos llamar *folclor*, unas veces, o también *cultura popular*, o, de forma más imprecisa, *dimensión antropológica*. A su vez, este fenómeno ideológico tiene su correlato en la tendencia de la modernidad estética hacia el simbolismo (también llamado modernismo). Pero todo esto nos está llevando demasiado lejos.

Volviendo a la polifacética frontera entre la oralidad y la escritura o, con algo más de precisión, a las diferencias y conflictos que se suscitan entre culturas orales y culturas escritas, tal cuestión suele plantearse como un problema relativo a los orígenes de la historia y de nuestra forma de vida. Por poner un ejemplo, Havelock investigó a la luz de esta orientación el papel del pensamiento de Platón y de sus precursores, y Bajtín, los problemas estéticos de la inserción de la cultura popular en la cultura escrita, literaria. Pero cabe otro punto de vista que, además de remitirnos a los orígenes de la historia, nos aboca a la actualidad. En otras palabras, lo que hace que el tema oralidad-escritura tenga hoy un papel central en la evolución de las disciplinas humanísticas no es tanto la importancia en sí misma de la transición a la historia (importancia,

por lo demás, innegable), como la actualidad que mantiene en nuestra época dicha cuestión. Y quizá sea McLuhan quien ha diagnosticado este problema de manera más certera, aunque, sin duda, manifiestamente mejorable.

En esencia, nuestra época consiste, según McLuhan, en un retorno a la oralidad, de la mano con las nuevas tecnologías; es decir, a una oralidad telemática. Naturalmente, esto se puede comprender de otras maneras: como fusión de la oralidad y la escritura, como surgimiento de una nueva forma de oralidad, como consecuencia de la generalización de las nuevas tecnologías de la palabra y de la imagen (la autopista de la información). Pero, en mi opinión, lo que ha posibilitado determinados planteamientos disciplinares a este respecto es precisamente el descubrimiento y la superación de las fronteras culturales de la palabra, debido a la crisis que el individualismo ha causado a la palabra moderna. Tal crisis ha suscitado una búsqueda de alternativas por vías estéticas y cognitivas que parece desencadenar toda una revolución en el seno de la modernidad. La versión más difundida hoy contempla dicho asunto como la influencia de las nuevas tecnologías en la cultura. Havelock, por ejemplo, lo ilustra con el impacto que sobre él tuvo un discurso radiofónico que oyó en plena calle de Toronto en 1938, en el que Hitler justificaba la invasión de Checoslovaquia. Del nuevo poder de la voz se deduce el nuevo alcance de la palabra.

Esta idea de la intervención de la tecnología en la cultura suscita una cierta contradicción. Resulta que la gran clave de la evolución de las culturas humanas es una cuestión puramente técnica, una cuestión del medio de comunicación utilizado o, como dicen los lingüistas, del canal (la función fática de Roman Jakobson). Para mayor confusión, el mismo McLuhan llegó a una de sus conclusiones más difundidas afirmando precisamente la siguiente paradoja: "el mensaje es el medio". No voy a negar ahora la gran carga de verdad que hay en esta afirmación, verdad por lo que hace a nuestra época, la edad del relativismo y el escepticismo. Pero si tomamos el tema en su más amplio alcance, al menos en el más amplio que seamos capaces de concebir, resultará que además de un medio o canal, este asunto contiene un pensamiento, ciertas ideas políticas y propuestas estéticas, además de ir asociado a determinados estadios de organización económica, legal y religiosa. Y, todavía más, a

ese contenido y a ese marco material le corresponden unas formas, unos géneros del discurso, cuya ubicación y observación resulta imprescindible para poder ahondar con cierta solvencia en nuestro doble problema.

Morfología de las formas simples

Este aspecto formal, el de los géneros del discurso que sirven de puente entre la oralidad y la escritura, es el que nos interesa ahora. El interés por estos géneros de la transición no es nuevo. Al menos dos acontecimientos lo pusieron de manifiesto hace ya unas cuantas décadas. Me refiero a la corriente llamada *historia de las formas* de los estudios bíblicos (*Formgeschichte*) y al libro de André Jolles, *Einfache Formen*.

La historia de las formas ha sido la gran corriente renovadora de los estudios bíblicos en el siglo XX. Su punto de partida se remonta a la publicación del libro de Hermann Gunkel, *Genesis*, en 1901, y a la obra posterior de Rudolf Bultmann. Esta corriente se ha basado en la consideración de los textos bíblicos como un material de naturaleza oral en el que, a pesar de la existencia de estratos literarios intermedios, era todavía posible determinar las formas (géneros) que se encuentran fosilizadas en el magma que nos ha llegado. Los estudios bíblicos estaban dominados por la corriente histórico-crítica basada en la *hipótesis documentaria*, que consideraba el corpus bíblico como la fusión de varios documentos previos (llamados Eloísta, Yavista, Sacerdotal, Deuteronomista y Redacción final, según había establecido a mediados del siglo XIX Wellhausen). A diferencia de la hipótesis documentaria, que ofreció el método histórico-crítico al resto de las filologías — un método que hoy sigue siendo hegemónico en el mundo de la filología —, la historia de las formas no ha sido contemplada como un método exportable al dominio filológico, sino como una línea de trabajo específica para la Biblia, dada su anomalía genética.

Algo parecido, pero sin conexión aparente con la historia de las formas, es el proyecto de la morfología de las formas simples de André Jolles (1930). Jolles concibió la idea de identificar y determinar las formas del discurso (la *Gestalt*) que subyacen en la literatura. Tales formas compondrían un sistema de nueve elementos simples: *Légende, Sage, Mythe,*

Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen y Witz (leyenda, gesta, mito, adivinanza, locución, caso, recuerdo, cuento y facecia). En cada forma, Jolles intenta mostrar las correspondencias entre ejemplos europeos, hindúes y semitas y caracterizar la *disposición mental* que la funda. Estas formas no serían objeto de estudio ni de la estilística ni de la retórica ni de la crítica estética, pero forman parte de las obras de arte. Son formas que constituirían un sistema intermedio entre el lenguaje y el sistema cultural o literario, con sus formas sabias. Todo esto aparece envuelto en una teoría muy tosca sobre la evolución de la cultura y las posibilidades de los estudios literarios. Pero esa tosquedad conceptual no invalida una propuesta inteligente y provechosa.

La obra de Jolles ha tenido continuadores que han operado una significativa reforma sobre su legado, reforma que ha consistido en olvidar ese carácter transitivo que Jolles propone para sus formas simples y reducirlas a géneros de las culturas tradicionales o primitivas. El desplazamiento hacia las culturas primitivas parece ofrecer un fundamento empírico más sólido. En la segunda mitad del siglo XX han sido muchos los intentos de estudiar los géneros discursivos de las culturas primitivas. Estos estudios suelen interesarse por el cuento folclórico y los géneros asociados a él (como la leyenda). La primera consecuencia es la ampliación considerable del número de géneros discursivos que hay que tener en cuenta. La enciclopedia *Simple Forms*, editada por Walter A. Koch en 1994, recoge 45 formas simples del folclor y la literatura. Curiosamente, entre esa larga lista no encontramos ninguna categoría que corresponda al caso o a la leyenda. Koch propone que las formas simples serían originalmente diez y emergerían como tipos textuales de literatura oral en un periodo que se alargaría desde el 30 000 hasta el 10 000 antes de nuestra era. Las formas simples originarias serían la canción, el encantamiento, el mito, la épica, la fábula, el cuento de hadas, el cuento popular y burlesco (*trickster*), el proverbio, el chiste y el enigma. Es una clasificación fundada en una serie de criterios:

1. (a) antigua (oral), (b) (cuasi)universal
2. (a) no compuesta, (b) breve (Koch: 318-319)

Así, Koch, partiendo de la obra de Jolles, opera una reforma en el planteamiento originario, apoyándose en criterios funcionales y empíricos. La reforma conlleva la desaparición de una de las formas simples originarias: el caso (*Kasus*).

El caso

La tarea que me propongo abordar a continuación consiste en mostrar la productividad del caso como género del discurso en la transición de la oralidad a la escritura; en las disciplinas y en la literatura, después; y, por último, en el proceso de renovación de los géneros culturales que tiene lugar en la actualidad. Todo ello lo abordaremos sin perder de vista los debates sobre la cuestión oralidad-escritura y el problema de las formas simples, que he expuesto de manera tan sumaria.

Partiremos de este supuesto: el caso es el relato de un suceso inusitado. Jolles aporta un ejemplo muy difundido en las culturas europeas: la querrela sobre el tonel centenario. Se ha descubierto un tonel que contiene un vino centenario. Dos expertos lo degustan. Uno encuentra un ligero sabor metálico. El otro, en cambio, percibe cierto sabor a cuero. Vaciado el tonel se encuentra una llave con un trozo de cuero atado a ella. La definición *suceso inusitado* la empleó Goethe para referirse a la novela. Pero nuestra concepción de estas palabras es mucho más amplia que el concepto de novela, al que abarca parcialmente, pues no toda novela expone un caso. El relato de un suceso inusitado tiene una prehistoria: es, en primer lugar, un género tradicional (o folclórico). Despliega después un rico abanico de posibilidades en las disciplinas y las artes históricas. Y adquiere hoy una nueva trascendencia. El enorme papel cultural que el caso ha desempeñado y está llamado a desempeñar lo convierte hoy en un género fundamental y decisivo en el complejo proceso de construcción de la humanidad. Precisamente por su ubicuidad, trascendencia y proteísmo ha pasado casi inadvertido para los estudiosos, con la excepción de Jolles. La investigación ha preferido centrarse en géneros cuyo papel puede ser determinado eficazmente por medios empíricos, aunque no se renuncie a otras formas de conceptualización (la teoría). Nos apoyaremos, pues, en el concepto de caso que elaboró Jolles y, a partir del análisis de este concepto, trataremos de avanzar en la misma senda.

Jolles se fijó en la importancia de la casuística en el derecho y en la moral. Por tal razón tomó el nombre de *caso* para esta forma simple. Según Jolles, el caso ha de ser diferenciado del ejemplo y de la muestra, porque se funda en “una disposición mental que se representa el universo como un objeto que se puede evaluar y juzgar según normas” (1972: 143).¹ El caso judicial o moral constituye la forma simple actualizada. Y a esta le corresponde una forma sabia: la novela (Jolles utiliza la forma *Novelle*, que no tiene equivalente en español). Para mostrar esto, Jolles ofrece ejemplos de obras que contienen casos: los *Gesta Romanorum*, las *Mil y una noches*, el *Decamerón* y el hindú *Kathasantsapara* o *El océano de los relatos*, del que ofrece y analiza un ejemplo que tiene más de acertijo que de caso. Esto responde al criterio de Jolles, que ve el caso vinculado a la pregunta, que él percibe como distinta de la que se puede encontrar en el mito y en la adivinanza, pues contiene una interrogación sobre la norma misma. De aquí Jolles extrae una conclusión: el caso es un género que deja de ser tal “cuando una decisión positiva neutraliza el deber de decidir” (1972: 151). Es lo que ocurre cuando el caso avanza hacia su forma sabia correspondiente, la novela. En la *Novelle* el caso deja de ser caso, pero “la desaparición de un caso entraña la aparición de otro”, lo que en *El océano de los relatos* permite dar paso al siguiente caso, con la fórmula “el cadáver se encuentra colgado de la higuera”. El conjunto del *Océano* solo puede terminar cuando un caso no se resuelve y no llega a ser una verdadera *Novelle*.

En Occidente, Jolles aprecia una dinámica distinta del caso. Esta dinámica requiere trazar la historia del caso y de las migraciones y modificaciones de cada caso. Jolles renuncia a esa tarea, pero apunta una serie de problemas que se orientan en tal dirección. Se trata de una enumeración de dominios con presencia del caso: la lógica, el amor cortés, la teología moral y, en general, cualquier disciplina que permita y exija la evaluación. Estos dominios ofrecen un lenguaje común, el lenguaje de la casuística, que permite evaluar según normas (1972: 154).² Jolles

¹ Todas las citas de Jolles (1972) aparecen en traducción del autor.

² Jolles apunta que por casuística suele entenderse la teología moral católica y muy frecuentemente “la restricción moral y el jesuitismo en el peor de los sentidos del término” (1972: 155).

aprecia otro rasgo del caso: la recompensa. La recompensa es al caso lo que la reliquia es a la leyenda y el símbolo al mito.

La aproximación de Jolles al caso requiere una revisión a fondo y, al mismo tiempo, gran consideración, puesto que él concibió un sistema en el que parece encajar el caso. Además, su planteamiento ha sabido captar el fenómeno en toda su envergadura (o casi). Resulta una paradoja que uno de los momentos más originales e impresionantes de la obra de Jolles haya quedado silenciado.

La evolución del caso

Para abordar la relectura de la teoría jollesiana del caso vamos a proceder según un método evolutivo, que es la dimensión menos atendida en su planteamiento. Los abundantes materiales acumulados por la antropología nos van a prestar una gran ayuda en el momento de acometer esta tarea. La actitud más frecuente entre los antropólogos en lo que respecta a los géneros del discurso de las culturas primitivas ha consistido en describir los diversos géneros atendiendo, en lo posible, al estado de conciencia que los hablantes tenían de esos géneros. Así, se los denominaba con el nombre que recibían en la misma lengua tribal y se tendía a describir el sistema propio de la cultura estudiada. Este planteamiento es fácilmente criticable, pues la selección de géneros suele estar forzosamente contaminada por el punto de vista moderno sobre el asunto. Pero, aun con tales limitaciones, propias de una metodología demasiado empírica todavía, podemos encontrar resultados muy útiles para investigaciones de carácter cultural.

Uno de esos casos nos lo proporciona Michelle Rosaldo en sus trabajos sobre los *ilongot* de Filipinas (Feldmann, 1998). Rosaldo encontró en los *ilongot*, conocidos como cazadores de cabezas, tres modelos de discurso, a los que denominó discurso recto, discurso torcido y lenguaje de conjuros. En el discurso recto contemplaba tres géneros: el de las noticias y chismes (la actualidad), el de las historias sobre el pasado reciente y el de los mitos o historias sobre un pasado más lejano. En el discurso torcido había cinco géneros: acertijos, poesía infantil, canciones, representaciones didácticas (de conductas temerarias) y oratoria. Había también cinco géneros de conjuros.

El discurso torcido resultaba un lenguaje de gran contenido simbólico, a diferencia del discurso recto, que parecía rehuir la estetización.

El planteamiento resulta muy sugerente más allá de los límites de esta tribu filipina. La distinción entre tres tipos de tiempo representa un estadio de la evolución cultural que debemos tomar en consideración. Los tres tiempos no son el presente, el pasado y el futuro de las culturas históricas, sino dos formas de pasado y la actualidad. Ahora nos interesa el pasado reciente. Esta categoría temporal parece perder importancia en el último periodo de la prehistoria, en la Edad de los metales, que concedió gran importancia al pasado remoto, el de la epopeya y los géneros asociados a la materia épica. Solo con la modernidad se ha recuperado la importancia del pasado reciente: el pasado de la experiencia, el histórico.

Pero volvamos a los *ilongot*. Según Rosaldo, sus historias sobre el pasado reciente, que ellos llamaban *tade:k*, presentaban ciertas características. En primer lugar, se revestían de un lenguaje cercano al habla cotidiana, que eludía el simbolismo y la metáfora. Ese lenguaje acogía un vocabulario técnico que incluía precisiones sobre tipos de armas, lugares, estrategias y detalles de las matanzas. Permitía citas directas y otros tipos de actos de habla convencionales. Y, por último, se impregnaba de un tono de inmediatez y entusiasmo, basado en frases breves e ilación narrativa.

Estas características de las historias del pasado reciente las encontramos vivas en los estratos posteriores del caso. El caso no pertenece a la actualidad. No es ni noticia ni chisme. Tampoco pertenece al pasado remoto. No es un género para la mitificación y, por tanto, no recibe un tratamiento simbólico, pero sí acepta la narración que permite combinar voces, detalles y otras precisiones. Fabulación y verosimilitud pueden alcanzar en este género una mezcla muy productiva. Como nos muestra el estudio de Rosaldo sobre los *ilongot*, estos géneros del pasado reciente ocupan un lugar en la jerarquía de los géneros de los cazadores-recolectores. Ese lugar en la escala jerárquica del lenguaje ha sufrido turbulencias en el desarrollo evolutivo de la cultura. El caso, como representante más relevante de los géneros del pasado reciente, ha sufrido la competencia de los géneros del pasado elevado y de los géneros de la actualidad.

La competencia entre niveles jerárquicos de géneros se ha expresado mediante la apropiación del dominio de la cultura por los géneros del

pasado remoto (el *epos*). La cultura de la Antigüedad daba la forma poética de los géneros épicos — el hexámetro homérico — a los géneros culturales. Cuando el caso era atraído al dominio cultural adoptaba la forma del *epos*. Un ejemplo de esa atracción es *Trabajos y días* de Hesíodo, obra todavía oral — transcrita posteriormente — que se basa en un caso: el del litigio entre el autor y su hermano Perses por la herencia paterna. Sobre ese litigio-caso se construye un poema didáctico referente a conductas censurables y en estilo oblicuo, para ofrecer una poderosa lección sobre el choque entre la cultura tradicional (que representa Hesíodo) y la cultura histórica (el monetarismo de Perses).³ En general, puede decirse que las culturas tradicionales en su fase más tardía (la que precede a su tránsito a la historia) establecen una frontera valorativa infranqueable entre los géneros del pasado remoto y los demás, que quedan excluidos del tesoro de la tradición. Si el poema de Hesíodo ha sobrevivido es porque es más que un caso, un género oblicuo didáctico, equiparable a los géneros épicos. Los casos sobrevivientes en estas culturas han sufrido un proceso que los trasciende, fundiéndolos con los géneros oblicuos. Es lo que sucede con la leyenda bíblica de Ruth. La historia de Ruth pasa a formar parte de la tradición hebrea porque recibe un tratamiento de idilio (como los géneros infantiles y las canciones del estilo oblicuo) y además aparece como parte de la genealogía remota del Mesías.⁴ Las fusiones con géneros oblicuos conllevan la constitución de formas culturales, las formas sabias de Jolles.

La aparición de la historia ofrece una nueva posibilidad para el caso. Los casos históricos pueden acceder a la categoría de escritos culturales sin adoptar formas épicas. Se pueden permitir la formación de géneros nuevos. Ilustran este estadio los diálogos socráticos. Estos diálogos

³ El caso que sirve de argumento a *Trabajos y días* es el siguiente: Hesíodo y Perses son hermanos. Han recibido una herencia y Perses pretende quedarse con toda ella para poder vivir de las rentas. Los hermanos emprenden la vía judicial para resolver el caso.

⁴ La historia de Ruth es un idilio en el que se combinan los aspectos familiar y laboral. El idilio tradicional, como el moderno, se acompaña de un lenguaje poético, a pesar de su expresión en prosa, pues la prosa se contagia del ritmo cíclico de la naturaleza.

—tanto los de Platón como los de Jenofonte— presentan el siguiente proceso: transcurridos unos años desde la muerte de Sócrates —es decir, cuando la materia pasa a ser pasado reciente—, se publican la *Apología*, primero, y después el *Fedón* y el *Fedro* de Platón, así como los *Recuerdos* de Jenofonte. Con ellos aparecen géneros culturales nuevos: el diálogo filosófico y el de los recuerdos del maestro —a este género pertenecen las vidas (*bioi* y Evangelios). Son movimientos que muestran la ampliación de la esfera cultural que se produce con la historia. La cultura admite dos grandes niveles: el del *epos* y el del pasado reciente, en el que entran los géneros oratorios, históricos y otros géneros serio-cómicos (lo que los antiguos llamaban *spoudogéloion*). El ámbito del pasado reciente formaba una segunda categoría, por detrás de los géneros épicos tradicionales que constituían el nivel primero de la gran poesía.

El caso aparece en la historia, en los diálogos, en la oratoria, en los recuerdos... Se convierte en un instrumento educativo de primer orden. Aparece en la medicina, en el derecho y en la moral, formando una disciplina: la casuística. Otra forma de presencia en el mundo de la literatura se ofrece en la novela. El caso no solo da lugar a la aparición de un género literario bajo, la *novella* o *nouvelle* (del tipo del *Decamerón*), mezclado con géneros como el cuento, la anécdota, etc., sino que aparece como elemento fagocitado por la novela, en especial por la novela humorística. Numerosos casos aparecen en *El asno de oro* de Apuleyo. Más tarde encontramos el *Lazarillo* como un caso que da pie a toda una novela.

Hasta aquí me he referido a casos que entran a formar parte de la cultura literaria escrita, pero hay al menos otros dos fenómenos de naturaleza distinta. El primero consiste en la traslación de casos a la literatura oral: romances nuevos, coplas y otros géneros orales acogen nuevos casos. El mundo de la copla y de la canción popular es especialmente rico en casos. El trasvase de casos a la literatura oral no se interrumpe con la historia, sino que permanece paralelo al trasvase a la literatura escrita. El segundo de los procesos consiste en un trasvase inverso: extraer casos de géneros literarios escritos. Esto da lugar al género del *exemplum*. El *exemplum* medieval no suele salir de la esfera del cuento. Pero la oratoria religiosa posterior suele escenificar este proceso: convierte cuentos populares en casos. Para ello les aporta un escenario: el pasado reciente, con detallismo y su momento judicial, que permite la intervención didáctica del predicador.

En resumen, el escenario histórico premoderno del caso nos ofrece su incorporación a la literatura escrita, normalmente mediante géneros considerados bajos, que no exigen su transformación mítica. Esta incorporación transcurre paralela a su introducción en la literatura oral. Su más notoria vida cultural se da todavía fuera del dominio literario, en la casuística, que atraviesa varias disciplinas: la teología, el derecho, la medicina, la predicación, entre otras.

El caso moderno

La actitud de la modernidad respecto al caso resulta ambivalente. Por un lado, la modernidad ha expresado su repulsa por la casuística. La casuística representa para el espíritu moderno lo peor de la resistencia al individualismo, la pervivencia del dogmatismo. Pero, al tiempo que se da esta reacción anticasuística, ocurre que, tanto en el dominio literario como en los dominios periodístico y disciplinar, el caso se reviste de una nueva y mayor autoridad. Quizá pueda hablarse de la emergencia de una casuística moderna. Esa emergencia aparece con las nuevas disciplinas. La intrahistoria, el postestructuralismo de Foucault —que hizo célebres los casos de Herculine Barbin y Jacques Rivière—, la historia social de Carlo Ginsburg y el periodismo nos ofrecen muestras del nuevo papel del caso. El caso moderno permite la mitificación. Los *mass media* se encargan de esta tarea. Como ya apuntara McLuhan, la era moderna se caracteriza por cierto retorno de la oralidad, que él veía expresado en la retribalización de la sociedad. En ese escenario el caso presenta nuevos procesos de mitificación, por un lado, y, por otro, se convierte en el género prioritario de los *mass media* y de la investigación social académica. También en la literatura (y en el cine) ocupa un lugar central. Las grandes novelas modernas se presentan como casos: el caso Rastignac (*El tío Goriot*), el caso Sorel (*Rojo y negro*), el caso Karamázov, el caso Nejliúdiv (*Resurrección*). Recientemente Dorrit Cohn ha llamado la atención sobre la estatura de Freud como novelista (1999: 38), a la vista de sus historias-caso, como las denomina Cohn: “Dora”, “Hombre-lobo” y “Hombre-rata”, nombres abreviados de “Fragmento de un análisis de un caso de histeria”, “De la historia de una neurosis infantil” y “Notas

sobre un caso de neurosis obsesiva". Estos casos han tenido una fuerte influencia en la literatura del siglo XX, que ha llevado a Freud a ser comparado con Dickens, Dostoievski, Henry James, Conan Doyle, Conrad, Proust, Mann, Joyce, Faulkner, Virginia Woolf, Nabokov, Borges y otros maestros del Modernismo (Cohn, 1999: 38).

El hecho de que el caso moderno se permita la mitificación sin necesidad de recurrir a la fusión con otras formas del discurso oblicuo indica que algo importante ha cambiado en la jerarquía de tiempos y valores culturales. La importancia que la modernidad otorga a la historia como disciplina es un fenómeno conectado con la revalorización del caso. El pasado reciente ha cobrado una importancia capital. Está conectado a la actualidad. Paralelamente, el pasado remoto ha perdido relevancia. La libertad religiosa significa que la religión ha dejado de ser un dominio trascendental para la era moderna. Y la pérdida de peso de la religión es una muestra de la reconversión de los dominios del pasado remoto en otra cosa.

El caso como enunciado

Tras este breve esquema histórico quizás estemos en mejores condiciones para entender las leyes del género, sus límites y su evolución. Jolles ponía el acento en la pregunta que contiene el caso y que exige una evaluación moral, estética o social como núcleo del género. Esta idea, aunque valiosa, parece mejorable. Aquí vamos a considerar una variante: la de que el fundamento del caso es un juicio. Ese juicio puede adoptar formas diversas, desde la más explícita del proceso forense hasta otras más íntimas o elípticas, sobreentendidas. Hemos mencionado algunas grandes novelas que se basan en el caso. Tanto *Rojo y negro* como *Los hermanos Karamázov y Resurrección* contienen juicios (en *Resurrección* la novela arranca del juicio y del caso). En *El tío Goriot*, el juicio queda reducido al momento en el que Rastignac, al final de la novela, contempla París desde una colina, tras haber enterrado al pobre Goriot, y jura volver para ajustar cuentas. Puede tenerse esta concurrencia de juicios como mera casualidad, pero hay una relación estructural que nos lleva a creer lo contrario.

En el análisis del caso hemos partido de la caracterización de este género como el más apropiado para dar cuenta del pasado reciente. La mejor

teoría de los géneros del discurso que han visto los tiempos, la *Retórica* de Aristóteles, distingue los géneros según tres categorías temporales: el futuro, el presente y el pasado. Los géneros del futuro son géneros que se orientan a mejorar el mundo, a mostrar el deber ser. Aristóteles concibe así la política. Los géneros del presente son epidícticos, y se agotan en la señalación de los méritos de su objeto o tema, en una retórica de elogio y censura. Los géneros del pasado se orientan a juzgar el valor de una acción, su carácter moral. Son los géneros forenses. El caso es el género básico de ese conglomerado que forman los géneros forenses; de ahí su vinculación a la historia, al periodismo y a la novela, entre otros ámbitos culturales.

Pero esta conexión del caso con el juicio merece ser tomada con mayor detenimiento y profundidad. Mi discípula Céline Magnéché Ndé, que ha estudiado los géneros de la tradición de su comunidad natal, los bansoa (pueblo agrícola del Oeste de Camerún que pertenece a la gran nación bantú), ha observado la existencia del caso entre ellos.

Esta práctica aún está muy vigente entre los bansoa. Se llama *nxwo*. Cuando se sospecha de alguien que ha matado, robado o mentido, se organiza un ritual en el que se somete al sospechoso a pruebas para demostrar su inocencia y saber la verdad, conocer al culpable. El ritual se hace de distintas maneras. Por ejemplo, en el caso de un robo, el demandante puede llamar a un especialista para celebrar el ritual. Este utiliza muy a menudo el incienso, que quema primero, hasta convertirlo en líquido muy caliente. Luego le pide al sospechoso que jure ser inocente en unos términos más o menos parecidos a los siguientes: "Juro ser inocente, y por consiguiente, este líquido correrá en la palma de mi mano sin quemarme; y, si no lo soy, que este líquido me quemé". Tras haber pronunciado este discurso, el sospechoso vierte el líquido caliente en la palma de su mano. Si es inocente, el líquido corre y no le quema. Si lo es, agujerea la palma de su mano, demostrando así al pueblo entero su culpabilidad. Tiene que aceptar que es culpable delante de todo el mundo para que la herida se cure.

El demandante también puede hacer el ritual él mismo. En este caso, puede decidir hacerlo con una tortuga viva. Una vez que coge la tortuga, pronuncia su discurso o encantamiento en estos términos: "Si dentro de siete días la persona que me ha robado no se declara culpable, que caiga enferma gravemente, o que muera". Tras haber pronunciado su

encantamiento, mata a la tortuga y, si quiere curar al culpable cuando haya caído enfermo, se haya declarado culpable y haya pedido perdón, guarda los restos mortales de la tortuga que le servirán para la curación del culpable. Pero, si desea que se muera, los tira y, en este caso, el culpable, tras haber caído enfermo, muere porque solo los restos de la tortuga lo pueden curar.⁵

Es evidente que estas prácticas han dejado huellas en culturas más complejas. Al respecto, Ivan Illich observó lo siguiente:

En una sociedad oral, un hombre tenía que mantener su palabra. La confirmaba prestando un juramento, que consistía en una maldición condicional que recaería sobre él si no cumplía su palabra. Mientras juraba, el hombre se tocaba la barba o los testículos, empeñando su carne como prenda (Illich: 1998: 62).

Esta práctica es bien conocida en el mundo medieval. También en el *Génesis* Abraham hace jurar a su criado más antiguo que le traerá una esposa a su hijo Isaac de entre sus parientes de Padam Aram, poniendo la mano del criado en contacto con sus testículos. Esto no es ciertamente un caso, pero muestra el carácter de prueba de tales acciones de palabra ante los jueces celestes. La prueba sirve tanto como promesa de acción venidera como de testimonio ante un caso.

La observación de Illich nos permite mostrar una variante del caso: la historia personal. La historia personal es una forma frecuente en las sociedades tradicionales que persiste en las culturas históricas. En estas historias personales se cuenta un suceso que tiene algo de extraordinario y que suele llevar implícita la condena de una actitud insolidaria o antisocial. Aquí el momento de la prueba se desvanece. Queda el juicio negativo incorporado al relato por el narrador. Así sucede en las sociedades tradicionales. Cedo de nuevo la palabra al testimonio de Céline Magnéché Ndé, que aporta tres historias personales bansoas.

⁵ Este testimonio, como las historias personales que siguen, han sido escritas por Céline Magnéché Ndé especialmente para este artículo.

1) *Estancia de una semana en el fondo de un río*

Mi abuelo materno era vendedor de cabras e iba al mercado una vez a la semana. Para llegar al mercado había un solo camino, y había que cruzar un río muy grande que era el cruce de tres ríos, con cataratas impresionantes. Un día, cuando iba al mercado con sus amigos, cayó al río al cruzarlo y desapareció. Sus amigos esperaron varias horas a la orilla llorando y gritando, pero no reapareció, de tal modo que ellos tuvieron que regresar a casa. Al día siguiente, toda su familia, así como sus amigos, volvieron al río. Todo el día estuvieron allí llorando y suplicando a los dioses que en el río moraban, para que se lo devolvieran o al menos les devolvieran el cadáver. Hay que decir que el río en este lugar preciso era el cruce de tres ríos que representaban, según contaba y sigue contando la gente, los tres reyes de los tres pueblos fronterizos: Bamougoum, Bánsoa y Bameka. Los reyes siempre tienen tótems, y decía la gente y lo sigue diciendo que en el río guardaban esos tótems.

A pesar de los llantos de la familia y de los amigos, de sus súplicas y de los ritos que los curanderos y hechiceros mandaron hacer, mi abuelo no apareció. La familia se trasladó a vivir a la orilla del río y, durante siete días, cantaron, suplicaron, lloraron, celebraron ritos y, el séptimo día, las aguas se alzaron, subieron muy alto en un ruido estrepitoso y humos blancos y compactos y vomitaron a mi abuelo a la orilla. Cayó al suelo sin ninguna gota de agua en su cuerpo y ropa, inconsciente, pero vivo, y con una enorme herida sangrienta en su mejilla derecha. La familia y sus amigos lo llevaron a casa, cuidaron de él y organizaron otros sacrificios y ritos para darles las gracias a los habitantes del fondo del río por haberles devuelto a su hijo, padre y hermano.

Mi abuelo sanó, pero se tornó otra persona. Hablaba, pero para decir cosas incoherentes y sin ninguna lógica. Dicen que le habían “quemado los sesos” para que no contara a los de arriba, a los que viven en la tierra, lo que había visto en el fondo del río, los secretos de los habitantes del fondo del río.

Se murió sin haber recobrado su estado de salud, su forma de antes de caerse al río. El río sigue allí hoy y la gente de los tres pueblos acude a él para hacer sacrificios (cabras, gallos), derraman cantidades impresionantes de aceite de palmera, sal, para pedir a los dioses, los antepasa-

dos y a los habitantes del río protección, prosperidad, salud, fertilidad, etc. Y el río sigue siendo muy temido por la gente.

2) *Camille*

A una mujer que vivía en el pueblo no le gustaba ver a Camille, un niño de cuatro años que tenía una cara muy rara, muy pero muy, muy rara. Era una malformación que había heredado de su padre, como sus otros hermanos. Y Camille, que era el hijo del rey, uno de los múltiples hijos del rey, iba a casa de esta mujer nada más levantarse de la cama, todos los días, a pesar del disgusto de la mujer, que le echaba sin miramientos, como si fuese un perro, delante de todo el mundo, llamando al niño de monstruo, mono y todos los nombres de pájaros muy raros. Odiaba a la criatura, que, además, se comía sus mocos e iba muy sucio, en harapos, sin zapatos.

La mujer se quedó embarazada y, al cabo de nueve meses de embarazo, dio a luz a... Camille. Quiero decir la fotocopia de Camille. Y, sin embargo, la mujer no tenía ninguna relación con Camille, ni con su familia. No era del pueblo, era la mujer de un funcionario que trabajaba en la administración en el pueblo y estaba casada con un señor que no era del pueblo tampoco. La noticia del parto de la mujer se difundió como un reguero de polvo en el polvo, y todos los habitantes, que conocían el comportamiento de la mujer para con Camille, convergieron hacia el hospital para ver el milagro que se había producido.

La mujer estaba perpleja, incapaz de comprender qué había pasado. Su esposo tampoco, quien empezó a sospecharla de haberle puesto los cuernos con el rey. Cuando llegó la madre de Camille al hospital, le pidió a la mujer del funcionario que le regalara el recién nacido, ya que ella no podía criar a monstruos. La mujer del funcionario echó a llorar amargamente, abrazada a su bebé. La moraleja que cada uno sacó de esta historia real que ocurrió en mi pueblo es que nunca hay que burlarse de las creaciones de Dios. Porque te puede ocurrir lo que le ocurrió a esta mujer.

3) *La mujer con las tetas kilométricas*

Mi madre nos suele contar que, cuando era joven, había una mujer en su barrio que tenía tetas que podían medir más de un metro de largo. ¿Qué

ocurrió? Esta mujer dio a luz. Cuando estaba preparando la comida, llegó a su casa un amigo de su esposo. Este había quedado con su esposo para ir a vender sus cabras al mercado. Pero llegó tarde, cuando el marido de nuestra protagonista ya se había marchado. Hay que decir que en aquel momento no había coches, y la gente tenía que caminar. Había que salir muy de madrugada para evitar el sol.

Cuando el hombre llegó a casa de su amigo, se encontró con que este ya se había ido, lo que le molestó bastante. Estaba cansado, muy cansado y con mucha sed. La mujer, que estaba preparando la comida cuando llegó el hombre, le habló de la salida de su esposo al tiempo que seguía preparando su comida, pero no le invitó a sentarse un rato a descansar fuera de su casa, o que entrara un rato. Ni le ofreció ni siquiera un vaso de agua. El pobre hombre estaba en la puerta, con su bastón. Minutos después de su llegada, el hombre, siempre fuera de la casa, le preguntó a la mujer qué podía hacer. Esta le dijo que lo que quisiera, que podía regresar a su casa o continuar al mercado. La mujer terminó de cocinar, se sentó, comió sin darle nada al señor que seguía fuera, de pie, al lado de la puerta. Cansado y sediento, el hombre acabó pidiéndole agua a la mujer. Ella se lo dio, fuera. Cuando el señor acabó de beber, le tendió el vaso y, al mismo tiempo que lo hacía, le dijo las gracias en un soplo, y su soplo alcanzó las tetas de la mujer, desnudas. Hay que decir que en aquel momento la gente no llevaba ropa. Al menos en la parte de arriba. Después, se fue.

Por la noche, las tetas de la mujer empezaron a picarle de manera exagerada. Su esposo le dio medicamentos tradicionales para calmar las picaduras, pero cada vez que la mujer tocaba sus tetas, las picaduras aumentaban y, cuando las rascaba, las tetas aumentaban de largura. La situación se tornó insostenible, con el bebé que lloraba sin parar, sin que su madre le pudiera amamantar por las picaduras, y la mujer, que lloraba sin parar, con sus tetas que se alargaban a ojos vistas. Al día siguiente su esposo la llevo a ver a todos los curanderos del pueblo, pero ninguno de ellos consiguió solucionar el problema. Extrañado, su esposo le preguntó qué había pasado el día anterior. La mujer le desenvolvió la película del día anterior y el hombre supo que su amigo era el que había provocado el mal de su mujer. La llevó a verlo, porque sabía que solo él podía solucionar el problema. Una vez en casa de su amigo, sin siquiera abrir la boca, el amigo empezó a regañar a la mujer por su tacañería. El esposo

le rogó para que solucionara el problema; se negó. El hombre volvió a suplicar y a decirle que en nombre del bebé, que llevaba días sin mamar y sobreviviendo únicamente con el vino de rafia, que ayudara a su mujer. Finalmente, el hombre aceptó ayudar a la enferma. Salió un rato y volvió con una hierba que machacó y con la que untó las tetas de la mujer. Y las picaduras cesaron. Pero se negó a devolver a las tetas su tamaño de antes. Para castigar a la tacaña. Desde aquel día la mujer tuvo que atar sus tetas para poder trabajar.

Moraleja: no hay que ser tacaño. Nos podría pasar lo que a esta mujer. Los casos y los cuentos están allí para recordárnoslo, para instalarnos profundamente en la realidad, para ayudarnos a saber lo que debemos o no hacer. En África, si uno tiene algo, lo tiene que compartir con los demás, con el grupo, porque el grupo es lo primero, lo más importante. No hay sitio para los solitarios, los egoístas, los tacaños, que amenazarían la supervivencia de la comunidad.

En la novela podemos encontrar también numerosos testimonios de historias personales insólitas, que ponen a prueba la credulidad de los personajes y del lector. Apuleyo en *El asno de oro* recoge varias de estas historias como relatos orales de los personajes. En la literatura, la frontera entre el caso y la historia personal se diluye o, al menos, ofrece una gran porosidad.

La transición a las formas cultas

No debemos dar por concluida esta aproximación al caso sin considerar al menos un ejemplo del tránsito de la forma simple a la forma artística, en este caso a la forma literaria. Hemos elegido una canción tradicional española, esto es, un género literario-musical. Se trata de la canción *Mañana sale* en la versión de Quintero, León y Quiroga, que cantaba Rocío Jurado (*Canciones de España*).⁶

⁶ La canción tradicional es uno de los más frecuentes refugios del caso en su dimensión literaria. La canción española ofrece infinidad de ejemplos. Baste recordar algunas de las canciones más conocidas, como *El relicario*, *La hija de don Juan Alba*, *Maitechu* o *La Ruiseñora*.

Tiene el color del semblante
de una Virgen de marfil,
lleva en los labios un cante
y en la mano un quince mil.

De un coche de dos caballos
sale una voz con corona:
"Si quieres, rosa de mayo,
seré el vasallo de tu persona".

Palabras que lleva el viento
y luto en el corazón...
La calle del Sacramento
sintió el lamento
de su pregón.

¿A quién le vendo la suerte?
¡Mañana sale y está premiado!
Mis ojos tienen que verte
por tres puñales atravesado.

¡La fortuna, pa mañana!
¿Quién me compra un quince mil?
Te repiquen las campanas
a la hora de morir.

¡Cuatro series!, ¡qué bonitas!
¡Voy tirando los caudales!
¡Son de doña Manolita!
¿Quién me compra esta penita?
¡Mañana, mañana sale!

Yendo de juerga en su coche
con corona de marqués,
le dieron muerte una noche
en la calle Lavapiés.

Nadie el motivo sabía,
nadie conoce la clave.

La niña que le vendía
la lotería sí que lo sabe.

Quizás un mismo cuchillo
vengó una doble traición.
Envuelto en su mantoncillo
va el estribillo de esta canción

¿A quién le vendo la suerte?
¡Mañana sale y está premiado!
A mí me dieron la muerte
con los puñales que te han clavado.

¡La fortuna, pa mañana!
¿Quién me compra un quince mil?
Que me doblen las campanas
y me entierren junto a ti.

¡Cuatro series!, ¡qué bonitas!
¡Voy tirando los caudales!
¡Son de doña Manolita!
¿Quién me compra esta penita?
¡Mañana, mañana sale!

Y en el filo de la aurora,
desde Sol a Chamberí,
nadie sabe por qué llora
pregonando un quince mil.

¡Cuatro series!, ¡qué bonitas!
¡Voy tirando los caudales!
¡Son de doña Manolita!
¿Quién me compra esta penita?
¡Mañana, mañana sale!

Esta canción nos ofrece un caso trasferido al mundo simbólico, el mundo de la literatura oral. Es probable que tras estas coplas encontremos un romance nuevo u otras formas de literatura oral. La combinación de octosílabos (cuartetas) con pentasílabos de seguidilla y las rimas conso-

nantes parecen apuntar en esa dirección.⁷ Pero lo que nos interesa ahora es que *Mañana sale* presenta los rasgos distintivos del discurso del caso acompañados de ciertos rasgos de simbolización que lo convierten en literatura.

Retomaremos los rasgos enunciativos del caso, tal como los aprecia Rosaldo en el *tade:k* ilongot. Apreciaremos, en primer lugar, un lenguaje cercano al habla coloquial, que no tiene reparo en asimilar expresiones exclusivas de la oralidad en su dimensión coloquial. Así, en las frases retóricas que siguen apreciamos vulgarismos: “¡La fortuna, *pa* mañana!”; diminutivos “¿Quién me compra esta *penita*?” Son evidentes el detallismo y las precisiones no demandadas. Son precisiones de lugar: “La calle del Sacramento”, “en la calle Lavapiés”, “desde Sol a Chamberí” o, incluso, “¡son de doña Manolita,” la popular lotera de la Gran Vía madrileña. Se trata de precisiones localistas madrileñas, pero reconocibles por el gran público español. Otros detalles cumplen una función escenográfica: bien sea acerca de la posición del galán “de un *coche de dos caballos*”, “una voz con corona”, y “en su coche / con corona de marqués”; o bien acerca de la magia de los números: “por tres puñales atravesado”, “¡cuatro series! ¡qué bonitas!” y “¿Quién me compra un quince mil?” La estrategia del crimen aparece en el centro del relato:

Yendo de juerga en su coche
con corona de marqués,
le dieron muerte una noche
en la calle Lavapiés.

La narración directa del crimen contrasta con la atmósfera de misterio y de drama que la envuelven. Presenta la canción una cita de un acto de habla ajeno:

⁷ Según Margit Frenk, la cuarteta y la seguidilla serían las formas predominantes en el giro que se produce en la canción tradicional a partir del siglo XVII (Frenk, 2006: 25). Este giro se caracteriza por la presencia de rimas consonantes y de estrofas semipopulares, como la seguidilla, o de perfil cortesano, como la cuarteta. En esta ocasión vemos un proceso de combinación entre la cuarteta y la seguidilla.

“Si quieres, rosa de mayo,
seré el vasallo de tu persona”.

Y otros actos de habla insertados en el discurso narrativo: el pregón de la suerte lotera. Ofrece la canción la flexibilidad de tiempos verbales que suele ser habitual en el romancero, viejo o nuevo, y en la balada. Los presentes verbales muestran la inmediatez de la escena, la cualidad que los retóricos llamaron *enárgueia* o clarividencia. El pasado verbal (“le dieron muerte una noche”) nos sitúa en el ayer reciente del caso. Incluso el futuro de “mis ojos tienen que verte” conlleva el entusiasmo que señalara Rosaldo. Este juego temporal es consecuencia del entrecruzamiento de la situación narrada (el caso representado y visto teatralmente) y el punto de vista posterior, que se sitúa en un tiempo distante de la situación nuclear.

Además, las frases son, en efecto, breves. Algunos octosílabos contienen dos exclamaciones. La sintaxis es plenamente oral y la ilación narrativa, característica de la oralidad, de extraordinaria flexibilidad.

Pero a estos rasgos hay que sumar los momentos de un simbolismo popular presente en esta canción. Las dos figuras del drama, la *niña* lotera y el galán marqués, son símbolos tradicionales, propios del romancero y de las baladas de otras culturas. El primer rasgo de ese simbolismo tradicional se muestra en los primeros versos mediante la alusión al color, en la oposición blanco (pureza) / rojo (pasión):

Tiene el *color* del semblante
de una Virgen de *marfil*,
lleva en los *labios* un cante...

Además de la imagen virginal, recurre a otra imagen tradicional de la mujer, esta vez, la imagen pasional: “rosa de mayo”, que apela al tiempo del crecimiento, el del estallido de la juventud primaveral. La serie pasión-suerte-traición-pena también se funda en el simbolismo tradicional, mediante eficaces asociaciones basadas en la fatalidad. El doble enterramiento es motivo sobradamente conocido del romancero, al igual que las señales: el pregón de la suerte, las campanas a la hora de morir. También el salto de la narración en tercera persona al pregón en primera

persona (que ocupa seis estrofas) es habitual en los romances líricos. El tono de confesión y de testamento (“Que me doblen las campanas / y me entierren junto a ti”) es un rasgo literario. Y quizás el más importante de estos recursos oblicuos sea la extrema concisión del relato. La síntesis del acontecimiento es tan grande y tan entreverada de elementos simbólicos que obliga al oyente a un esfuerzo de comprensión. Se trata de un rasgo que habitualmente se entiende como poético: el fragmentarismo. El fragmentarismo subraya la concentración simbólica y la dimensión dramática del caso. Su origen está en la tendencia del simbolismo (del estilo oblicuo) a la ambigüedad. Sin cierta ambigüedad no son posibles la metáfora y el símbolo. Es la gran señal de que nos encontramos en un dominio que, aunque abarca el caso, alcanza más allá.

Quizá nos sirva esta canción para plantear una hipótesis a propósito de la fórmula oralidad-escritura, y es la siguiente: no podemos contemplar el problema de los géneros culturales (literarios o no) sin contemplar el problema de los géneros del discurso tradicional, las llamadas formas simples. Estas formas se fundan en una jerarquía temporal distinta de la temporalidad de la era histórica, pero que pervive entre nosotros y ofrece una productividad digna de estudio y de consideración.

Bibliografía citada

- BAJTÍN, Mijaíl, 1974. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Seix Barral.
- _____, 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova. México: FCE.
- COHN, Dorrit, 1999. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- DERRIDA, Jacques, 1998. *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- FELDMAN, Carol Fleisher, 1998. “Metalenguaje oral”. En *Cultura escrita y oralidad*, comp. David R. Olson y Nancy Torrance, trad. Gloria Vitale. Barcelona: Gedisa, 71-94.
- FRENK, Margit, 2006. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: FCE.

- GOODY, Jack, 1985. *La domesticación del pensamiento salvaje*. Madrid: Akal.
- HAVELOCK, Eric A., 1994. *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor.
- _____, 1996. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- ILLICH, Ivan, 1998. "Un alegato en favor de la investigación de la cultura escrita lega". En *Cultura escrita y oralidad*, comp. David R. Olson y Nancy Torrance, trad. Gloria Vitale. Barcelona: Gedisa, 47-70.
- JOLLES, André, 1972. *Formes simples*. París: Seuil.
- KOCH, Walter A., coord., 1994. *Simple Forms, An Encyclopaedia of Simple Text-Types in Lore and Literature*. Bochum: Brockmeyer.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1964. *El pensamiento salvaje*. México: FCE.
- MASERA, Mariana, 2005. "Entre la voz y el poema. Entrevista a Margit Frenk". *Acta Poética* 26 1-2: 17-28.
- MCLUHAN, Marshall, 1991. *La aldea global*. Barcelona: Gedisa.
- _____, 1993. *La galaxia Gutenberg*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- ONG, Walter J., 1988. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Nueva York: Methuen.

*

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. "El caso: de la oralidad a la escritura". *Revista de Literaturas Populares* VIII-1 (2008): 77-101.

Resumen. El estudio de los géneros orales y su relación con la escritura ha preocupado a diversos estudiosos. Entre ellos, se destaca Jolles con la clasificación de las formas simples del discurso en las que incluye al "caso". En este artículo analizo el "caso" como un género oral frecuente y que ha perdurado a lo largo del tiempo hasta la actualidad, demostrando sus rasgos orales como el fragmentarismo, el simbolismo y una temporalidad distinta.

Abstract. *Defining the oral genres and their relationship with writing has been the goal of many different scholars. Among them, André Jolles has developed a classification of what he calls the "simple forms" of discourse. The Kasus (i.e. case) is one of those forms. This paper analyzes the Kasus as a frequent oral*

genre that has prevailed up to our time, demonstrating its features of orality such as fragmentism, symbolism and a different temporality.

Palabras clave: oralidad / escritura; géneros orales; André Jolles; características del “caso”.

Moralidad, parodia e imagen social de ricos y pobres: del *Eclesiastés* y el *Guzmán de Alfarache* a la canción tradicional

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

Se quejaba el pícaro protagonista, en el inicio mismo del capítulo primero del “Libro Tercero” del inmortal *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (“trata en él de su mendiguez y lo que con ella le sucedió en Italia”), de la sempiterna desigualdad, que bien le tocó a él sufrir, entre ricos y pobres; o, para mayor detalle, de las hipócritas diferencias con que la sociedad eleva y denigra, redime y condena, a unos y a otros:

Para los aduladores no hay rico necio ni pobre discreto, porque tienen antojos de larga vista, con que se representan las cosas mayores de lo que son. Verdaderamente se pueden llamar polillas de la riqueza y carcomas de la verdad. Reside la adulación con el pobre, siendo su mayor enemigo; y la pobreza que no es hija del espíritu, es madre del vituperio, infamia general, disposición a todo mal, enemigo del hombre, lepra congojosa, camino del infierno, piélago donde se anega la paciencia, consumen las honras, acaban las vidas y pierden las almas.

Es el pobre moneda que no corre, conseja de horno, escoria del pueblo, barreduras de la plaza y asno del rico. Come más tarde, lo peor y más caro. Su real no vale medio, su sentencia es necesidad, su discreción locura, su voto escarnio, su hacienda del común; ultrajado de muchos y aborrecido de todos. Si en conversación se halla, no es oído; si lo encuentran, huyen dél; si aconseja, lo murmuran; si hace milagros, que es hechicero; si virtuoso, que engaña; su pecado venial es blasfemia; su pensamiento castigan por delito, su justicia no se guarda, de sus agravios apelan para la otra vida. Todos lo tropellan y ninguno lo favorece. Sus necesidades no hay quien las remedie, sus trabajos quien los consuele ni su soledad quien la acompañe. Nadie le ayuda, todos le impiden; nadie le da, todos le quitan; a nadie debe y a todos pecha. ¡Desventurado y pobre del pobre, que las horas del

reloj le venden y compra el sol de agosto! Y de la manera que las carnes mortecinas y desaprovechadas vienen a ser comidas de perros, tal, como inútil, el discreto pobre viene a morir comido de necios.

¡Cuán al revés corre un rico! ¡Qué viento en popa! ¡Con qué tranquilo mar navega! ¡Qué bonanza de cuidados! ¡Qué descuido de necesidades ajenas! Sus alholíes llenos de trigo, sus cubas de vino, sus tinajas de aceite, sus escritorios y cofres de moneda. ¡Qué guardado el verano del calor! ¡Qué empapelado el invierno por el frío! De todos es bien recibido. Sus locuras son caballerías, sus necedades sentencias. Si es malicioso, lo llaman astuto; si pródigo, liberal; si avariento, reglado y sabio; si murmurador, gracioso; si atrevido, desenvuelto; si desvergonzado, alegre; si mordaz, cortesano; si incorregible, burlón; si hablador, conversable; si vicioso, afable; si tirano, poderoso; si porfiado, constante; si blasfemo, valiente, y si perezoso, maduro. Sus yerros cubre la tierra. Todos le tiemblan, que ninguno se le atreve; todos cuelgan el oído de su lengua, para satisfacer a su gusto; y palabra no pronuncia que con solemnidad no la tengan por oráculo. Con lo que quiere sale: es parte, juez y testigo. Acreditando la mentira, su poder la hace parecer verdad y, cual si lo fuese, pasan por ella. ¡Cómo lo acompañan! ¡Cómo se le llegan! ¡Cómo lo festejan! ¡Cómo lo engrandecen!

Últimamente, pobreza es la del pobre y riqueza la del rico. Y así, donde bulle buena sangre y se siente de la honra, por mayor daño estiman la necesidad que la muerte. Porque el dinero calienta la sangre y la vivifica; y así, el que no lo tiene es un cuerpo muerto que camina entre los vivos. No se puede hacer sin él alguna cosa en oportuno tiempo, ejecutar gusto ni tener cumplido deseo (Aleman, 1992: 375-377).

No inventaba, con este, ningún discurso nuevo el desengañado Guzmán. Más bien vestía con el más dúctil y exuberante castellano un tipo de reflexión que –según han advertido varios de sus editores: Francisco Rico, José M^a Micó– venía de muy atrás. De, por lo menos, el *Eclesiastés* bíblico, que acoge versículos (13:3 y 20-23) tan contundentes como estos:

Comete el rico injusticia y aún se vanagloria, / y el pobre sufre una injusticia y aún debe excusarse.

Abyección para el orgulloso es la humildad / y abyección para el rico es el pobre.

Cuando el rico vacila es sostenido por los amigos. / Pero el pobre, si cae, hasta de los amigos es rechazado.

Cuando el rico tropieza, hay muchos para recibirlo en brazos, / dice estupideces y le dan la razón. / Cuando el pobre tropieza, se le carga de insultos / y, si habla con sensatez, no hay sitio para él.

Cuando el rico habla, todos callan / y ensalzan hasta las nubes su buen criterio. / Cuando habla el pobre, dicen: "¿Quién es ese?", / y, si tropieza, le tiran ellos mismos por tierra.¹

Bien sea por la influencia directa del *Eclesiastés*, bien sea por la transparente y universal razón que asiste a todas estas ácidas reprobaciones de los hipócritas distingos con que son mirados pobres y ricos, el caso es que no hay que dudar de que su parentela literaria ha debido ser amplia y común y estar dispersa en muchas épocas, lenguas y culturas.

Pero las graves advertencias bíblicas y el denso y circunstanciado episodio del *Guzmán de Alfarache* nos bastan, por ahora, para dar cuenta de la rama seria, admonitoria, moral. Porque hay otra rama, irónica, humorística, paródica, en la que también merece la pena, sin duda, reparar. No ha de ser buscada en los grandes títulos de la literatura moral ni sapiencial, ni tampoco en las reflexiones de madurez de un pícaro desengañado, como Guzmán, al que guía la pluma de uno de los intelectuales más cultos e inteligentes de su época, Mateo Alemán. Basta prestar oídos a la voz del pueblo, siempre dispuesta a la parodia, eternamente inclinada a la inversión, para que la encontremos bajo la forma y la voz de una alegre y desenfadada canción tradicional:

Cuando se emborracha un pobre,
le llaman el borrachón;
cuando se emborracha un rico:
"¡Qué malito está el señor!"

(Pedrosa, 1994: 132)

¹ Edición de Martín Nieto, 1967.

Versiones similares a esta han sido cantadas y registradas en rincones muy diversos de la geografía tradicional de España e Hispanoamérica.² Con variantes tan ligeras como, en ocasiones, divertidas, del tipo de las canarias, que suelen comenzar “Cuando un pobre empina el codo / le llaman el borrachón...” (Ordoñez, 1981: 38), y sobre las que en alguna ocasión se ha dicho lo siguiente:

Lo mismo sucede con otras coplas que se siguen cantando en parrandas canarias, como nos dice Luis Ortega en una de sus novelas. Esta cuarteta, que trata de plantear un tema relacionado con las diferencias sociales, se canta tanto en La Palma como en Castilla, con versos que parecen calcados: “*Cuando un pobre empina el codo / lo llaman el borrachón; / cuando un rico se emborracha / ¡qué gracioso está el señor!*” (Alonso, 2006).³

Han sido registradas, además, versiones que parecen haber estado más próximas a la órbita recitada del refrán que a la de la canción musicada. Por ejemplo, estas dos:

Si se emborracha un pobre,
¡qué borrachón!
Si se emborracha un rico,
¡qué malito está el señor!

(Colectivo “La Vieja”, 1993: 32)

Cuando se emborracha un pobre le llaman el borrachón; cuando se emborracha un rico, “¡Qué malito va el señor!” (Brandes, 1974: 182).

Son también conocidas otras estrofas que coinciden con estas más en lo ideológico que en lo formal. Véanse, a título de simples muestras, esta cuarteta y esta seguidilla, andaluzas ambas:

² Véanse Rodríguez Marín, 1882-1883: núm. 6658; Navarro Artiles *et al.*, 1974: 59; Díez Barrio, 1991: 82; Flores del Manzano, 1996: 66; Carrizo, 1926: 154.

³ Añade el editor, a propósito de las versiones castellanas a las que alude, esta referencia: “(Callejeando, Ronda Segoviana, *Jota de los títeres*)”.

Cuando un pobre se emborracha,
y un rico en su compañía,
la del pobre es borrachera;
la del rico es alegría.

La embriaguez en los ricos
solo es jaqueca,
y el vahído en los pobres
es borrachera.
Que en estos tiempos,
gradúan las acciones
por los sujetos.⁴

(Rodríguez Marín, 1882-1883: núms. 6659 y 6660)

En la tradición oral mexicana ha quedado registrado un largo, variado, chispeante repertorio de estrofas de este tipo:

No hay comisión que se atreva
a molestar a un decente,
pero al pobre prontamente
en las filas aparece,
porque en cualquier ocasión
siempre el pobre desmerece.

Se ofrece hacer la vela,
el rico siempre pasea,
pero el pobre ni se menea,
porque si se sale, la lleva;
vuelvo, [pues a] repetir;
siempre el pobre desmerece.

El rico desde la cuna
tiene pulido latón,
y el pobre en su mal cajón,

⁴ Véase una versión similar a la primera cuarteta en Lafuente y Alcántara, 1865: II, 36.

con una manta importuna;
delicadeza ninguna:
siempre el pobre desmerece.

Está el niño pobretón
tirado en cualquier rincón
o en el suelo, si se ofrece,
porque en cualquier ocasión,
siempre el pobre desmerece.

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

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

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

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.

(CFM: 3-8511-8518) ⁵

⁵ Véanse estas otras versiones, de origen mexicano, en Espinosa, 1985: 149 y 143: "Cuando se emborracha un pobre, / todos dicen: '¡Borrachón!' / Cuando se emborracha un rico: / '¡Qué alegrito va el señor!"; "Cuando un pobre se emborracha / y un rico en su compañía, / lo del pobre es borrachera, / lo del rico es alegría". [Asimismo, véase "El interés", en Raúl Eduardo González, "Poemas del payaso Pinito". *RLP* II-2:33-36. N. de la R.]

El impresionante elenco de canciones de este tipo que alberga la tradición oral mexicana solo es comparable al que se ha documentado en tierras argentinas. Todas estas estrofas fueron recogidas por el inmenso folclorista Juan Alfonso Carrizo de boca de don Juan Estevan Juárez, en Los Molles (Monteros, Tucumán):

El hombre que sirve a un rico
diempre deba abrir el ojo,
que cuando no lo guste algo
se ha 'i ver botado por flojo.

Si al rico le entra una espina,
está de enfermo muriendo;
si al pobre le dentran veinte:
"Delicao te estás haciendo".

Cuando al rico le duele algo,
se le oyen dos mil clamores;
y cuando el pobre se enferma:
"Que sufra el pobre, que es pobre".

Cuando el pobre anda queriendo,
viene el rico y se atraviesa;
de allá sale el pobrecito
rascándose la cabeza.

Al rico le ponen silla,
y al pobre le ponen banco;
y allá queda el pobrecito,
como tronco en medio el campo.

Si un pobre llega a una casa,
y mates están cebando,
milagro que le dan uno
con los palitos nadando.

Y si un rico se ha llegado,
por ser la primera vez,
le dice la dueña 'i casa:
"¿Se sirve mate o café?"

Si el rico va con el pobre,
y los dos de compañeros,
pa'l rico hay cama tendida:
que el pobre duerma en el suelo.

Si un pobre va a un almacén,
uno a los otros se miran,
y se les oye decir:
"Este viene por bebida".

Y si al rico lo ven ir,
le sale el almacenero
con el sombrero en las manos:
"Apiesé, pues, caballero".

Si el pobre pide una copa,
por milagro que ha llegado,
le sirve el almacenero
licores entreverados.

Y si el rico le ha pedido
de los licores mejores,
le sirve el almacenero:
"Tome, sirvasé en mi nombre".

Si el pobre ha tomao la copa,
dicen: "Pobre borrachón":
si el rico anda por el suelo:
"Qué alegre que anda el señor".

(Carrizo, 1937: núm. 721)

Circulan hoy, en el viciado laberinto de Internet, con base en páginas como la pintoresca www.sabidurias.com, innumerables versiones acuñadas, fosilizadas, multiplicadas, clónicas, plagiadas, del tipo de "Cuando se emborracha un pobre, ¡que borrachón!; pero si se emborracha un rico, ¡que gracioso!"; o como "Cuando se emborracha un rico, ¡Qué gracioso es el señor! Cuando se emborracha un pobre, ¡Ahí va ese borrachón!" A

su lado, en la misma página, son visibles opciones de uso y puesta en circulación del tipo de “Enviar a mis amigos” o de “Añadir a mis frases”.

Lo cual nos permite concluir que la difusión, la poética, el impacto de unas palabras y de unas ideas cuyos primeros latidos (documentados) se dejaban ya sentir, en tono grave y admonitorio, en el *Eclesiastés* bíblico, que luego el pícaro Guzmán de Alfarache gustó de glosar solemnemente (aunque acaso con un ribete de ironía), y que la canción popular ha contrahecho en tono alegre y carnavalesco, para asociarlas a voces y a músicas de lo más variado, han entrado en una nueva era de difusión veloz, poderosísima y automática; pero, seguramente también, de más plano acento y de latido humano menos sincero y audible.

Bibliografía citada

- ALEMÁN, Mateo, 1992. *Guzmán de Alfarache*, ed. José M^a Micó. Madrid: Cátedra.
- ALONSO, Elfidio, 2006. “El vino en las coplas populares”. *Bienmesabe* 133. Revista electrónica: <http://www.bienmesabe.org/noticia.php?id=15473&t=1164783600&ts=0>
- BRANDES, Stanley H., 1974. “The Selection Process in Proverb Use: a Spanish Example”. *Southern Folklore Quarterly* 38: 167-186.
- CARRIZO, Juan Alfonso, 1926. *Antiguos cantos populares argentinos*. Buenos Aires: Silla Hermanos.
- _____, 1937. *Cancionero popular de Tucumán*. 2 vols. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- CFM: *Cancionero folklórico de México*, coord. Margit FRENK. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- Colectivo “La Vieja”, 1993. *Refranes y dichos de La Vieja*. Almansa: A.P.A. Ntra. Sra. de Belén.
- DÍEZ BARRIO, Germán, 1991. *Coplas y cantares populares*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- ESPINOSA, Aurelio M., 1985. *The Folklore of Spain in the American Southwest: Traditional Spanish Folk Literature in Northern New Mexico and Southern Colorado*. Norman: University of Oklahoma.

- FLORES DEL MANZANO, Fernando, 1996. *Cancionero del valle del Jerte*. Cabeza del Valle: Cultural Valxeritense.
- LAFUENTE Y ALCÁNTARA, Emilio, 1865. *Cancionero popular: colección escogida de coplas y seguidillas*. 2 vols. Madrid: Carlos Bailly-Bailliere.
- MARTÍN NIETO, Evaristo, ed., 1967. *La Santa Biblia*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- NAVARRO ARTELES, Francisco, et al., 1974. *Cantares humorísticos en la poesía tradicional de Fuerteventura*. Puerto del Rosario: Instituto Nacional de Bachillerato San Diego de Alcalá.
- ORDÓÑEZ, Valeriano, 1981. "Alma lírica del pueblo. El huerto de los cantares". *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* XIII 38: 5-156.
- PEDROSA, José Manuel, 1994. "Canciones y romances de Navaconcejo del Valle (Cáceres): repertorio profano". *Revista de Folklore* 160: 111-121.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1882-1883. *Cantos populares españoles*. 4 vols. Sevilla: Francisco Álvarez y Cía.

*

PEDROSA, José Manuel. "Moralidad, parodia e imagen social de ricos y pobres: del Eclesiastés y el Guzmán de Alfarache a la canción tradicional". *Revista de Literaturas Populares* VIII-1 (2008): 102-111.

Resumen. El tema, que aparece en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599) y que se remonta al *Eclesiastés*, es: los vicios de los pobres son las virtudes de los ricos. Perdura en los cancioneros tradicionales hispánicos, como el *Cancionero folklórico de México*, y suele ir asociado al tema de la borrachera.

Abstract. This paper studies the topic "the vices of the poor that are the virtues of the rich", which appears in Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache* (1599) and may be tracked back to the *Ecclesiastes*. This topic is also found in modern traditional Hispanic songbooks, such as the *Cancionero folklórico de México*, and is usually associated with the theme of drunkenness.

Palabras clave: contraste ricos / pobres; Eclesiastés; Guzmán de Alfarache; cancionero popular moderno; borrachera.

La canción huichola: primera etapa de producción, hasta los cinco años

XITÁKAME JULIO RAMÍREZ DE LA CRUZ
Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas
Universidad de Guadalajara

En mi libro *Wixárika Xaweri*¹ presento una amplia recopilación de canciones huicholas dividida en seis secciones principales, que corresponden a las etapas de producción y, en general, del desarrollo humano. Cada etapa genera canciones que son similares por su temática y también por su forma. Mi estudio se enfoca a la canción huichola como un universo de textos de diversa complejidad y temática y desde una perspectiva dinámica, porque no la contempla como una obra acabada, sino como una actividad siempre en proceso. Más allá de las obras en sí, traté de indagar en la composición de las mismas, su variación a través de las edades de la vida, los contextos en que se componen y recitan, porque su sentido nace no solamente del significado de las palabras, sino también de la actividad comunicativa.

A lo largo de una investigación que duró diez años, examiné varios estudios sobre la canción en diversas culturas americanas y de otros continentes, procediendo de lo más lejano a lo más cercano, para poder realizar una comparación tanto de los aspectos formales como de los temáticos, apreciando los aciertos de otros trabajos, pero aprendiendo también de sus limitaciones. Al mismo tiempo, traté de adquirir conocimiento teórico y herramientas adecuadas para llevar a cabo el análisis de textos poéticos en su contexto cultural. Como resultado, creo que

¹ Se trata de mi tesis de maestría en Lingüística Aplicada defendida en la Universidad de Guadalajara, y que ha sido publicada en cuatro números de la revista *Función* (Ramírez de la Cruz, 2003, 2004). El trabajo representa la culminación de investigaciones previas, dadas a conocer en Gómez López y Ramírez de la Cruz (1989), Ramírez de la Cruz (1993).

hoy podemos entender mejor la poesía huichola en su estructura y en su contexto cultural. En el análisis de un texto literario pueden ser relevantes aspectos fonéticos, morfológicos, sintácticos, semánticos; pero también son indispensables los aspectos relativos a la composición y la comunicación y el trasfondo cultural: quién compone, cuándo se recita, con qué finalidad, en qué escenario. La perspectiva más explicativa nos pareció ser la del desarrollo de la canción a lo largo de las etapas de la vida, la más adecuada para integrar todos los demás aspectos, porque permite reconstruir su génesis a partir de las formas más sencillas hasta las más complejas, en cierto modo también desde fuera hacia dentro, hasta el núcleo duro de este género, desde los textos más sencillos de los niños hasta los más complicados cantos elaborados por los chamanes en el dominio religioso.

En el presente trabajo quiero describir con detalle la producción de la primera etapa, que denomino *náawari tíirí tiwahetsiemieme* 'canciones hechas para niños' y *tiwainurixi wantáwari* 'canciones de niños hasta los cinco años'.

La canción: un género universal

Empezaré haciendo una breve caracterización de la canción huichola, especialmente de la relación entre la música y el texto, resumiendo de manera casi enumerativa las propiedades y conclusiones más importantes.

La canción es probablemente un género universal, que se ha desarrollado en todas las culturas del mundo desde tiempos inmemoriales. Esta afirmación, que se apoya en la revisión de numerosos trabajos sobre la canción en culturas tan diferentes como la maya, la azteca, la griega, la vasca, la purépecha, la mexicana de origen español, etc., como se puede apreciar en la bibliografía, se puede desglosar en las siguientes observaciones:

- a) Está presente en la literatura europea desde sus inicios en Grecia hasta la actualidad, mientras que otros géneros, como la novela, no existen desde tales orígenes.

- b) En América está documentada al menos para los aztecas, mayas, incas, aymaras, purépechas, coras, rarámuri, tepehuanos y huicholes.
- c) Se han hecho más trabajos sobre la música que sobre la literatura. La música es directamente comprensible, no requiere de traducción. Hay un interés más general y espontáneo por la música que por el texto. La música circula en los medios de comunicación modernos más ampliamente que la literatura por todo el planeta.
- d) Los niños aprenden antes la música que la lengua, antes la melodía que el texto.
- e) Como el nombre de este género indica, la canción se compone para ser cantada, y hay muchos indicios de que la música es connatural al ser humano. No parece haber ningún pueblo que no haya desarrollado alguna forma de música.
- f) El hecho de que un género literario tan popular vaya ligado a la música se puede valorar como un indicio de su antigüedad.
- g) La canción estuvo desde antiguo ligada a la música, pero en la cultura europea se hizo independiente de ella en tiempos relativamente recientes.
- h) Entre los pueblos que han desarrollado este género figura el huichol.

El género de la canción, que en huichol llamamos *niawari* (*kwikari*, si nos enfocamos unilateralmente a la música), presenta una gran heterogeneidad tanto en la forma como en el contenido. Algunas canciones emplean un lenguaje arcaico, sagrado, bastante hermético, y otras, un lenguaje más bien coloquial, sencillo, transparente. Aquellas se transmiten casi invariables de generación en generación, mientras que estas se renuevan con rapidez y tienen una difusión mucho más limitada.

La lírica se caracteriza y se distingue de otros supergéneros por propiedades formales, temáticas y expresivas. En realidad, todos los temas imaginables caben en la lírica y en la canción en particular, aunque ciertos temas pueden ser más recurrentes en un género que en otros; no es el tema en sí, sino la manera de tratarlo lo que es característico de cada género. Las canciones pueden hablar del presente, del propio poeta, de los sentimientos amorosos que conmueven al hombre, pero también del tiempo que corre, de la fatalidad del destino, de la muerte que acecha. Los compositores de canciones nos hablan también de sí mismos y de su mundo.

La temática se extiende desde los cambiantes sentimientos personales hasta los valores *eternos* de la comunidad, pero existe sin embargo una conexión sistemática entre los dos planos. Los sentimientos personales se suelen expresar sirviéndose de símbolos sagrados; por ejemplo, cuando un niño muere, en las canciones que los otros niños le componen puede aparecer convertido en una divinidad. La cultura huichola se caracteriza por no separar estos dos planos, sino que los integra tanto en su vida como en su arte.

Hay diferencias temáticas y formales importantes entre los diversos subgéneros de la canción. Algunas canciones pueden tener bastante complejidad, temática y formal, pero otras son muy breves y sencillas, y se componen solo de un par de versos. Las canciones huicholas contienen numerosas metáforas que solo se pueden entender desde la cultura huichola, ya que hacen alusión a la propia historia del pueblo, a su cosmovisión, a su concepción de la naturaleza y a otros sistemas de símbolos como las flores, las representaciones sagradas, etcétera.

Tanto los rasgos generales del género como los específicos de los subgéneros se realizan a través de elementos propios de la lengua, así como a través de convenciones propias de la cultura comunicativa huichola. Las diferencias formales están determinadas en parte por la lengua misma, mientras que las temáticas se basan en hábitos y concepciones determinados por la cultura.

Para la canción es esencial el ritmo, que se basa en diversos recursos de la lengua; por ejemplo, un determinado número de sílabas, la sucesión de los acentos o las pautas de entonación, la sucesión de sílabas largas y breves, pesadas o ligeras. Así se constituyen las unidades rítmicas en cualquier canción. La repetición es también un recurso típico de la canción, o de la lírica en general, en diversas manifestaciones: se repite un verso, varios versos consecutivos, cada estrofa o el mismo estribillo al final de cada estrofa.

La canción tiene una función educativa. Es la primera herramienta que utilizan los adultos para transmitir a los niños los valores y los conceptos más básicos de la cosmovisión huichola, antes que el cuento. Y también es el primer género textual que los niños aprenden a componer, desde los cinco años.

Reproduzco con la mayor fidelidad posible la manera en que los adultos y los niños pronuncian los textos de las canciones, registrando en la transcripción las variantes fonéticas, porque son indicativas de las emociones que vierten al cantar.

La canción y las etapas de la vida

De entre los muchos criterios que se pueden seguir para clasificar las canciones,² he elegido el de su desarrollo a lo largo de las etapas de la vida, y esto por varias razones. La principal es que del desarrollo biológico y cognitivo general dependen los aspectos temáticos, formales, sociales, etc. Con las etapas de desarrollo se van modificando todas las propiedades, tanto formales como semánticas, de las canciones.

Atendiendo a la edad de los compositores, dividí las canciones del corpus en seis grupos, correspondientes a otras tantas etapas, que son designadas con términos propios del huichol. Me aboco en estas líneas a la producción de la primera etapa, dos grupos que se denominan *nítawari tírí tiwahetsiemieme* 'canciones hechas para niños' y *tíwainurixi wanítawari* 'canciones de niños hasta los cinco años'. Para las etapas como tales se utilizan los siguientes términos:

- *Hakeri* o *tíwainu*, niños hasta a los cinco años.
- *Weerika*, de los cinco a los 10 años de edad.
- *Temaiki*, a partir de los 10 hasta los 30 años.
- [?]*Ukiratsi*, a partir de los 30 hasta los 60 años.
- *Teukari*, de los 60 años en adelante.
- *Tuutsí*, de los 60 años en adelante, cuando se es bisabuelo.

² El análisis de la canción huichola que aquí presento está precedido de una serie de trabajos sobre la literatura huichola, como Pacheco e Iturrioz (1995), e Iturrioz Leza *et al.* (2004).

Níawari tíirí tiwahetsiemieme (canciones hechas para niños)

No son propiamente canciones *de niños*, no son compuestas por ellos ni suelen tocar los temas que les preocupan. Las canciones hechas por adultos para niños llevan el sello de los adultos y suelen gustar más a los adultos que a los niños, como pasa, por ejemplo, con las canciones de *Cri-Cri* en la cultura mestiza mexicana.³ Por eso es muy importante distinguir entre lo que hacen los niños y lo que los adultos hacen para los niños, que sigue siendo una forma de comunicación de adultos, aunque dirigida y adaptada para aquellos. En la cultura huichola no es frecuente que los adultos compongan canciones para niños; lo que sí ocurre con frecuencia – como lo detallo adelante – es que los niños hagan arreglos o simplificaciones de fragmentos de canciones de adultos: la mayoría de las canciones aquí reunidas en la categoría *hakeri* son compuestas por niños, aunque sean parodias o reinterpretaciones de canciones de adultos; la parodia y la recomposición la hacen ellos mismos.

Piini ya pítiyineme

Las cosas no son de nadie

*Piini ya pítiyineme
chepá nepitiku²eilieni
kiekali pítipinieya.*

La propiedad es transitoria,
no me importa dejar mis cosas,
que pertenecen al pueblo.

(Tikárima Brendaly Zavala González, cinco años; Tsikwaita de Tateikita; núm. 1)⁴

Esta canción fue recitada por una niña de cinco años, lo que no debe hacer pensar que fue compuesta por ella; la aprendió de alguien que la compuso para ella o para los niños en general. Solo el análisis de la can-

³ [*Cri-Cri* es el seudónimo de Francisco Gabilondo Soler (1907-1990), famoso compositor de alrededor de doscientas canciones para niños, algunas de las cuales cobraron gran popularidad a partir de los años treinta en México, gracias a la radiodifusión. N. de la R.].

⁴ Presento los textos con su traducción al español; al pie, indico la edad y el nombre del cantor, y el lugar de la recopilación, cuando conozco los datos, así como el número de los textos que provienen de mi colección *Wixárika xaweri piyari. Antología de canciones huicholas* (Ramírez de la Cruz, 2004).

ción puede confirmar o desmentir esta sospecha. Podemos aducir razones de diversa índole contra la hipótesis de que se trata de una canción no compuesta por un niño. En primer lugar, es un texto de una considerable complejidad conceptual, a pesar de su brevedad. La palabra *yineme* expresa un concepto muy abstracto que no se encuentra en el vocabulario ni en la mente de los niños de esta edad. *Yineme* no se refiere tanto a una característica de las cosas mismas, que sean efímeras o perecederas, sino a la relación de posesión que las personas mantienen con ellas, ya que la vida humana dura muy poco. Este texto lo elaboró probablemente la abuela de Tikáríma, una anciana que expresa así su desprendimiento de las cosas materiales porque siente que pronto deberá abandonar este mundo. Una idea similar se expresa en la frase *niuki ya pikayineme* “que el viento no se lleve las palabras”; la idea es que hay que mantener la palabra, mantenerse en lo dicho, que la relación de una persona con las palabras (‘las promesas’) debe ser permanente. En *piini kauka ya tineyinemetete* se da a entender que cuando las cosas no se atienden, cuando nadie se hace cargo de ellas, no funcionan.

Se trata de versos muy formales y con un contenido conceptual más complejo que el de las composiciones infantiles. Son solo tres versos, pero están cargados de contenido filosófico. Tienen más de seis sílabas, medida que las composiciones de niños no suelen sobrepasar. A lo sumo, podríamos pensar que se trata de una composición destinada a inculcar un principio moral a los niños, pero nada indica que este mensaje no vaya dirigido en primera instancia a los adultos.

Kukulú pachuaka

Kukulú pachuaka

kukulú pachuaka

kali li pehekía

kali li pehekía.

La paloma canta

Ya se oye gorgorear a la paloma,

ya se oye gorgorear a la paloma,

señal de que ya amaneció,

señal de que ya amaneció.

(?Uxáríma Estela Hernández de la Cruz, seis años. Makayiwi, Los Pinos, Tateikíe, Jalisco; núm. 2)

También es una composición dirigida a los niños, es decir, tiene a los niños como destinatarios, no es que haya sido elaborada para que los niños la asuman como propia. La intención de estos dos versos repetidos es

despertar al infante. En ciertas localidades ubicadas fuera de los poblados, cerca de los arroyos grandes o ríos, es normal oír por las mañanas el canto de las palomas y demás aves en el campo abierto. Los padres, para despertar a los niños dormilones, utilizan versos de seis sílabas con frases sencillas y muy coloquiales, cuyas melodías son imitadas por los niños. [?]Uxárima la aprendió seguramente cuando su mamá la cantaba a un hermano menor que ella.

[?]Alusi nemuwatewa Yo tengo guajolotes

[?]Alusi nemuwatewa Yo tengo guajolotes
kachachá memte[?]uye[?]a que danzan zas y zas,
wakuka mitesilawi traen collares rugosos
Micaela tewamama. y la dueña es Micaela.

(Olga Yesenia Pacheco Salvador, siete años, y Waxa[?]imari Feliciano Pacheco Salvador, cinco años. Xatsitsaarie, Guadalupe Ocotán, Nayarit; núm. 3)

En su factura, esta canción lleva huellas que delatan la autoría de un adulto. Los versos son de ocho sílabas, lo que es impropio de la lírica propiamente infantil. La mamá de Olga Yesenia y de Waxa[?]imari Feliciano Pacheco Salvador les enseñó esta canción, cuando me encontraba de visita por Xatsitsaarie. Las dos hermanas, de cinco y siete años, son las intérpretes de esta composición, probablemente hecha por su madre o aprendida de la comunidad. En ella se describe el bello plumaje de los guajolotes y la forma en que se mueve el macho cuando corteja a la hembra.

La fiesta de Taatei Neixa está destinada a los niños llamados *tiwainurixi*. Entre las piezas musicales sagradas que se tocan por la noche, figura la melodía para la que se creó el texto:

Kwasú kwasú meutusá La garza, la garza blanca

Kwasú kwasú meutusá La garza, la garza blanca,
kwasú kwasú meutusá la garza, la garza blanca
yukutana peyemie va caminando hacia atrás,
yukutana peyemie. va caminando hacia atrás.

(Hakaima Julia Hernández de la Cruz, nueve años. Los Pinos, Jalisco; núm. 4)

Esta es la última de cinco piezas musicales que suelen tocarse en cinco momentos a lo largo de la noche con guitarra y violín, acompañadas de un baile; el texto *Kwasú kwasú meutusá* que cantan los mismos danzantes es largo, pero la niña lo redujo a los primeros versos. En otros cinco momentos de la noche se ejecuta la danza *Taatei neixa* alrededor del fuego, acompañada solamente del tambor y el canto chamánico. Por tratarse de una fiesta dedicada a los niños, podemos asumir que las melodías y los textos fueron elaborados pensando en ellos; es claro que las originales no son composiciones de niños. Ahora bien, a partir de las canciones que escuchan, los niños introducen modificaciones; como prueba, podemos aducir una variación gramatical que no aparecería en el texto de los adultos: *yukutana* en lugar de *yukutama*, lo que atestigua una competencia lingüística todavía no plenamente desarrollada.

Chupiluti manuyesawá

Chupilutí manuyesawá

Yuchulichie manuyesawá

ʔai ʔai manuyeʔane.

El zopilote de pico agujerado

El zopilote tiene el pico perforado,

en su pico tiene agujeros,

¡ay, ay, cómo le duele el pico!

Es una canción religiosa anónima, su función es educativa; la canción es la primera herramienta que utilizan los adultos para transmitir a los niños los valores y los conceptos más básicos de la cosmovisión huichola. Es otra de las piezas musicales con las que suele cerrarse la serie de cinco que se tocan y bailan a lo largo de la noche en la fiesta de Taatei Neixa. Esta deliciosa canción remite a la leyenda mítica del zopilote, que explica por qué este tiene dos agujeros en el pico. En una ocasión, Takaiye y Kímikime estaban cantando el *wawi* (canto chamánico); en el canto se fijaron las posiciones que debía ocupar cada uno en la cacería del venado. A Kukatemai (el zopilote) se le asignó el lugar llamado Makuweri, porque era paso obligado de los venados. Pasó por aquí un venado flechado por Xurawetemai, y Kukatemai engañó a sus compañeros diciendo que él también lo había herido, pero que se le había escapado. Xurawetemai y sus compañeros, al revisar la flecha que ahí encontraron, vieron que no era de Kukatemai sino de Xurawetemai. En castigo, lo golpearon dejándole la cabeza ensangrentada y el pico atravesado con la misma flecha que él portaba.

Al final de la canción, el personaje mítico Kukatemai es llamado *chupiluti* (proveniente de la palabra *zopilote*, asimilada) con una intención humorística destinada a crear algo de distensión en la fiesta. La canción describe en pocas palabras al zopilote de cabeza colorada, que es un símbolo importante de la cultura huichola, una de las primeras entidades cazadoras del inframundo. Esta pieza se remonta, según la tradición oral, a los hechos de los primeros cazadores de venados, nuestros antepasados del inframundo.

Tipu tiyuitiaka

El chapulín toca el violín

*Tipu tiyuitiaka
kwacha tineineni
chiki tiyuitiaka
tipu tineineni
kwacha tiyuitiaka
chiki tineineni.*

El chapulín toca el violín,
el cuervo danza,
el perro toca el violín,
el chapulín danza,
el cuervo toca el violín,
el perro danza.

(Núm. 6)

Es una canción anónima que usan los padres para iniciar a los niños en el proceso de adquisición de la lengua; hecha para niños con intención didáctica, tiene como tema la naturaleza, más concretamente, los animales. Lo gracioso de esta canción es que vemos a los tres animales elegidos intercambiar sus roles; todos tocan y danzan alternativamente. Cada verso se compone de un nombre y de un verbo, que se combinan de dos maneras diferentes, en series de tres y dos, respectivamente, lo que da lugar a una estructura formal bien definida. El poema queda dividido en dos mitades, y en cada una de ellas los versos son encabezados por los nombres de los tres animales en el mismo orden. Integrando los dos tipos de combinación, se forman dos estrofas de tres versos, a la manera de los tercetos de un soneto en la literatura europea, pero aquí la estructura formal no está basada en la rima, sino en la alternancia de los verbos: 1-2-1 / 2-1-2.

Es una canción muy tradicional que se canta en todas las comunidades. Los padres suelen cantarla a los niños muy pequeños en proceso de adquisición de la lengua, y a juzgar por la composición lexical de los versos, parece corresponder a la etapa en que los niños comienzan a hacer

emisiones verbales de dos palabras; aquí la intención parece centrarse en la oposición nombre-verbo.

Mutilá machuaka	<i>El techalote está llorando</i>
<i>Mutilá machuaka</i>	El techalote está llorando
<i>tetéchie ?akaiti</i>	sentado en una piedra,
<i>pilikwikwi pilikwikwi</i>	<i>pilikwikwi, pilikwikwi,</i>
<i>mainekai tetéchie ?akaiti.</i>	hacía sentado en una piedra.

(Nicolasa Carrillo Carrillo, 12 años. Tateikíe, Jalisco; núm. 7)

La canción enseña a los niños pequeños cómo es la voz del techalote, una ardilla grande ('el techalote llora') y cómo se imita su gemido, *pilikwikwi*.

Kausai matitusa	<i>Zorra de pecho blanco</i>
<i>Kausai matitúsá</i>	Zorra de pecho blanco,
<i>kausai matitúsá</i>	zorra de cuello blanco
<i>sekechuni matitíki</i>	como si portara collar de quesosón,
<i>kausai matitúsá.</i>	zorra de cuello blanco.

(Cantada en coro por un grupo de niños de preescolar, de tres a cinco años, bajo la dirección de la profesora Tikárima Carolina Carrillo Muñoz, de Paso de Álica, Nayarit; núm. 8)

Es una canción típica sobre la naturaleza, en la que se describe una propiedad sobresaliente de un animal (el color blanco del pecho de la zorra).

Nunu nunu	<i>Dormir, dormir</i>
<i>Nunu nunu</i>	Niño, niño,
<i>kuchu kuchu</i>	duerme, duerme,
<i>halui halui</i>	culumpio, culumpio,
<i>lala lala.</i>	<i>lala lala.</i>

(Canción anónima de arrullo; núm. 9)

Esta canción de arrullo muy tradicional, anónima, la cantan las madres mientras mecen al bebé en la cuna o en los brazos para dormirlo. Las cuatro frases pueden variar o repetirse, según la habilidad de la madre o de la hermana mayor, que son las que suelen encargarse de cuidar a los niños. Este canto sirve también para iniciar a los niños muy pequeños en el proceso de adquisición de la lengua. Corresponde a la etapa en que los niños comienzan a hacer emisiones verbales con dos palabras repetidas (Iturrioz Leza, 2000).

Tɨwainurixi wanɨawari (canciones de niños hasta los cinco años)

Entre las canciones que preceden y las que siguen no hay una diferencia nítida, un corte categórico. La diferencia es de grado. Las composiciones que preceden son básicamente obra de adultos con algunas modificaciones, seguramente no intencionales, que introducen los niños a causa de un dominio incompleto de la lengua. Las que siguen se pueden considerar como recomposiciones hechas por niños de textos de adultos que han escuchado, pero que transforman sustancialmente tanto en el plano de las ideas como en el de las palabras. La producción de cantos por niños de cuatro a cinco años de edad es todavía muy escasa. Las pocas canciones infantiles correspondientes a esta etapa se pueden caracterizar como recomposiciones a partir de canciones de adultos, a las que aparentemente parodian, conservando por lo general la melodía, pero sustituyendo o simplificando el texto. La comparación del texto de los adultos con el de los niños nos permite entender los rasgos específicos de las canciones infantiles tempranas. Son muchos los aspectos que nos puede revelar el contraste entre el texto original de los adultos:

Chikili tuutúyali

Flores de chikili

Chikili tuutúyali

Flores de tsikiri,

Chikili tuutúyali

flores de tsikiri,

kapanutinesia

cómo pudieron brotar

ke tiHiliyepa

justo en esta loma,

kalí lantinesia

cómo pudieron brotar,

tuutú lantinesia

cuántas flores brotaron,

<i>kalí tuutú seikía</i>	puras flores
<i>kalí lantinesia</i>	han brotado
<i>ke ti²Eekáwipa.</i>	justamente en ² Ekawipa.
<i>Ya²ané Meku²ike</i>	Flores copiosas,
<i>²alí hi ²iyáya,</i>	esposa suya,
<i>Tuutú Mantetika</i>	flores que asoman en la punta,
<i>Tuutú Haliwayali</i>	flores que asoman en la punta,
<i>²alí hi nu²aya.</i>	hija suya.
<i>Tuutú lantinesia</i>	Brotaron flores
<i>²ena heuyehuti</i>	al pasar por estos cerros,
<i>ke tiHiliyepa</i>	por qué en esta loma
<i>kalí lantineika</i>	vinieron a brotar
<i>²alí tuutú seikía</i>	puras flores
<i>²ena heuyehuti</i>	al pasar por estos cerros,
<i>kalí lantinesia</i>	cómo es que brotaron
<i>²alí ya layiti</i>	enviando mensajes
<i>²alí tiutawauche</i>	cuyos ecos llegan
<i>tuutú lakuwima</i>	a este lugar que acoge a las flores
<i>²ena heuyehuti</i>	pasando por estos cerros
<i>ke tiHiliyepa.</i>	entre lomas y lomas.

(Tutupika Antonio García. Canto religioso de Keuruwitia, Tuapurie, 1997; núm. 10)

y la recomposición que hizo el niño:

<i>Chikile paapayali</i>	<i>Tortillas de chicle</i>
<i>Chikile paapáyali</i>	Tortillas de chicle,
<i>chikile paapáyali,</i>	tortillas de chicle
<i>tekanikwaiyuni</i>	vamos a comer,
<i>tekanikwaiyuni.</i>	vamos a comer.

(²Uxate de Nakurapa, cuatro años. Keuruwitia, Tuapurie; núm. 11)

Son comparativamente muy pocos versos, que casi no se repiten, con un máximo de seis sílabas. No son muy regulares en cuanto al número de versos y de sílabas por verso, mucho menos en cuanto a patrones de repetición u organización en estrofas.

Los textos compuestos durante la peregrinación a Wirikuta tienen la finalidad de ser cantados y danzados en cada ceremonia durante un periodo de más de seis meses, que es lo que dura esta celebración compleja, compuesta de una larga cadena de eventos. El personaje venado es un motivo central del simbolismo. Los chamanes relatan las cinco etapas de desarrollo que nuestros ancestros venados fueron vislumbrando y las insignias que fueron creando para la conformación de los huicholes como nación. Lo que el pueblo huichol practica y vive actualmente es en recuerdo de esas acciones de nuestros ancestros. Cuando la canción dice que brotaron flores de *tsikiri* detrás del cerro mientras pasaban por ahí los peregrinos, quiere decir que entraron a una nueva etapa de vida, tiempo de cosechas, de nuevos frutos; hay una alusión a la flor de *hikuri* ('peyote'). Las flores simbolizan el desarrollo natural en los campos y el *hikuri* es el venado, es el maíz; cuando los peregrinos cazan venados, significa cosechar lo que la tierra madre nos da año tras año después de las siembras de los cinco colores de maíz.

El niño debió escuchar con frecuencia esta canción compuesta por uno de los peregrinos de Wirikuta, porque se cantó y danzó en cada ceremonia en donde él estuvo presente. El niño grabó la música en su memoria, pero el texto era para él difícil de comprender por su complejo simbolismo, de manera que lo transformó en algo más sencillo y cercano a su vida. El texto resultante dice: "tortillas hechas de chicle vamos a comer"; es claro que no entendió el simbolismo de las flores, pues a los cuatro años no se comprende todavía mucho del sentido de los textos religiosos, a pesar de que a esa edad los niños ya dominan el lenguaje coloquial.

Esta recomposición breve la hace un niño de cuatro años, la tonada es de un canto religioso de los *hikuritamate* ('buscadores de peyote') de Keuruwitia; reproduce la misma tonada, pero cambia la letra. El niño está muy apegado a su abuelo, convive mucho con él; como es chamán, hay canciones ceremoniales que el nieto escucha seguido. Así las aprende en parte, pero sin entender muchas cosas; aunque las puede memorizar, no expresan algo que él diría. En ciertos eventos o ceremonias es fácil distinguir cuándo un niño suelta un discurso como si fuera un señor de cincuenta años. Ahí se ve que no es un discurso propio, sino que lo aprende de memoria y que repite las ideas y las palabras de los adultos.

¿Por qué elegiría la palabra *chicle*? En primer lugar, porque se parece a la palabra original: *chikili* ~ *chikile*; la única diferencia está en la vocal final. De esta manera, se sustituye el nombre de la flor simbólica por un concepto más cercano a la vida material, pero al mismo tiempo es evocado por una palabra cuyo significante es una imagen del significante de la palabra original. Algo similar ocurre con la segunda palabra del verso, *paapáyari*, que tiene la misma estructura suprasegmental: primera sílaba larga y segunda sílaba acentuada, de manera que también esta palabra es una imagen de la que aparece en el texto original. También se da un paralelismo gramatical, ya que en ambos casos se trata de un compuesto con *-yari*. Así, el texto original no desaparece del todo, sino que se sigue evocando. Este paralelismo entre los dos pares de palabras y el compuesto formado por ambas hace posible que un texto remita a otro. El texto infantil es una parodia, es decir, imita otro reproduciendo algunas de sus características, pero transfiriéndolo del dominio simbólico religioso al de la alimentación; los niños piensan mucho en comer, les gusta lo dulce, los chicles, y creo que eso es lo que el autor plasma en su recomposición.

La repetición es típica de los niños, desde chicos aprenden una frase y la repiten durante el día, pero en este caso hay además una transformación: *chikili tuutúyari* => *chikile paapáyali*. Lo que hace el niño es trivializar, rebajar todo ese simbolismo cargado de metáforas de los adultos al plano de la vida cotidiana. Al niño eso de *tsikiri tuutuyari* no le dice nada, entonces lo cambia por otras palabras como *paapá* 'tortilla', que se come a diario, y chicle.

El dominio de la lengua de un niño de cuatro años es ya considerable. La palabra *tekanikwaíyuni* del segundo verso pertenece al registro formal, pero ya un niño de cuatro años la usa. Es gramaticalmente complicado: *te-* 'nosotros', luego vienen dos marcas de registro formal *ka-ni-*, el radical *kwa²a* 'comer', para cerrar con otro *-ni* de registro formal. En nuestra cultura los padres atienden mucho los aspectos educativos de sus hijos, llevándolos a participar en las ceremonias correspondientes a cada etapa de su vida. Lo que no resulta tan accesible a un niño de cuatro años es el simbolismo religioso, es decir, la semántica del texto original.

La estructura formal de la canción es muy sencilla, se compone de dos versos, el primero de siete sílabas, y el segundo, que se repite, de seis.

Chikili tuutúya	<i>La flor del chikili</i>
<i>Chikili tuutúya</i> <i>tekanipiyuni.</i>	La flor del chikiri
[?] <i>aku María Luisa</i>	vamos a cortar,
[?] <i>aku María Luisa.</i>	vente, María Luisa,
	vente, María Luisa.

(Tikárima Brendaly Zavala González, cinco años. Tsikwaita de Tateikita; núm. 13)

Esta composición fue recogida en la escuela internado de Nicolás Montes de Oca, de Tsikwaita; a pesar de que fue grabada en la escuela, no es una canción escolar enseñada por un profesor. Se trata, igualmente, de una composición paródica, aunque no es una reelaboración de una canción concreta, sino más bien una imitación del género; también aquí se produce un descenso del plano del simbolismo al plano de las actividades materiales cotidianas. Es muy probable que la niña no entendiera todavía el simbolismo erótico que estos versos tienen en el mundo de los adultos, donde ir a cortar flores de *tsikiri* equivale a hacer una declaración de amor. Por eso el destinatario es una niña, aunque el emisor sea también una niña, lo que deja claro que no se trata de una imitación de las canciones amorosas.

Tal vez el sentido del ritmo de esta niña está un poco más desarrollado. Si en el caso anterior el primer verso tiene una sílaba más que el segundo, aquí son emparejados mediante un truco: se elimina en el primero la última sílaba, lo que gramaticalmente implica una sustitución de un compuesto por una estructura posesiva: *la flor de tsikiri* => *la flor del tsikiri*, y adicionalmente implica un mayor dominio de la lengua, que le permite hacer ese tipo de variaciones. El número prototípico de sílabas por verso en la lírica infantil es de seis.

Puede haber además una motivación semántica para la elección de la estructura posesiva *chikili tuutúya* 'la flor del *chikili*' en lugar de la compositiva *chikili tuutúyari*. Ambas canciones mantienen un cierto valor simbólico. El *tsikiri* es el símbolo de la infancia, lo que explica la referencia en las dos, aunque velada en la primera, a una flor que recibe su nombre de este objeto ritual. La diferencia está en que la estructura posesiva no es el nombre de la planta misma, sino de las borlas que decoran el *tsikiri*.

De esta manera, la canción se ubicaría en dos planos al mismo tiempo: el de las flores y el del simbolismo religioso relacionado con la infancia. En el mundo simbólico de los adultos, el *tsikiri* simboliza el amor, cortar la flor es una declaración de amor. El *tsikiri* es para ella solamente el símbolo de la etapa de la vida llamada *tíwainu*, hasta los cinco años.

Siye

*Siye nekanemieni
watie kanekakaani
sewití meikwaimiki
ke heyu?imailieni.*

(Núm. 12)

El armadillo

Cacé un armadillo,
allí abajo está tendido;
el que quiera comérselo,
que se lo tateme.

Es una canción religiosa anónima, primera herramienta que utilizan los adultos para transmitir a los niños los valores y los conceptos más básicos de la cosmovisión huichola. En la canción religiosa original, un venado narra cómo fue flechado por los cazadores en los tiempos antiguos:

[?]Uyechichinawiti

[?]Alí ne mi mí mi mi
[?]e nemekayeikakai
[?]u nemekayeikakai
[?]e nemekayeikakai
[?]ali Hiliwalie mi-
[?]u nemekayeikakai
[?]ali nemutachi mi
mana [?]ukuneka mi
minechiheukuwasia
titayali mi mí mi
[?]alí minetiuyuli
ne kutá mi mí mi mi
[?]u nemekayeikakai
[?]u nemekwiekwanekai
[?]ali mi Hiliwalie
titayali mi mí mi
[?]alí minetiuyuli;
[?]u nehekayeikaku

De pantalones pintos

Una vez, una vez
caminaba por aquí,
caminaba por aquí,
caminaba por aquí,
tras esta montaña
caminaba por aquí,
cuando un hermano
llegó hasta mí
y me dio golpes,
yo no sabía por qué
lo estaba haciendo,
yo solo
caminaba por aquí
comiendo tierra
tras esta montaña,
yo no sabía por qué
lo estaba haciendo;
caminando por aquí,

<i>ya nechi[?]uyulieku</i>	cuando me golpeó,
<i>ma nemeutinielisi</i>	miré hacia arriba
<i>[?]alí neTuutsi Wiri</i>	y vi a mi bisabuela Wiri
<i>[?]uyechichinawiti</i>	de pantalones pintitos,
<i>[?]u kanekaweni mi</i>	allá estaba parada,
<i>[?]ena kanekaweni.</i>	allí está parada.

(Pari Niiwe Jorge Sandoval, violín, y Maxawá Yuawé Patricio Carrillo de la Cruz, guitarra)

En la versión que sigue, un grupo musical cambia la letra y la música para adaptarla a un ambiente profano. Esto muestra que también los adultos, y no solo los niños, modifican los textos, aunque las razones y las formas de hacerlo sean diferentes en unos y otros. En esta segunda versión, la complejidad formal y semántica no es menor que en la primera, pero se suprime toda referencia explícita al ámbito religioso:

<i>Muyetsitsinawi</i>	<i>De pantalones pintitos</i>
<i>[?]Uyechichinawiti</i>	El de pantalones pintos
<i>kaneniuyurieni mi</i>	es quien me golpeó,
<i>kanenankawaxiani</i>	es quien me golpeó
<i>tsi neka[?]iyurieku</i>	sin haberle hecho yo nada,
<i>Muyechichinawi mi</i>	el de pantalones pintos
<i>kaneniuyurieni mi.</i>	es quien me golpeó.
<i>Nemikatinawayaya</i>	Yo no le robo a nadie,
<i>nemkatiyukwa[?]a mi</i>	yo no me como a nadie,
<i>karí netsiheunanaima</i>	por qué me maltrata,
<i>metá ya netsi[?]uyuri</i>	mira lo que me hizo,
<i>Muyechichinawi mi</i>	el de pantalones pintos
<i>kaneniuyurieni mi.</i>	es quien me golpeó.
<i>Nemenutixeiya[?]xi</i>	Cuando miré hacia arriba,
<i>mana nikaweni mi</i>	allí estaba de pie
<i>[?]uyechichinawiti</i>	con los pantalones pintos,
<i>netsi[?]anukawaxiaka</i>	después de golpearme,
<i>kwinie retsinati[?] mi</i>	con una sonrisa amplia
<i>ya netsi[?]uyurieka mi.</i>	después de golpearme.
[bis]	

(Conjunto musical Los Hermanos Carrillo, de Tateikíe)

En la canción infantil se sustituye el tema religioso por uno profano mucho más sencillo, libre de simbolismo religioso y más cercano a la vida material y la comunicación cotidiana:

Masa masa mekuchu	<i>El venado duerme</i>
Masa masa mekuchú	El venado duerme, duerme,
[?] aiwalita meukumie	se fue por la ladera,
masa masa mekuchú	el venado duerme, duerme,
[?] aiwalita meukumie.	se fue por la ladera.

(Wasa[?]iimari Feliciano Pacheco Salvador, cinco años. Guadalupe Ocotán, Nayarit; núm. 16)

La música de esta canción está tomada de una melodía religiosa, que carece de letra, a pesar de lo cual es asociada con la narración de un pasaje de la historia mítica. El título de la melodía es *Maxa mekutsú*. El venado fue herido por Xurawetemai cuando pasaba del inframundo al mundo de la superficie y de la luz; el texto de la canción es una reducción por parte de la niña de las narraciones que ha oído sobre los venados y que forman parte de la historia de Niwétsika, es decir, del peyote, del venado y del maíz.

Las canciones que siguen no tienen un antecedente específico entre las canciones de los adultos; aunque algunas muestran un mayor grado de creatividad y originalidad, en general el trasfondo de las canciones de los adultos es muy evidente en ellas, tanto en el plano semántico de las palabras como en el simbolismo religioso:

[?] Asikuli mataweke	<i>Tu sikuli que se deshila</i>
[?] Asikuli	Tu velo
mataweke	se deshila,
mataweke.	se deshila;
[?] A [?] iwalú	tu cuñada
metawipa	que lo cosa,
metawipa.	que lo cosa.

(Waxa[?]iimari Feliciano Pacheco Salvador, cinco años. Guadalupe, Ocotán, Nayarit; núm. 14)

Esta canción aporta elementos nuevos. Es una composición de una niña (emisor) dirigida a otra niña (receptor genérico o típico). El emisor es una niña porque es propio de las niñas ocuparse de labores como coser, tejer, bordar, etc., todo lo relacionado con la elaboración de la vestimenta. Sabemos que el destinatario es una niña porque solo las niñas usan el *xikuri* o velo. Además, el término [?]*iwarú* designa a la cuñada de una mujer, y metafóricamente se puede llamar así a la madre. Aquí se hace referencia cariñosa a la madre.

El simbolismo no empieza con el dominio de la religión: el niño entra pronto en contacto con él en otros ámbitos, como el de las relaciones de parentesco, pero también en la relación con la naturaleza. La palabra [?]*iwarú* no hace referencia aquí a la cuñada de una mujer, sino a la madre de una niña, y además conlleva una valoración positiva. Es decir, la palabra no tiene aquí su significado primario, sino uno figurado, es decir, metafórico. Este tipo de metáfora solo se puede entender en el contexto de la cultura: a cada núcleo familiar se van incorporando nuevos elementos a través de matrimonios, los cuales reciben un trato preferencial primordial por los padres de la novia o del novio, así como por los hermanos y hermanas de la novia o del novio. Ese trato preferencial es tan marcado que los términos que designan primariamente a los cuñados pasan a ser designaciones afectuosas para relaciones más básicas y de base biológica, como la relación madre-hija. En las celebraciones colectivas donde participan todos los miembros de una y de otras familias, se suelen expresar juicios sobre estas personas que se han integrado recientemente o que ya tienen algún tiempo con ellos. [?]*Iwarú*, que significa 'cuñada de una mujer', y *kema* 'cuñado de un hombre' se aplican secundariamente para referirse cariñosamente a la relación madre-hija o padre-hijo; son términos simétricos, de manera que cualquiera de los dos miembros de la relación puede referirse al otro de esta manera.

Netei 'mi madre' es dicho por una mujer o por un hombre para una mujer que no es la madre, por ejemplo, la esposa o cualquier persona mayor; emplear el término al revés, llamar 'esposa' a la madre, sería una ofensa. Una esposa puede llamar *neyeu* cariñosamente a su esposo o al padre a los hijos ('papacito'), o *netei* a las hijas. *Nekwe* 'mi cuñada' puede ser dicho por un hombre respecto de una mujer, incluyendo a las hermanas, pero no a la madre; o también puede decirlo una mujer de

un hombre. *Wixi* ‘tía política’ es dicho por una mujer o por un hombre; *neikíxiwi* ‘tío político’, por una mujer o por un hombre. Estas y otras enunciaciones son puestas en boca de los niños en las pausas de grandes celebraciones como *wimakwaxa*, *mawarixa*, etc. Las terceras personas son sobre todo las cuñadas, los cuñados, tíos políticos de esa familia en ese instante de la conversación. Las expresiones son puestas en boca de los niños, aunque son formas comunicativas que utilizan los padres o cuñados. Estas expresiones son indirectas y van cargadas de símbolos y metáforas que suenan elegantes.

Cuando la niña canta y habla del velo que se deshila y que lo cosa su cuñada, se refiere a la mamá de su compañera porque es a ella a quien le canta. Ella ha oído a la mamá de su compañera decirle *ne²iwarú* ‘mi cuñada’ a su hija; esta expresión es afectiva, porque le tiene tanto aprecio a su hija como a su real cuñada. En otras palabras, este término, *ne²iwarú*, quiere decir: ‘te quiero tanto como a mi cuñada, esposa de un hermano’. Son algunas de las maneras más cariñosas de dirigirse al ser más querido, en este caso, la niña a su madre. Todo esto no lo dice la canción, pero lo presupone. Son las condiciones comunicativas generales que forman parte de la pragmática comunicativa.

La estructura formal de esta canción es también un poco más compleja que la de las anteriores. Si bien los versos tienen menos sílabas – cuatro, a saber –, el número de versos es mayor y el esquema de combinación de los mismos en estrofas, más elaborado: son cuatro versos diferentes, y en cada estrofa el segundo se repite en forma de eco.

Huyé mukateke

Por donde baja el camino

Huyé mukateke

Cuando llegues

Pes(í)ka²ukaneni

bajando la cuesta,

tuutú miyuyuwawi

te daré

nemechipitani

flores azules,

²alí María Luisa

¡oye, María Luisa!,

²alí María Luisa.

¡oye, María Luisa!

(Reyna Montoya Madera, cinco años. Kieri Manáwe, Tateikita; núm. 15)

Una niña de cinco años no puede entender el simbolismo que está detrás de esta canción; combina elementos que ha oído y mezcla una

dimensión amorosa con otra religiosa. *Tuutú miyuyuwawi* es el nombre metafórico en el registro religioso de los peyotes, pero nadie declara su amor a otra persona entregándole unos peyotes.

Piliki piyali

Flor de piliki

Piliki piyali

Cortaron flores de piliki,

?ena peukayune

por la cuesta se ven las huellas;

ke peleuyunisi

y tú, ¿adónde te fuiste?

?aku mi ?Emilia

¡Ay, Emilia!

?aku mi ?Emilia.

¡ay, Emilia!

(Reyna Montoya Madera, cinco años. Kieri Manawe, Tateikita; núm. 17)

Los elementos que integran esta canción son propios de las composiciones eróticas de los mayores, pero el sentido erótico no lo puede entender una niña de cinco años. Esta flor se considera alimento de las divinidades. La flor de *piliki* la produce un árbol denominado “palo mulato”, que es considerado sagrado por los huicholes; crece en las partes altas de la sierra, es decir, en lugares fríos, y tiene una altura de entre cinco y seis metros, de ramas siempre frondosas y hojas pequeñas lanceadas, más pequeñas que las del encino. El botón de esta flor, más bien pequeña, de color blanco, simboliza la pureza de las divinidades; los pétalos son pequeños y de forma lanceada, son pegajosos y por eso fáciles de adherir al rostro. Los huicholes las utilizan para adornar la cara de sus compañeros y ofrendarlas en pequeños ramos en los altares de las divinidades madrinas, sobre todo en las ceremonias del cambio de mayordomos; esta ofrenda de flores nunca falta en la mesa de las autoridades civiles, en el cambio de varas y demás ceremonias del miércoles de Ceniza y en la fiesta de la Semana Santa. La compleja unidad temática, conceptual y formal del texto no la pudo entender la intérprete de esta canción.

Parámetros comparativos

A medida que la canción se va transformando, ganando en complejidad y variedad formal y semántica, se van operando cambios en una serie

de parámetros específicos que podemos utilizar para su comparación y para la asignación a diferentes etapas.

1. Número de palabras por verso
2. Número de morfemas por palabra
3. Número de sílabas por verso
4. Número de oraciones por canción
5. Número de palabras por oración
6. Número de versos diferentes por canción
7. Número de oraciones complejas
8. Uso de partículas textuales
9. Patrones de repetición
10. Organización en estrofas

Es muy importante distinguir entre las canciones que los adultos componen para su comunicación con los niños o para que los niños las aprendan, y las compuestas por los niños mismos. Desde los primeros días de su vida, los niños escuchan canciones que recitan los adultos para dormirlos, tranquilizarlos o ayudarles en la adquisición de la lengua. Pero solo hacia los cinco años comienzan a producir. Siendo esta la primera etapa de producción, no podemos hacer una comparación con etapas anteriores para detectar progresos, pero una manera de captar las características propias de esta etapa es comparar la producción de los niños con las canciones que los adultos componen para ellos. Sorpresivamente, la complejidad media de las canciones compuestas por niños es mayor que la de las canciones compuestas por adultos para niños.⁵

Parámetro 1. Número de palabras plenas por verso.⁶

a) *Hakeri*: 1.1

b) Hechas para niños: 2.1

⁵ Para poder apreciar las diferencias desde una perspectiva global, voy a incluir en la comparación los valores que arrojan los parámetros para las etapas siguientes, aunque no han sido estudiadas en este trabajo.

⁶ Los clíticos son contabilizados aparte. Los criterios para la división en versos son el ritmo de la melodía, la repetición y la recombinación.

Las tres canciones del grupo *hakeri* tienen en promedio una palabra por verso, contando los repetidos; son 16 palabras a dividir entre 14 versos; aunque algunas de estas palabras son compuestas y otras se componen de un número considerable de morfemas, estas propiedades pertenecen a otros parámetros. La proporción de palabras por verso es inferior a la de las canciones compuestas para niños. Completo el cuadro con los valores obtenidos para las otras categorías en este parámetro:

c) *Weerika*: 1.8

d) *Temaikí*: 1.9

e) Canciones de adultos reproducidas por niños: 1.9

f) Canciones de adultos: 2.1

Si hacemos abstracción de las canciones compuestas para niños, se puede observar cómo va creciendo gradualmente el valor. Sin embargo, a pesar de que las canciones de *b)* son hechas para niños pequeños, el promedio supera al de las compuestas por adolescentes, lo que justifica la distinción entre estas dos categorías: canciones de niños y canciones hechas por adultos para niños. Las canciones hechas para niños tienen el mismo valor que las de los adultos; las transformadas por los niños dan un valor igual a las de los adolescentes, lo que significa que el modelo sigue pesando sobre el resultado.

Parámetro 2. Número de sílabas por verso.

a) *Hakeri*: 5.3

b) Hechas para niños: 7.0

c) *Weerika*: 6.3

d) *Temaikí*: 6.3

e) Canciones de adultos reelaboradas por niños: 6.5

f) Canciones de adultos: 6.6

Curiosamente, las canciones hechas para niños tienen más sílabas por verso que las canciones de adultos. Los valores para el resto de los parámetros se pueden ver en el siguiente cuadro general:

	para niños	por niños
Número de palabras por verso	1.8	1.9
Número de sílabas por verso	6.1	6.3
Número de palabras por cláusula	1.9	2.9

Número de oraciones complejas	2.0	2.0
Número de morfemas por palabra	2.4	2.8
Número de versos por canción	4.2	4.4
Número de versos diferentes por canción	3.3	3.4
Número de cláusulas por canción	4.1	3.0
Número de clíticos y partículas textuales	3.0	2.0

Es interesante que en la mayoría de estos parámetros los valores de las canciones para niños son inferiores a los valores de las canciones hechas por niños. En el número de palabras por cláusula la diferencia es muy significativa. Pareciera que los adultos, en su esfuerzo por adaptarse a la competencia gramatical de los niños, rebasan los límites de lo que los niños son capaces de producir. Más probable es que las canciones hechas para niños vayan destinadas a niños de menor edad que la de aquellos que componen, de manera que existe un desfase cronológico entre ambas categorías. Solo en dos de estos parámetros son superiores los valores de las canciones hechas para niños: hay más cláusulas por canción y se utilizan más clíticos y partículas textuales. Estos hechos requerirían una explicación desde la estructura global de las variedades de lengua empleadas en cada caso.

Bibliografía citada

- GÓMEZ LÓPEZ, Paula y Xitákame RAMÍREZ DE LA CRUZ, 1989. *Teuteri tiwaniuki 'utiarikayari / Antología de narrativa huichola*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación de Lenguas Indígenas.
- ITURRIOZ LEZA, José Luis, 1998. "Acoplamiento estructural y adquisición del huichol como lengua materna". *Función* 17: 1-140.
- _____, 2000. "Acoplamiento estructural en la adquisición del huichol como lengua materna". *Lingüística Mexicana* 1-2: 263-281.
- _____, et al., 2004. "Literatura huichola". En *Lenguas y literaturas indígenas de Jalisco*, coord. José Luis Iturrioz Leza. Guadalajara: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 223-254.

- PACHECO, ?ritemai Gabriel y José Luis ITURRIOZ, 1995. “Los géneros de la tradición oral huichola”. En *Reflexiones sobre la identidad étnica*, coord. José Luis Iturrioz *et al.*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara: 187-193.
- RAMÍREZ DE LA CRUZ, Xitákame Julio, 1993. *Wixárika niawarieya / La canción huichola*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- _____, 2003. *Wixarika xaweri yeikiyari. Un estudio de la canción huichola*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. [Números 27-28 de la revista *Función*].
- _____, 2004. *Wixarika xaweri piyari. Antología de canciones huicholas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. [Números 29-30 de la revista *Función*].

*

RAMÍREZ DE LA CRUZ, Julio Xitákame. “La canción huichola: primera etapa de producción, hasta los cinco años”. *Revista de Literaturas Populares* VIII-1 (2008): 112-138.

Resumen. El artículo se aboca al estudio de las canciones huicholas, considerando los contextos en que se componen y recitan; en particular, las canciones correspondientes a la primera etapa de la vida (hasta los cinco años), pues este es el primer género textual que los niños aprenden a componer. Se distingue entre las canciones hechas por los adultos para transmitir a los niños los valores y los conceptos más básicos de la cosmovisión huichola, y las canciones hechas por los propios niños, generalmente, a partir de fragmentos de canciones de adultos. Para ello, se analizan cerca de veinte canciones considerando parámetros como la morfología, el léxico, la métrica, la sintaxis y la temática, y se comparan ambos tipos de canciones.

Abstract. This paper studies Huichol songs – the first textual genre that children learn to compose – considering their contexts of creation and performance. We focus on those songs related to the first stage of life (up to the age of five). Amongst them, one may distinguish between songs made by adults with the purpose of transmitting the basic values and concepts of Huichol culture, and

the songs made by children, most of the times out of fragments of adults' songs. This study presents a comparative analysis of the lexical, morphological, metrical, syntactical, and thematic aspects of twenty of these songs.

Palabras clave: huicholes; cultura indígena; lírica infantil; lírica para niños; México.

La leyenda *La mora del Puente de Chaves*

ARMINDO MESQUITA

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal

*No meio de uma nação perdida, mas rica de tradições,
o mister de recordar o passado é uma espécie de ma-
gistratura moral, é uma espécie de sacerdócio.*

Alexandre Herculano

Desde tiempos inmemoriales el hombre ha sido seducido por las historias de transmisión oral que, de un modo simbólico o realista, directa o indirectamente, le hablan de la vida o de la condición humana, ya sea que estén relacionadas con los dioses, ya con los mismos hombres.

La justificación de esta fascinación está en el individuo que, desde siempre, “ha sentido la presencia de poderes mucho mayores que su propia voluntad y poder personal o de misterios que lo rodeaban sin que su mente consiguiese explicar, conocer o comprender” (Coelho, 1991: 10).

La leyenda, como arte verbal de la literatura oral tradicional, ha permitido que principios, actitudes y comportamientos sostenidos por colectividades, como patrimonio literario y cultural, fuesen transmitidos de generación en generación como herencia de su identidad, lo que ha garantizado la continuidad del legado cultural a las generaciones futuras.

Las formas narrativas de la literatura oral tradicional (cuentos, leyendas y mitos) expresan la concepción del mundo compartida por los miembros de una comunidad y sirven para reforzar la solidaridad social y la cohesión moral del grupo. La leyenda se basa en ingenuas conjeturas, sin pruebas que se demuestren con hechos o con documentos irrecusables, llenando páginas y páginas en la literatura de todos los pueblos y, alegres o tristes, empeñándose en la dicha o siendo profundamente trágicas, tienen siempre un perfume de poesía.

En el campo de la literatura oral tradicional, la leyenda es “una narración en la que un hecho histórico aparece transformado por la imaginación popular” (Reis y Lopes, 2002: 224). En otras palabras, la leyenda es, entonces, una narración popular inspirada en acontecimientos verdaderos transformados por la imaginación o por la tradición. Sus héroes son siempre personas consagradas en la historia de un país, de una ciudad, o en las diversas religiones. No se trata “de una reconstrucción objetiva y ‘documental’ de un hecho ocurrido en un pasado remoto, sino de una narración de carácter ficcional, transmitida de generación en generación” (Reis y Lopes, 2002: 224), o, como bien dijo Gentil Marques, “¡pasan los años, soplan los vientos, cae la lluvia, se deshacen las tierras, mueren las personas, se transforman los nombres y los caracteres, pero las leyendas permanecen!” (1997: 5).

En un primer momento, se supuso que las leyendas serían narraciones colectivas, como una recopilación general de varias versiones sobre el mismo tema. No obstante, estudios más profundos y acertados sobre el asunto permiten concluir que, en general, tuvieron siempre origen individual, porque alguien empezaba a contar un episodio al que había asistido o del que había sido protagonista. Después, el relato iba cogiendo nuevos elementos por el camino y, muchas veces, presentaba alteraciones notables de narrador en narrador y de generación en generación. Sin embargo, conviene referir que, y esta es la regla de oro, lo esencial es mantener el tema, pues la leyenda tiene valor por el tema y no por la forma en la que está contada.

Las leyendas constituyen la historia de un pueblo y, tomando como ejemplo los poemas legendarios de Homero, para nosotros, sirven como visión de un pasado que quedó muy lejos para que tengamos conocimiento exacto de él, pero para la antigüedad, esos poemas representaban la propia historia. El mismo Homero desarrollaba y embellecía, a su modo, el tema real de cada historia. El contenido de la leyenda, aunque sea un relato sencillo, ingenuamente inquietante y encantador, es profundo, porque, en su esencia, constituye el anhelo espiritual del hombre al intentar conocer y dominar los misterios del universo, y es el eco de sus angustias, de sus problemas y de sus interrogantes.

Las leyendas son lecturas que debían ser hechas y contadas después a los otros. Con el paso del tiempo, se empezaron a destacar las lecturas

de vidas y hechos excepcionales, en los que existía siempre algo maravilloso; esta se considera hoy su principal característica. Al igual que el cuento, la leyenda es un producto de la imaginación de los pueblos, que tiene su fundamento en algún acontecimiento impresionante e insólito. La leyenda se diferencia de los cuentos por tener una base, aunque frágil, de realidad; es decir, contiene mayor índice de verosimilitud, porque está adscrita a un espacio geográfico y a una determinada época, lo que no ocurre con los cuentos, que están situados en un espacio y en un tiempo indeterminados.

La leyenda suele localizarse en un castillo, en un monte, en un riachuelo o en un bosque. Tiene pretensiones históricas, aunque, a veces, se forme alrededor de un hecho conocido del cual los pormenores reales se perdieron en la memoria del pueblo y han sido sustituidos por otros fantásticos. Lo que se comprueba es que, con el tiempo, el fondo real del hecho se va diluyendo y los pormenores olvidados van siendo sustituidos por otros, originando un producto medio real, medio fantástico. De ahí que una de las características fundamentales de este género sea la posibilidad de estar localizado en el espacio y en el tiempo, revelando un estadio de cultura específico, un carácter étnico o regional, fruto de la (re)invención y modelación de los temas.

Las características clásicas de las leyendas son: el fondo auténtico, la verosimilitud, la localización, la época, lo maravilloso popular o pagano, lo maravilloso cristiano y la autenticidad (garantizada por las cuatro primeras circunstancias / condiciones).

Las leyendas de fondo portugués, además de constituir una herencia riquísima del pasado lusitano, despiertan gran curiosidad en el pueblo e interés en el investigador, en el etnólogo o en el folclorista. Ejemplos de ello son las leyendas de moras encantadas. La región de Trás-os-Montes y Alto Douro aún es un espacio favorable para la producción y la permanencia de un arte de la memoria, testimoniada en algunos géneros o formas de la literatura popular.

Chaves, situada en el distrito de Vila Real, región de Trás-os-Montes y Alto Douro, es una ciudad llena de historia, de monumentos y de leyendas que la alimentan. Está situada en el centro del Valle del Tâmega, que popularmente se llama "vega", y se erige en la margen derecha del río Tâmega. Sede de un municipio principalmente rural, el origen remo-

to de Chaves nos lleva hasta la prehistoria, pues existe documentación y todo un conjunto de vestigios que confirman su poblamiento en los períodos Neolítico y Calcolítico, así como en la Edad de Hierro. De estas épocas son ejemplos visibles las zonas arqueológicas de Mairos, Pastoria y Outeiro Machado.

Desde el Imperio Romano, Chaves, bautizada por los romanos como *Aquae Flaviae*,¹ es muy famosa por sus balnearios y por los monumentos que los acompañaron. De estos monumentos, el más grande y más conocido, que ha llegado hasta nuestros días, es el célebre y majestuoso Puente de Trajano,² que sirve de escenario a la leyenda de *La mora del Puente de Chaves*, bajo cuyo tercer arco quedó una mora encantada.

*La mora del Puente de Chaves*³

En el tiempo en que los romanos ocuparon el castillo de Chaves, cercano al puente romano, su gobernador tenía un hijo llamado Abed y una sobrina, cuyo nombre se perdió con el transcurrir de los siglos.

Abed se enamoró de su prima, una doncella muy hermosa y muy educada, y pretendía casarse con ella. Ya estaba fijada la fecha de la boda, hechas las invitaciones y los preparativos para el esperanzador enlace.

Pero, en vísperas del fastuoso acontecimiento, el castillo fue invadido y tomado por un grupo de pundonorosos soldados lusitanos, mandados por los célebres hermanos Lopes, que mataron al gobernador, expulsaron al hijo Abed y retuvieron cautiva a la hermosa morita que, durante mucho tiempo, no hacía sino llorar la pérdida de su amado.

Pero, poco a poco, lo fue olvidando y se dejó atraer por el más joven de los Lopes, airoso y gentil, que se enamoró de ella y la llevó al altar.

Vivieron así muchos años, enamorados y felices, en una continua luna de miel que parecía no tener fin. Pero un día, en ausencia del joven guerrero, apareció en la puerta del castillo un mendigo andrajoso pidiendo

¹ Así la bautizó Flavio Vespasiano en 78 d.C., cuando llegó allí su ejército, atraído por los yacimientos auríferos de la Sierra de la Padrela.

² El Río Támea está atravesado por el famoso Puente Romano de Chaves, construido en tiempos del Emperador Trajano; es considerado monumento y patrimonio nacionales.

³ Versión registrada por Joaquim Alves Ferreira (1999: 39-41).

limosna. Salió la mora, que era muy amiga de los pobres, para echarle en el saco pan de centeno y algunas monedas. Pero, cuando extendió la mano, el mendigo se la apretó con mucha fuerza y le dijo con rabia:

—Mujer infiel y renegada, que me traicionaste, cambiándome por otro, y traicionaste el Corán, cambiándolo por el Evangelio de los cristianos, vas a recibir el merecido castigo de tu traición. Quedarás encantada debajo del tercer arco del puente, hasta que algún caballero valiente vaya allí a desencantarte con un beso.

Dicho esto, el mendigo se retiró y la mora desapareció misteriosamente, dejando a las ayas intrigadas, y se sumergió misteriosamente en las aguas, debajo del tercer arco del puente romano.

Cuando el marido llegó a casa y se enteró de la desaparición de la esposa, se puso a buscarla por todas partes, pero todos sus intentos fueron infructuosos: nadie la había visto, nadie sabía nada.

Entonces, perdida la esperanza de encontrarla, empezó a debilitarse, que daba pena verlo en aquel estado lastimoso: dejó de hablar, dejó de comer y allí murió de pasión y disgusto.

Sin embargo, la mora, también rodeada de nostalgia y tristeza, presa de su encantamiento, pasaba los días llorando y las noches suspirando y gimiendo. Sus lágrimas hacían aumentar la corriente del río. Sus suspiros se mezclaban con el oleaje lóbrego de las aguas, y sus gemidos con el croar triste de las ranas. Y no decía ni una sola palabra. Solo en las noches de san Juan suspendía sus gemidos e interpelaba a los transeúntes que pasaban por allí a medianoche, suplicándoles que la desencantaran.

Las personas que pasaban por allí en esa noche y a esa hora, al oírla, huían corriendo muy deprisa, creyendo que se trataba del diablo o de alguna alma en pena. Pero, en una de esas noches, por casualidad pasó por allí un valiente caballero que, escuchando su suave voz de sirena melancólica, en lugar de huir como los otros, paró súbitamente su caballo, bajó rápidamente, se inclinó sobre la barandilla del puente y preguntó:

—¿Quién está ahí?

La pobre mora respondió en un tono dolorido y suplicante:

—Soy yo, una mora desgraciada, que estoy aquí encantada, esperando que alguien me desencante.

—¿Y qué hay que hacer?, preguntó el caballero.

—Solo esto: darme un beso en la mejilla.

El joven caballero, que no creía ni en las artimañas del diablo, ni en manifestaciones de almas en pena, ya se disponía a bajar al río para satisfacer aquella petición, cuando de repente se acordó de que se trataba de

una mora, de una persona que no estaba bautizada. Y temiendo perder el alma e ir a parar al infierno por culpa de una persona que era enemiga de su fe, desistió, volvió a montar en su brioso caballo y nunca más pasó por allí a medianoche.

Y por eso, la desdichada mora continúa allí y continuará para siempre, debajo del tercer arco del célebre puente romano, llorando en silencio, durante el día, con la corriente de las aguas; gimiendo, durante la noche, a través de la voz triste de las ranas y lanzando sus conmovedores llamamientos, que ya nadie oye, a causa del ruido de los motores, en las largas noches de san Juan.

La versión de esta leyenda está bastante completa, porque, en su organización, tiene tres partes lógicas bien definidas: introducción, desarrollo y conclusión. En la introducción somos llevados "a la época en que los romanos ocuparon el castillo de Chaves". Para ser aún más precisos, Joaquim Alves Ferreira nos da la exacta localización del castillo, que quedaba "próximo al puente romano", o sea, se nos informa del espacio donde la acción se inicia. El desarrollo de la historia nos relata la expulsión de los moros, porque el "castillo fue invadido y tomado por un grupo de briosos soldados lusitanos, mandados por los célebres hermanos Lopes".

Por otro lado, es interesante destacar el hecho de que la aparición de Abed, disfrazado de mendigo, coincide con la ausencia del "joven guerrero" lusitano y cristiano. Es también curioso comprobar que, a medida que la acción avanza, hace una caracterización directa del personaje, relatando algunos de sus rasgos físicos y psicológicos.

El destino, es decir, el castigo de la doncella, presagiado por el mendigo (Abed), fue su encantamiento "debajo del tercer arco del puente", hasta que un caballero valiente la desencantase con un beso. Esta descripción ya forma parte de la conclusión de la leyenda, porque en ninguna de las noches de san Juan, momento propicio para el desencantamiento de moras (encantadas), ningún caballero cristiano se sintió atraído por la voz suave de la mora, para darle el beso que la liberara de aquel pesado destino. Así, la mora continúa prisionera de su encantamiento, "envuelta en nostalgia y tristeza" por el marido que había muerto de pasión y de tristeza o por la pérdida de su primer amado, "pasando los días llorando y las noches suspirando y gimiendo".

Este relato de la literatura oral tradicional nos presenta un hecho histórico transformado por la imaginación popular, porque las características canónicas prueban su autenticidad. Sin embargo, el pueblo lo transformó en un relato de carácter funcional, porque, a pesar de la base histórica que contiene, donde revela el coraje y la valentía de nuestros antepasados lusitanos, lo transformó con la intención de servir de vehículo de transmisión de valores éticos arraigados en esas comunidades a las generaciones venideras.

En este episodio legendario, el pueblo, con su imaginación y sabiduría, consigue transmitirnos los valores primordiales que gobiernan el espíritu humano y la sociedad en la que está incluido: el amor, la fidelidad, la honra, la religión y, además, la traición, el castigo y la tentación.

En el análisis del relato, en relación con los elementos que pertenecen al universo real, se comprueba que es una leyenda bastante verosímil. De hecho, la leyenda hace referencia a la ciudad de Chaves y a su castillo, al puente romano, al paso de los moros por esta ciudad y además a los hermanos Lopes, elementos y hechos que forman parte de la historia y de la cultura portuguesas.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta son los elementos simbólicos en ella implícitos, las funciones que desempeñan y su pertinencia para el desarrollo de la misma acción.

Un elemento simbólico es el número dos y tiene que ver con los personajes, pues a lo largo de la leyenda se nos informa que “en el tiempo en que los romanos ocuparon el castillo de Chaves [...] su gobernador tenía un hijo” y que en las vísperas de la boda de Abed con su prima, el castillo fue invadido y tomado por soldados lusitanos “mandados por los célebres hermanos Lopes”.

En primer lugar, comprobamos la oposición entre dos caballeros, los hermanos Lopes, y dos moros, Abed y el padre. De hecho, el número dos es el “símbolo de los personajes de oposición, de conflicto” que se da entre los personajes de esta historia y “simboliza el dualismo sobre el cual se apoya cualquier dialéctica, cualquier esfuerzo, cualquier combate” (Chevalier y Gheerbrant, 1994: 270). Asimismo, se expresa un antagonismo, una rivalidad, que tanto puede ser de odio como de amor, entre lusitanos y moros y en la pasión / amor entre la mora y el Lopes más joven.

La lucha inicial entre el bien y el mal ha permitido un cierto equilibrio que, en realidad, no ha dado la felicidad plena a causa del castigo que la mora ha debido cumplir por cambiar de amado y traicionar a su propia religión.

Otro elemento cargado de simbolismo es el que se refiere a los caballeros, los hermanos Lopes y el "caballero sin miedo" que en una noche de san Juan pasó por el puente. Los hermanos Lopes, como cristianos, estaban embebidos de un sueño y de un servicio. Así, el caballero es un servidor cuya acción se realiza por una gran causa: servir al rey y servir a Dios, ensanchar y defender los territorios del rey, pero también conquistar más almas para el reino de Dios. Desde esta perspectiva, el "símbolo del caballero se inscribe, por lo tanto, en un complejo combate y en una intención de espiritualizarlo" (Chevalier y Gheerbrant, 1994: 170). Nótese que el caballero que pasaba por el puente en esa noche de san Juan también era cristiano; en caso contrario, no se habría acordado de que la voz que venía del río "se trataba de una mora, de una persona que no estaba bautizada", y que no le interesaba perder el alma e ir al infierno "por culpa de una persona que era enemiga de su fe".

El número tres es otro elemento cargado de simbolismo, porque Abed le profetizó a su novia, como castigo por la traición que había cometido, quedar "encantada debajo del tercer arco del puente". Este número presenta una importancia especial, ya que "las cosas que destruyen la fe del hombre son tres: la mentira, la imprudencia y el sarcasmo" (Chevalier y Gheerbrant, 1994: 656).

La leyenda cuenta, además, que la mora vivía en el castillo de Chavez. El castillo es otro elemento simbólico de este relato, "símbolo de la protección", pues en los cuentos y en los sueños "da una sensación de seguridad, como la casa en general, pero una seguridad de grado elevado" (Chevalier y Gheerbrant, 1994: 168). Es curioso que la seguridad y la protección, que el castillo normalmente ofrece, dejaron de actuar cuando la mora salió para dar la limosna a Abed, el joven guerrero que, disfrazado de mendigo, apareció a la puerta del castillo.

El puente, "lugar de paso y de prueba" (Chevalier y Gheerbrant, 1994: 534), es otro elemento con una dimensión moral, ritual y religiosa. Para todos los efectos, el puente es no solo el medio de paso de una margen a otra, sino que también simboliza la unión de la tierra con el

cielo desde una perspectiva trascendente. En este contexto, el puente es un lugar de infortunio, de castigo, de encantamiento, para remediar la falta cometida, o sea, haber amado a un caballero que había destruido la vida y la pasión de Abed.

Finalmente, las noches de san Juan y el beso son los últimos elementos simbólicos sobre los cuales emitiremos algunas consideraciones. Las noches de san Juan son momento propicio para el desencantamiento de la mora, porque la noche, con su doble aspecto, puede simbolizar tanto “el de las tinieblas donde se prepara el futuro” como “el de la preparación del día, donde brotará la luz de la vida” (Chevalier y Gheerbrant, 1994: 474). Así, mientras ese caballero cristiano no aparezca y no le dé el beso, el día no despuntará en la vida de esa mora.

Es interesante señalar que, en casi todas las leyendas de moras y moros que han quedado encantados, estos tienen una predilección especial para aparecer en la noche de san Juan. Pero ocurre que, muchas veces, esta noche corresponde al solsticio de verano, o sea, es la noche más corta del año. Por lo tanto, hay menos tiempo para que la mora pueda ser desencantada, pero también menos tiempo para que alguien caiga en la tentación de salvar a la mora.

El beso, “símbolo de la unión”, desde la antigüedad asumió un significado especial. La referencia a este vocablo místico se encuentra en el texto del *Cantar de los Cantares*, pues, según la Sagrada Biblia, “algunos justos, como Moisés, fueron librados de la agonía y de la muerte, partieron de este mundo terrenal al éxtasis del beso de Dios”. Así, el beso significa la unión de un espíritu a otro, donde la boca es el órgano corporal elegido por ser punto de salida y fuente de soplo. El beso tiene por finalidad la unión de un espíritu con otro, y es por eso que “aquel cuya alma sale al besar se une a otro espíritu, a un espíritu del cual nunca más se separará” (Chevalier y Gheerbrant, 1994: 119). Abed, cuando pronunció la sentencia fatídica para su exnovia, fue muy claro al referirse al beso como forma de liberación del estado en que había caído. Así pues, el beso funciona como señal de concordia, de alianza o hasta de sumisión, en caso de que algún caballero le diese el tan anhelado beso liberador, a fin de que pudiese nacer de nuevo y a una nueva vida, porque había traicionado al primer amado.

A modo de conclusión, podemos afirmar que, además de ser una leyenda histórica, la leyenda *La mora del Puente de Chaves*, dado el simbolismo de algunos elementos narrativos, encierra una reflexión moral. El pueblo portugués siempre tuvo una admiración especial por las moras, famosas por su hermosura física, así como por la extraordinaria belleza de las historias en que intervienen, pero, principalmente, debido a la simbología que ellas representan.

Este tipo de gestas, arraigadas en la historia, en la cultura y en la fantasía, ayudan a construir los fundamentos de comportamiento respecto de algunos problemas del hombre en general. En este caso, la actitud del hombre frente a la religión y a la idea de que es posible convivir en paz con otros pueblos y razas, independientemente de la religión que profesen.

Bibliografía citada

- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, 1994. *Dicionário de símbolos*. Lisboa: Teorema.
- COELHO, Nelly Novaes, 1991. *O Conto de fadas*. São Paulo: Ática.
- FERREIRA, Joaquim Alves, 1999. *Lendas e contos infantis*. Vila Real: Minerva Transmontana.
- MARQUES, Gentil, 1997. *Lendas de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- REIS, Carlos y Ana Cristina MACÁRIO LOPES, 2002. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina.

*

MESQUITA, Armindo. "La leyenda *La mora del Puente de Chaves*". *Revista de Literaturas Populares VIII-1* (2008): 162-172.

Resumen. La leyenda, como forma narrativa tradicional en la que se incluyen elementos simbólicos, permite al pueblo contar los sucesos históricos significativos además de transmitir, a través del tiempo, los valores de la sociedad. Este artículo cita y estudia una leyenda de la región de Trás-

os-Montes e Alto Douro en Portugal, que trata de un puente construido en la época romana en el que habita una mora encantada.

***Abstract.** The legend is a traditional genre with symbolic elements that makes possible the narration of important historical events and the transmission of social values. This paper studies a Portuguese legend – from the region of Trás-os-Montes and Alto Douro – about a bridge built during Roman times and an enchanted Moorish girl.*

Palabras clave: leyendas, encantamientos; Trás-os-Montes; Portugal.

Beatriz Mariscal Hay. *El romancero y la Chanson des Saxons*. México: El Colegio de México, 2006; 342 pp.

El romancero, ese “río de la lengua española” que quería Juan Ramón Jiménez, es un río que se ha nutrido de varias corrientes extranjeras, sobre todo cuando la cercanía geográfica y las circunstancias históricas facilitaron el tránsito de tales corrientes por la Península Ibérica; fue lo que ocurrió con varios relatos poéticos de la Edad Media francesa, en cuya difusión inicial jugó un papel importantísimo el camino de Santiago. El libro que ahora reseñamos, *El romancero y la Chanson des Saxons*, de Beatriz Mariscal Hay, ilustra uno de los muchos casos de incorporación de la materia artística extranjera en el romancero: el de las baladas peninsulares derivadas de la *Chanson des Saxons* (finales del siglo XII), poema épico sobre la guerra de francos y sajones compuesto por Jehan Bodel, juglar cortesano de Arras.

El romancero y la Chanson des Saxons es una edición comentada de versiones antiguas y modernas de seis romances españoles emparentados con el poema de Bodel; cuatro de estos romances son tradicionales: *Nuñovero*, *El suspiro de Valdovinos* (*Valdovinos suspira*), *Valdovinos sorprendido en la caza* y *Belardo y Baldovinos*, y dos más se inscriben en el grupo de los juglarescos: *Calaínos* y *Los doze pares de Francia*. La edición de los textos se complementa con un estudio introductorio (15-55) donde Mariscal Hay proporciona datos sobre la vida y la obra del juglar de Arras, nos informa sobre el suceso histórico que inspiró los cantos en que se basa la refundición erudita de Bodel (la guerra entre las tropas de Carlomagno y las de Guiteclin, rey de los sajones, entre 772 y 804), comenta distintos aspectos literarios de la *Chanson des Saxons*, explica la difusión del poema francés en tierras españolas y analiza la trayectoria que va de la *Chanson* al romancero. En cuanto al último aspecto, hay que señalar que la autora concuerda con la idea menendezpidaliana de que entre la *Chanson* y los

romances con ella emparentados debió mediar una refundición española “creada por un juglar que al traducir y adaptar la canción francesa seguramente lo hizo con otros cantos en mente, lo mismo franceses que españoles” (52).

La parte más extensa del libro de Beatriz Mariscal Hay es la antología de textos, titulada “Los romances” (57-303) y dividida en cinco secciones: *Nuñovero* (61-70), *Valdovinos suspira* (71-89), *Valdovinos sorprendido en la caza* (91-144), *Belardo y Valdovinos* (145-275) y *Calaiños y Sevilla* (277-303). La continuidad entre la tradición antigua y la moderna no se manifiesta de la misma manera en todos los romances derivados de la *Chanson des Saxons*, y el corpus publicado por Mariscal Hay refleja los avatares vividos por este sector del romancero carolingio; por ejemplo, de *Nuñovero*, *Valdovinos suspira* y *Calaiños y Sevilla* únicamente se conocen versiones antiguas, de *Valdovinos sorprendido en la caza* sólo tenemos versiones tradicionales modernas, y *Belardo y Valdovinos* se ha conservado tanto en la tradición antigua como en la moderna.

La presentación de los textos se adaptó a las particularidades del corpus. En los romances exclusivamente documentados en la tradición antigua, las versiones aparecen enmarcadas por el aparato de variantes, si las hay, y por comentarios sobre fuentes, glosas o menciones del Siglo de Oro, además de explicaciones sobre la relación del romance con el poema de Bodel. Para los romances conocidos por la tradición oral moderna, o por la antigua y la moderna, se siguió el modelo establecido por el Seminario Menéndez Pidal. En primer lugar aparece el título del romance, seguido por la asonancia y una cabecera con la siguiente información: número que le corresponde al romance en el *Índice general del romancero*, lugar de procedencia de la versión, nombre y edad del informante, nombre de los colectores y fecha de recolección. Cuando la versión se obtuvo dentro de una encuesta del Seminario Menéndez Pidal se mencionan los datos de la encuesta, y en los casos de versiones publicadas previamente se da la ficha bibliográfica. En el prólogo “Al lector”, Mariscal Hay afirma que los textos romancísticos incluidos en su libro “procuran reflejar la recitación de su transmisor, sin retoques y con indicación de las variantes que se hayan presentado en la recitación, o en recitaciones posteriores” (13). La inclusión de los comentarios de los informantes o de los colectores coadyuva a este propósito de recrear

la recitación. Cada una de estas secciones termina con un comentario sobre las particularidades del romance y su relación con la *Chanson des Saxons*. Al final de la antología de textos aparece un breve apartado, “Música” (305-310), que reproduce las melodías de algunas versiones tradicionales de *Valdovinos sorprendido en la caza* y *Belardo y Valdovinos*. La obra de Beatriz Mariscal Hay se cierra con una bibliografía y cuatro índices: de primeros versos, de lugares e informantes, de colectores y de transcripciones musicales.

Me gustaría volver a las secciones *Valdovinos sorprendido en la caza* y *Belardo y Valdovinos* de la antología y señalar que sus textos parecen haberse ordenado arbitrariamente. Ni en el prólogo ni en el estudio introductorio se aclara cuál fue el criterio seguido para organizar las versiones tradicionales modernas de la antología, es decir, las que figuran en las dos secciones que nos ocupan. La cronología de la recolección – criterio habitual en esta clase de colecciones – no fue a todas luces la opción elegida: las siete primeras versiones de *Valdovinos sorprendido en la caza* se recogieron en 1929, 1944, 1930, 1980, 1915, 1917 y 1980; y las versiones 2 a 10 de *Belardo y Valdovinos* llevan como fecha de recolección o publicación 1904, 1938, 1926, 1936, 1938, 1938, 1980, 1980 y 1909 (la versión 1 viene de la *Tercera parte de la Silva* de Zaragoza, 1551). Las versiones restantes tampoco siguen un orden cronológico. El establecimiento de los criterios seguidos en la organización de los textos seguramente hubiera redundado en un panorama más cabal de la vigencia de ambos romances en la tradición oral moderna.

Al margen de este detalle, *El romancero y la Chanson des Saxons* es un libro útil para todos los lectores interesados en el romancero. Al reunir más de un centenar de versiones antiguas y modernas de seis romances emparentados con el poema de Bodel, Mariscal Hay le ofrece al lector no especializado una visión de conjunto de una familia de textos, contextualizada por el estudio introductorio y los comentarios incluidos en las cinco secciones de la antología. Al romancerista, por su parte, le brinda la oportunidad de leer textos ya conocidos bajo una nueva óptica, pues la presentación conjunta de los materiales facilita la comparación y el contraste de textos y versiones. Veamos algunos ejemplos.

Entre otras cosas, en el corpus reunido por Mariscal Hay encontramos muestras que refuerzan la carga negativa de un motivo común a

varios romances: el del varón que está solo y debajo de un árbol (las parejas de amantes o las mujeres sin compañía representan un caso diferente). Las connotaciones negativas se documentan en la tradición antigua (*La infantina*, *Lanzarote y el Orguloso*, *La venganza de Mudarra*) y en la moderna (*La esposa de don García*, *Lanzarote y el ciervo de pie blanco*); los romances derivados de la *Chanson des Saxons* corroboran la vigencia del motivo —y sobre todo de sus connotaciones— en ambas tradiciones. He aquí el comienzo de la versión antigua de *Calaiños*, el moro enamorado que pagará con la muerte el haber desafiado a los doce pares de Francia: “Ya cavalga Calaiños / a la sombra de una oliva” (284). El recuerdo del motivo está presente en el texto de *Belardo y Valdovinos* transmitido por la *Tercera parte de la Silva de varios romances* (Zaragoza, 1551), tanto en las andas “cubiertas... / de la hoja de la oliva” que traen a Valdovinos herido de muerte, como en la petición de éste a sus acompañantes: “—Apeadme, cavalleros, / en este trébol florido, / descansaredes vosotros, / pacerán vuestros rocinos” (vers. 1, 150). La formulación es mucho más clara en las versiones tradicionales modernas del mismo romance, que narran así el encuentro de Belardo con su primo moribundo: “Montava no seu cavallo, / saber de Oliveiros [Valdovinos] ía; // achava-o descaçando, / debaixo de verde olia, // com a casca da laranja, / curando tão mortal ferida” (vers. 4, 154). El motivo abunda en las versiones modernas de *Valdovinos sorprendido en la caza*, donde el cruce con el *Conde Niño* explica la persecución del héroe por celos de la reina madre: “La reina mora que esto oyera / pronto lo mandó ir a matar. // Por los montes de Cebrea / cinco mil morillos lo van a buscar. // Anduvieron siete leguas / sin poderlo encontrar; // lo encontraron sesteando / debajo de un olivar” (vers. 11, 110). Al igual que en otros romances, en las baladas que comentamos el motivo del caballero debajo de un árbol funciona como un motivo indicial, es una de esas señales, típicas del romancero, que le avisan al receptor que algo importante está por ocurrir; además, el indicio —negativo en este caso— anticipa que las consecuencias del suceso próximo se relacionan directamente con el varón que descansa o espera a la sombra del árbol.

Los textos reunidos por Beatriz Mariscal Hay también exponen los procesos de conservación y variación de este sector del romancero carolingio. Los moros de la versión de *Valdovinos sorprendido en la caza*

son uno de los tantos ejemplos de la adaptación y remodelización que la materia artística bodeliana experimentó al convertirse en romancero; nada más lógico que los enemigos sajones, sin mucho sentido en territorio español, fueran sustituidos por los moros, contrincantes habituales de los caballeros romancísticos. Este proceso de adaptación de un contexto a otro no terminó en la Edad Media, pues, como toda obra tradicional, los romances derivados de la *Chanson des Saxons* “no son textos clausurados, estáticos, sino mensajes que se adaptan a la cambiante realidad social de quienes los recuerdan” (9); el práctico final de esta versión asturiana de *Belardo y Valdovinos*, recogida en 1994, confirma las palabras de Mariscal Hay: “Y allí acabó [Belardo] con el moro / y le dio fin de su vida, // volviendo con Valdevinos / curándose las heridas, // médicos y melicinas / todo cuanto necesita, // que para el hijo de un rey / bastante habrá en botica” (vers. 42, 206). Las anteriores son solo algunas muestras de la riqueza contenida en la rama del romancero carolingio representada por *Nuñovero*, *Valdovinos suspira*, *Valdovinos sorprendido en la caza*, *Belardo y Valdovinos* y *Caláinos y Sevilla*; una riqueza que *El romancero y la Chanson des Saxons* ha contribuido a resaltar mediante la edición de versiones antiguas y modernas de esta singular familia de textos.

MAGDALENA ALTAMIRANO
San Diego State University-Imperial Valley

son uno de los tantos ejemplos de la adaptación y remodelización que la materia artística bodeliana experimentó al convertirse en romancero; nada más lógico que los enemigos sajones, sin mucho sentido en territorio español, fueran sustituidos por los moros, contrincantes habituales de los caballeros romancísticos. Este proceso de adaptación de un contexto a otro no terminó en la Edad Media, pues, como toda obra tradicional, los romances derivados de la *Chanson des Saxons* “no son textos clausurados, estáticos, sino mensajes que se adaptan a la cambiante realidad social de quienes los recuerdan” (9); el práctico final de esta versión asturiana de *Belardo y Valdovinos*, recogida en 1994, confirma las palabras de Mariscal Hay: “Y allí acabó [Belardo] con el moro / y le dio fin de su vida, // volviendo con Valdevinos / curándose las heridas, // médicos y melicinas / todo cuanto necesita, // que para el hijo de un rey / bastante habrá en botica” (vers. 42, 206). Las anteriores son solo algunas muestras de la riqueza contenida en la rama del romancero carolingio representada por *Nuñovero*, *Valdovinos suspira*, *Valdovinos sorprendido en la caza*, *Belardo y Valdovinos* y *Caláinos y Sevilla*; una riqueza que *El romancero y la Chanson des Saxons* ha contribuido a resaltar mediante la edición de versiones antiguas y modernas de esta singular familia de textos.

MAGDALENA ALTAMIRANO

San Diego State University-Imperial Valley

Maximiano Trapero. *Romancero general de la Isla de El Hierro*. Madrid: Cabildo Insular de El Hierro, 2006; 353 pp.

La recolección moderna de romances en las Canarias comenzó con las “Fuentes para el estudio del Romancero: serie Ultramarina” del Seminario Menéndez Pidal, que incluyó *La Flor de la Marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*, de 1969; el *Romancero de la isla de El Hierro*, edición de 1985, y el *Romancero de la Gomera*, de 1987. La segunda edición del *Romancero general de la isla de El Hierro*, objeto de esta reseña, constituye, como indica su portada, una “edición corregida y muy aumentada” y revela la sorprendente labor de recolección de Maximiano Trapero y de sus colaboradores en esta zona del archipiélago canario.

El corpus de este magnífico libro es muy amplio, no solo por la cantidad de afortunadas aportaciones de romances de tradición oral (80 en total), sino también porque reproduce 272 versiones. En él encontramos textos recogidos desde 1985 hasta nuestros días. A diferencia de la primera edición, en esta las diferentes versiones se agrupan de acuerdo con su temática. Complementa cada romance una serie de informaciones que dan “noticia, aunque somera, de las características [del] romance [...] en la tradición de El Hierro, en relación con la tradición del resto de las Islas Canarias, de la España peninsular y de la tradición pan-hispánica, en general” (17).

El estudio introductorio –igual que la bibliografía– es ahora más amplio, dado que, como se menciona, “nuestro conocimiento de la tradición romancística de Canarias, en general, se ha enriquecido mucho desde entonces y obviamente ha de verse reflejado en las cuestiones que traten estudios comparativos” (18). La introducción (13-68) nos habla de la geografía y de la historia de la isla de El Hierro, de su folclor y sus tradiciones, del descubrimiento del romancero, las primeras encuestas, iniciadas en 1982, así como las nuevas adquisiciones. De los informantes se menciona nombre, edad y género; se dice también cómo llegaron a sus oídos los romances, en qué época de su vida, qué romances conocen, si los transmiten a sus descendientes y en qué lugar los cantan. En suma, se trata de estar al tanto, como dice Trapero, de “la antropología de esa tradición”. El autor cree “conveniente que al lado de una colección de romances aparezcan siempre los datos mínimos sobre los informantes y los otros datos que permiten acercarnos a la forma de vida de ese romancero en el lugar en que se ha recogido” (30). En esta segunda edición aparecen 15 informantes más respecto de la primera, con lo cual se llega a un total de 70.

Al evaluar la situación actual de los romances, Trapero dice que en estos años las formas de vida y costumbres han cambiado considerablemente –“El Hierro ya no es lo que era, ni siquiera es igual a como cuando nosotros empezamos las encuestas romancísticas hace 25 años” –, y que las transformaciones han influido también en el romancero, al grado de que este género de la cultura tradicional “está prácticamente perdido del todo” (21-22). Esto quizá resulta contradictorio si nos remitimos a la información de la portada de esta segunda edición.

Siguiendo los mismos criterios de los otros romanceros canarios, el libro clasifica los romances en cinco grupos: romances tradicionales (66.9%),¹ religiosos (13.2%), de pliegos de cordel (4.7%), canciones narrativas popularizadas y de tema local (2.5%). Para esta clasificación adoptó el investigador varios criterios, dado que, según nos explica, dividir los romances por temas, como lo hacen Menéndez Pidal o los romanceros de la tradición oral moderna, en épicos, carolingios, históricos, bíblicos, de venganza, pastoriles, etc., presenta inconvenientes; por ejemplo, el de colocar en un mismo grupo romances de distintas épocas o estilos (38). Lo mismo que, aplicando criterios historicistas, como el de Diego Catalán, dividir los romances en tradicionales, vulgares, de ciego, etcétera. Reconoce que su propia clasificación “es también [...] ecléctica; mezcla [...] criterios históricos con otros eminentemente temáticos y con otros que atienden a la funcionalidad de cada romance” (39).

Respecto al término *tradicionalidad*, aplicado tanto a los romances viejos, o sea, los anteriores a 1580, como a los romances orales que, inspirados en la tradición vieja, surgieron en el XVII, Trapero está consciente de los límites e imprecisiones que representa ese término. Según los estudiosos del romancero, se les llama romances tradicionales a aquellos que se encuentran en los cancioneros del siglo XVI y que han sido transmitidos de boca en boca hasta llegar a nuestros días, aunque también se puede llamar tradicionales a aquellos que, sin haber sido incluidos en cancioneros, aparecen en obras teatrales, glosas, libros de música o pliegos góticos (40).

De los romances que él clasifica como *tradicionalizados* (71-205) solo mencionaré, de acuerdo con el orden que Trapero les da, aquellos que tienen más de cinco versiones: *Virgilio*, con 9 versiones; *El conde Grifos Lombardo*, con 8; *Blancaflor y Filomena*, 17; *Delgadina*, 10; *El caballero burlado*, 22; *La princesa peregrina*, 14; *Las señas del marido*, 12; *La serrana*, 16; *Cautiva liberada por su marido*, 5; *Rescate de su enamorado*, 7; *La romería del pescador*, 7; *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, 6.

De los romances religiosos (207-224) cabe mencionar como ejemplo el número 42, *La Virgen y el ciego*, con 8 versiones.

¹ El porcentaje es del número de versiones, no de los romances.

De los divulgados en pliegos de cordel (231-258), “relatos romanceados eruditos que, siguiendo una norma que se impuso en el siglo XVIII”, nacieron de poetas y fueron impresos en pliegos sueltos vendidos por ciegos (42), presenta, entre otros, el 53, *Doncella que sirve de criado a su enamorado*, con 5 versiones. Cabe mencionar que algunos de estos, aunque han sido transmitidos de generación en generación, no presentan variantes, pues se reproducen de acuerdo con el texto escrito.

De las “Canciones narrativas popularizadas” (259-266) dice que están entre el romance y la canción, “con un grado narratológico bajo”. Transmitidos oralmente, se caracterizan por su estructura dialogada (44); son de creación moderna, se ubican en el siglo XIX, y de ellos solo se recogieron como máximo dos versiones en el caso del texto 62, *Madre, a la guerra me voy*; de los cuatro romances restantes hay una sola versión.

Los que denomina como “Romances de creación y temática locales” (44) son interesantes, dado que surgieron en El Hierro y citan hechos y lugares precisos de la isla. Trapero los define como “relatos monorrimos, [que siguen] la norma de la más vieja tradición romancística herreña” (44), y añade que otros relatos están compuestos en décimas; tal es el caso del número 75, *El derrumbre de la fuente de Isora*:

¡Oh fuente tan importante
 donde iba el pueblo entero,
 sobraba de enero a enero
 pa obsequiar al caminante!
 Pero ha llegado el instante
 que su agua está sumergida,
 su obra desvanecida
 por roques de gran tamaño,
 el pueblo viste de un paño,
 abandono y cobardía (289).

Respecto a las características de los romances de El Hierro, cabe destacar la supervivencia de temas poco frecuentes en el romancero de tradición oral moderna, como ocurre con el de tema clásico de *Virgilio*:

Estándose el rey en misa *vido* entrar a una mujer
 toda vestida de negro y a sus criados también.

A los suyos les pregunta: —¿Quién es aquella mujer?
 —La madre de Virgilio, el que usted mandó a prender.
 —No se acuerde Dios de mí si yo me acordaba de él;
 cuando salgamos de misa a Virgilio iré a ver (71).

O los de factura tardía, como *Los suegros de la cautiva* (núm. 22), *Rescate de su enamorado* (24) y *Hermanos que se reconocen en el cautiverio* (55), por citar solo unos cuantos.

Del repertorio recogido se puede percibir que personajes, ambientes, motivos e ideología permanecen sin variantes o, como diría Trapero, son “versiones poco evolucionadas” (48-49), semejantes a las registradas en romanceros y cancioneros viejos.

Cabe mencionar que en esta colección están ausentes los romances de asunto infantil, por ejemplo, *Don Gato, El piojo y la pulga*, pese a que son tan comunes en la tradición de la Península Ibérica, de Hispanoamérica y de las restantes Islas Canarias.

Trapero ubica en una categoría especial algunos romances de cautivos: *Hermanas reina y cautiva* (núm. 20.), *Cautiva liberada por su marido* (21), *Los suegros de la cautiva y el moro converso* (22), entre otros. Dice el investigador que, dada la historia del archipiélago canario, que sufrió invasiones de corsarios y piratas, no es de extrañar que en esta zona enraizaran y se afianzaran dichos romances (50). Así, *Hermana reina y cautiva* (20.1):

Morisco, si a Francia fueres, tráeme de allá una cautiva
 que no sea de sangre baja, ni de gente villanía,
 que sea de condes y duques, que bien pato te sería.
 A otro día de mañana el turco a su viaje iba.
 Allá en medio del camino se encontró lo que quería.

O el que lleva por título *Los cautivos Melchor y Laurencia* (25):

La mañana de San Juan, como costumbre que fuera,
 los galanes y las damas a divertirse salieran.
 Salieron a la ribera junto de a la mar serena.
 Allá por los grandes golfos saltan los moros en tierra,
 cautivaron a Melchor y a su querida Laurencia.

Al igual que otras recolecciones, este libro incorpora romances contaminados; baste citar *El quintado* + *La aparición de la enamorada muerta* (28.1):

El capitán le pregunta: — ¿Por qué tienes tanta pena,
 si es por padre o es por madre o es por morir en la guerra?
 — Ni es por padre ni es por madre ni por morir en la guerra,
 sólo por una muchacha que dejo enferma en la cama.
 — Coge tu caballo blanco, ...vuélvete para tu tierra. —
 Allá en medio del camino se encuentra una sombra negra.
 — Sombra negra, sombra negra, ... ¡qué poca suerte ha tenido [sic],
 que me has venido a encontrar en el centro del camino!

O ejemplos de contaminaciones poco afortunadas: *El caballero burlado*
 + *La romería del pescador* (26.7):

Se puso debajo un árbol a ver si aclaraba el día,
 mirando pa sobre el árbol y allí vio una linda niña;
 llevaba un trajito blanco y su melena tendida.
 La agarró por los cabellos, la subió la peña arriba.
 Si la peña era de plata, de oro fino se volvía.
 Los angelitos cantaban, los serafines decían:
 Así es como se gana la corona de María.

A propósito del romance *El caballero burlado* vale la pena hacer un breve comentario sobre la siguiente afirmación del investigador: “De entre los romances que tratan el tema del adulterio (en el romancero el adulterio es siempre obra de la mujer, no del hombre)” (112). Difiero de Trapero, pues el romancero en torno al tema de la infidelidad, como en muchos otros temas, se presenta como un fenómeno polimórfico con infinidad de posibilidades, y en él encontramos tanto adulterio masculino como femenino; basta ejemplificarlo con una versión de Tenerife del romance *Me casó mi madre*, publicada por Diego Catalán en el volumen I de *La flor de la marañuela* (281):

— Ábreme la puerta mujer mía,
 que vengo cansado de buscar la vida.

- Tú vienes cansado de cas tu querida.
- Mujer del demonio, ¿quién te lo decía?
- Hombre de los diablos, yo que lo sabía.
- Mujer del demonio, pídemme perdón,
que por ti me llevan a la inquisición.

De modo que, contrario a lo que se piensa sobre la justificación que culturalmente se ha manejado sobre la infidelidad masculina, existen, así como esta, otras versiones del romance citado que plantean incluso la humillación del marido infractor, acentuándose y quedando establecida la venganza de la mujer.

Trapero concluye que la tradición romancística en El Hierro se ha mantenido con cierto grado de conservadurismo, a diferencia de otras tradiciones, donde el romancero vulgar se ha impuesto sobre la tradición vieja.

Cierra el libro con los siguientes apartados: la parte musical (301-307) –realizada por Lothar Siemens Hernández, quien incorpora la transcripción de la melodía que sirve como fondo musical para todos los romances–, la bibliografía (309-316), el índice de títulos de los romances (319-391), el índice por clave temática (323-325), un índice de primeros versos (327-331), e índices de informantes (334-337), de localidades y de romanceadores (339-341) y de recolectores (343). Culmina esta valiosa colección con bellas fotografías, donde aparecen los romanceadores o contadores de historias, en algunos casos acompañados de los encuestadores. Como apéndice final, el autor incluye su trayectoria curricular, acompañada de su fotografía.

MARÍA TERESA RUIZ
Escuela Nacional Preparatoria, UNAM

- Tú vienes cansado de cas tu querida.
- Mujer del demonio, ¿quién te lo decía?
- Hombre de los diablos, yo que lo sabía.
- Mujer del demonio, pídemme perdón,
que por ti me llevan a la inquisición.

De modo que, contrario a lo que se piensa sobre la justificación que culturalmente se ha manejado sobre la infidelidad masculina, existen, así como esta, otras versiones del romance citado que plantean incluso la humillación del marido infractor, acentuándose y quedando establecida la venganza de la mujer.

Trapero concluye que la tradición romancística en El Hierro se ha mantenido con cierto grado de conservadurismo, a diferencia de otras tradiciones, donde el romancero vulgar se ha impuesto sobre la tradición vieja.

Cierra el libro con los siguientes apartados: la parte musical (301-307) –realizada por Lothar Siemens Hernández, quien incorpora la transcripción de la melodía que sirve como fondo musical para todos los romances–, la bibliografía (309-316), el índice de títulos de los romances (319-391), el índice por clave temática (323-325), un índice de primeros versos (327-331), e índices de informantes (334-337), de localidades y de romanceadores (339-341) y de recolectores (343). Culmina esta valiosa colección con bellas fotografías, donde aparecen los romanceadores o contadores de historias, en algunos casos acompañados de los encuestadores. Como apéndice final, el autor incluye su trayectoria curricular, acompañada de su fotografía.

MARÍA TERESA RUIZ

Escuela Nacional Preparatoria, UNAM

Susana Weich-Shahak, *La boda sefardí. Música, texto y contexto*. Madrid, Alpuerto, 2007; 189 pp. + CD con 32 versiones.

El destierro y la diáspora padecidos por la comunidad judía sefardí en sucesivas oleadas son los responsables de que este grupo humano se haya esmerado especialmente en preservar su tradición poético-musical:

la heredada de Sefarad y la que, en siglos posteriores y en distintas tierras, ha ido constituyendo el núcleo de su ritualidad. De tal manera, los sefardíes han mantenido hasta hace unas pocas décadas un repertorio tradicional manifestado espontáneamente, frondoso y hasta exuberante y vinculado de forma natural al ciclo de la vida y a sus hitos esenciales (el nacimiento, el matrimonio y la muerte).

La larga experiencia recolectora de la profesora Weich-Shahak en toda la diáspora mediterránea le ha permitido reunir en este libro un repertorio textual y musical exhaustivo de los cantos epitalámicos sefardíes. El material procede de las encuestas realizadas desde 1974 y hasta la actualidad en Israel, Marruecos, Grecia, Bulgaria, Bélgica, Turquía, Serbia y Bosnia; ilustrado por otra parte con documentación gráfica valiosísima procedente en buena parte del Museo de la Diáspora de Tel Aviv. *La boda sefardí* cumple así con el compromiso ineludible que toda investigación folclórica debe plantearse en los albores de este siglo desmemoriado: dejar constancia textual y sonora no solo del texto que se cantó, sino del cómo y del porqué se cantó, y de qué pensaron y sintieron como cultura poética propia quienes lo cantaron.

Con esta perspectiva de la ocurrencia folclórica (¿desechamos de una vez el término *performance*?) Susana Weich-Shahak aborda la explicación de un repertorio de cantares de boda que – como ella misma bien advierte – “ilustran la larga cadena de sus eventos, pero además nos proporcionan datos sobre las costumbres, las actitudes y los valores de la comunidad sefardí”. Mantenido el ritual nupcial hasta las primeras décadas del siglo XX, la memoria fresca aún de los transmisores sefardíes es capaz de hilvanar la sucesión de momentos que vertebran el paso, trascendental para el individuo, de formar pareja y establecer una familia. Proceso fundamental, pues, que manifiesta su condición crucial en el detalle y esmero que se procuran para cada una de sus situaciones: el apalabramiento o esposorio, las invitaciones, la preparación del ajuar, la iniciación de los festejos, la exposición del ajuar, el baño de la novia, el vestido de la novia, la ceremonia nupcial, el festín de la boda, las danzas de la boda, la despedida de la novia, su noche de bodas y su despertar, el sábado del tálamo y el día del pescado.

Cada uno de estos eventos da título y sentido a un capítulo, el cual reúne, por una parte, el relato y análisis del rito en concreto (prácticas

sociales, objetos o usos gastronómicos vinculados) y, por otra, el repertorio textual y musical asociado. El viaje por la tradición epitalámica de los sefardíes está así lleno de paisajes y se dilata durante los tres o cuatro años que con frecuencia dura todo el proceso: desde el encuentro casi impúber pero seductor de mujeres y varones en el juego de la *matesa* (el columpio) hasta el *sabbá del tálamo* y el *día del pescado* que, una semana después de la boda, consolidan la nueva familia y colocan a la pareja ante la obligada perspectiva de la fecundidad.

A la pareja —y con más frecuencia a la novia— la acompaña en todo este trayecto un círculo social mayoritariamente femenino, que, a través de sus cantares, devana un minucioso programa vital: su objetivo — así se deduce— es la integración de los nuevos individuos adultos en la rueda de la vida y de la familia. Las primeras canciones —vinculadas a la petición de mano— anuncian ya así el futuro ineludible, actualizando en los iniciales regalos entre los novios el compromiso trascendental adquirido:

Muchas gracias, mancebico,
que mi mandastes corido,
muchas liras me demandas,
dermán,
no m'aceta 'l mi señor.

Yo janina, tú, janino,
nos tomaremos los dos.
Yo janina, tú, janino,
dermán,
nos tomaremos los dos.

Los hijicos que nos nacen
como la luna y el sol.
Los hijicos que nos nacen,
dermán,
como la luna y el sol.

El mi novio bebió vino,
el tino ya lo perdió,

Yo janina, tú, janino,
 dermán,
 nos tomaremos los dos.

A medida que la sombra virginal de la que va a desposarse se adueña de casi la totalidad del simbolismo de los cantares, estos menudean en imágenes y motivos que apelan a la canción femenina más primitiva, reproduciendo constantemente el gesto y el sentimiento de aquellas primeras mujeres de las jarchas mozárabes o de las cantigas y villancicos. De tal modo, los textos vinculados a la preparación y exposición del ajuar o al baño de la novia bordan un mosaico de camas blancas, sábanas de Holanda, ensoñaciones amorosas de la aún soltera, consejos (y celos) maternos, orillas melancólicas del mar y fuentes fecundantes del todo incardinados en nuestra memoria cultural. Así se cantó en Tetuán mientras el ajuar se exhibía:

– Anoche, mi madre,
 cení y me echí a dormir,
 soñaba un sueño,
 tan dulce era de decir,
 que me bañaba
 a las orillas del Sil.
 – Marido es, hija,
 que a ti vino a depedir.
 – Con amor, madre,
 con amor me iré a dormir...

y con estos versos las mujeres acompañaron el baño ritual previo al enlace:

Ay, que si te fueres a bañar, novia,
 lleva a tu madre y non vayas sola,
 para quitarte la tu camisa,
 para meterte en el agua fría...

La novia se despide por fin, tras la ceremonia nupcial, de sus allegados, y más especial y tristemente de su madre, quien le desea “vaya

en *mazal* (suerte, ventura) claro". Sobre las paredes de las casas de los novios quedan marcas impresas: las de las manos untadas en cal de los niños como signo de alegría.

MARÍA JESÚS RUIZ
Universidad de Cádiz

en *mazal* (suerte, ventura) claro". Sobre las paredes de las casas de los novios quedan marcas impresas: las de las manos untadas en cal de los niños como signo de alegría.

MARÍA JESÚS RUIZ
Universidad de Cádiz

Francisco Rodilla León. *Música de tradición oral en Torrejoncillo (Cáceres)*. Cáceres: Diputación Provincial de Cáceres / Instituto Cultural El Brocense, 2003; 223 pp.

El autor-compiler de este cancionero lo dedica a su madre, Juana León Martín, y, a través de ella, a todas aquellas mujeres que han conservado en su memoria las rondas, canciones, coplas y romances que son y siguen siendo parte de nuestra tradición. Así como a un niño se le arroja en la cuna, estos cantos le acompañan y, sí prenden, fructifican a lo largo de su vida. Es el caso del hacedor de este bello cancionero. Voces diversas: de la madre, de sus antecesores, de sus descendientes y, sobre todas, la de su comunidad, que sigue dando vida a estos cantares y alienta su pervivencia.

Antecedentes de este trabajo de recopilación y estudio de la música y los cantos de tradición oral en Extremadura fueron sentados, según se recuerda en el libro, por Bonifacio Gil y Manuel García Matos, quienes publicaron sus recopilaciones en la primera mitad del siglo pasado. De ahí que lo que ahora nos ofrece Francisco Rodilla León, aunque más local, sea un valioso testimonio de lo que se canta actualmente en Torrejoncillo, una zona puntual que, sin embargo, refleja en buena medida la tradición oral de la provincia de Cáceres. Puesto en palabras del autor, resulta evidente que "ni todos los cantos que presentamos son autóctonos, ni las piezas recogidas en otros pueblos de la provincia son desconocidas en Torrejoncillo" (27).

Las fuentes del corpus provienen de dos vertientes, la que el autor llama indirecta, que surge de grabaciones de grupos folclóricos o corales o de bandas de música locales y, la directa, "proporcionada por los informantes o cantores a viva voz (recogidas en ocho cintas de noventa

minutos cada una), así como los manuscritos de cantos populares de Torrejoncillo o copia de ellos, cedidos amablemente por sus transcriptoros" (28). Además, ha acudido a cancioneros diversos que consignan cantos locales, de los cuales da puntual noticia.

La descripción de los criterios elegidos para la transcripción musical es clara y sencilla, pues, como señala el autor, su propósito consiste en la "recopilación, clasificación y fijación de música de tradición oral" para un público amplio. De ahí que opte por "particularidades como la facilidad de la lectura, las tesituras cómodas, pocas alteraciones en la armadura, etcétera" (33).

Para la clasificación del material el autor elige "como punto de referencia la existencia de ciertos cantos concretos dentro del ciclo de la vida y la funcionalidad de otros, ya sea dentro del ciclo anual o fuera de él" (47). En el primer grupo, el vital, incluye las secciones relacionadas con momentos claves, como las ceremonias de quintos y de boda. El segundo, el anual, es sin duda el más amplio de todos y lo conforman los cantos asociados a la liturgia y al santoral; y, por último, está el grupo de cantos "de entretenimiento", que contiene cantos de cuna, infantiles, de ronda, de trabajo, etc., asociados en general a la vida cotidiana familiar y social.

El cancionero incluye así diversos géneros, muchos de ellos fuertemente ligados a las actividades comunitarias y a sus tradiciones; es decir, todo aquello que tiene que ver con las fiestas y celebraciones, civiles y religiosas, de la comunidad de Torrejoncillo, en Extremadura. En estos cantos el pueblo ha dejado la huella de su identidad, sus devociones, sus penas y gozos y, sobre todo, su memoria, la cual es de uno y de todos. Unas veces en voz de uno, otras en la de muchos, que fungieron como cantores o como informantes a lo largo de los casi veinte años que duró la investigación. Todos contribuyeron a la conformación de este corpus de 162 documentos.

El capítulo inicial se aboca a la descripción del contexto histórico-geográfico del entorno elegido. Le sigue un amplio y pertinente estudio sobre la música del material recopilado, en el cual se atienden también aspectos como el estado que guarda la etnomusicología en Extremadura y los trabajos de investigación sobre el acervo de tradición oral. En un amplio apartado describe el autor-compiler los criterios de clasifica-

ción y ordenación del material seleccionado, tanto desde la perspectiva literaria como desde la musical. Le sigue el rico corpus, que muestra la amplia gama de temas y motivos representativos del gusto, la afición y la devoción de esta comunidad extremeña, las tres vertientes que parecen regir el cuerpo de la obra que nos ocupa.

El gusto está representado por las festividades comunitarias. Aquí aparecen los cantos de Navidad; entre ellos, los siempre gustados villancicos y una amplia serie de las llamadas "Jornadas navideñas". Aparecen además los cantos de boda y los cantos litúrgicos que acompañan la celebración eucarística. Celebraciones litúrgicas y sacramentales que van de la mano en la vida cotidiana de una comunidad tradicionalmente guiada, desde el Medievo, por los rituales, las festividades y las costumbres cristianas.

La afición está presente en los cantos de estudiantinas o tunas, en los de serranas, de quintos, de carnaval, de la fiesta taurina, o en bailables como las jotas.

Por último, la devoción se expresa en los cantos dedicados a la alabanza de los elegidos por la hagiografía local, san Sebastián, san Pedro, san Saturnino, la Cruz bendita, el Corpus Christi y, muy en especial, la celebración de la Encamisá, cuya imagen engalana la portada del libro.

Sacar a la luz el patrimonio musical extremeño, añadir un eslabón más a la cadena de la memoria de tradición oral gracias al rescate, la recuperación y la conservación de sus remanentes, ha sido el reto y la empresa que se propuso Francisco Rodilla León; los ha enfrentado con gran compromiso y entusiasmo, y comparte generosamente con nosotros sus resultados. Lo que su cancionero refleja va mucho más allá del pueblo extremeño que acunó estos cantos, pues nos permite apreciar la inmensa y perdurable riqueza de las tradiciones líricas españolas.

MARÍA TERESA MIAJA

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Aurelio González, ed. *La copla en México*. México: El Colegio de México, 2007; 333 pp.

*El Cancionero folklórico de México*¹ es el punto de partida de los veintiún trabajos que se reúnen en este libro. La mayoría de los artículos fueron presentados como ponencias en el coloquio internacional sobre “La copla” que tuvo lugar en El Colegio de México, en octubre de 2005, con motivo de los 30 años de la aparición del primer volumen del *Cancionero*. El libro está dividido en cuatro secciones bien definidas: 1) “Temas y motivos”; 2) “Recursos”; 3) “Relaciones con otros géneros” y 4) “Música”; cuenta además con una introducción y una bibliografía general que reúne todas las fuentes de referencia citadas en los distintos artículos. En esta bibliografía, que se agradece, pues permite un fácil acceso a las fuentes, destacan los trabajos de Margit Frenk, Mariana Masera y Aurelio González en torno a la lírica popular.

Los ocho artículos que integran la primera sección del volumen exploran algunos temas y motivos específicos presentes en las coplas reunidas en el *Cancionero*. El estudio más amplio es quizá el de María Teresa Miaja, “México en las coplas” (57-72), que incluye una selección amena e ilustrativa de las más de ochocientas cincuenta coplas geográficas del *Cancionero*. En estas coplas se destaca en general la expresión de un fuerte orgullo lugareño, que se manifiesta en alabanzas de distinta índole, lo mismo en las despedidas, en las expresiones de desconsuelo al tener que abandonar la tierra y en las canciones de nostalgia, que evocan recuerdos de la tierra amada. Además de descripciones del paisaje y de sus bellezas, también aparecen en las coplas objetos o productos típicos que hacen que la localidad se vuelva famosa, como los sarapes de Saltillo, las canastas de Tequisquiapan, las reatas de San Juan del Río. La comida se presenta en las coplas también como un orgullo local; se habla, por ejemplo, de la carne seca de las Huastecas, del pescado de Veracruz y del jabalí de Yucatán. Por otro lado, se señala que son múltiples las referencias al canto y al baile, como si cada región se preciara de tener un folclor musical

¹ *Cancionero folklórico de México*, coord. Margit Frenk. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.

propio; así, encontramos los sones y huapangos de las Huastecas, las jaranas de Yucatán, las chilenas de la Costa chica, las polkas norteñas de los estados fronterizos y también la tambora de Sinaloa. Muchas de estas referencias geográficas pueden ser consideradas como un tópico recurrente, porque crean “elementos distinguidores” en los textos.

Otros estudios de esta sección exploran temas más específicos; por ejemplo, en “Coplas de colores” (27-55), Aurelio González analiza la manera en que los adjetivos que indican color se relacionan con determinados sustantivos en coplas amorosas, tomando como punto de partida para su análisis que “la transmisión oral no es la simple reproducción, al margen de la escritura, de una serie de palabras lexicalizadas (esto es memorizadas) exactamente, sino un hecho de creación poética” (27). Presenta varios ejemplos de coplas en las que aparecen los colores azul, rojo, verde, morado, negro, blanco y amarillo y encuentra en ellas no solo juegos de palabras con una intención burlesca, sino también que el color, a veces, es simplemente una palabra de rima, un referente que no se puede modificar, como el azul del cielo, o parte de una expresión coloquial codificada, como las canas “verdes”. No siempre, dice González, aparece en las coplas mexicanas el simbolismo tradicionalmente atribuido a un color. Concluye su artículo destacando que “el adjetivo colorístico es un elemento que proporciona brillo a la copla, cumple con una función nemónica y tiende a establecer relaciones tópicas con determinados elementos, como los ojos, las flores, las aves o los árboles” (55).

Beatriz Mariscal, en “Coplas mexicanas a la muerte”, estudia distintas representaciones de la muerte en las coplas folclóricas (17-26). Subraya, por su frecuencia, las coplas cuya concepción de la muerte es la de “igualadora”, tópico común de la poesía culta; también aquellas que se formulan a manera de epitafios y las coplas en que la muerte adquiere la corporeidad de una mujer muy atractiva, como en este ejemplo: “Viene la Muerte, luciendo / mil llamativos colores; / ven, dame un beso, paloma, / que ando huérfano de amores” (22). Como causa directa de la muerte menciona el amor no correspondido, según se muestra en esta estrofa de Guanajuato: “Cuando estés dentro la iglesia, / que te esté casando el cura, / voltearás la vista atrás / y verás mi sepultura” (20). Concluye su trabajo afirmando que en estas coplas en general “captamos espontaneidad y desmesura frente a la fatalidad, emotividad lacrimosa

y sensibilidad, patetismo y capacidad de burla y hasta de gozo, sin que por ello se deje de lado el temor a ser olvidados después de la muerte, el deseo de ser recordados" (26).

En "Retratos que van y vienen" (113-121), Raúl Eduardo González analiza las coplas del *Cancionero* en las que aparecen retratos, ya sea de la imagen de la amada, ya sea de lugares, animales, flores, frutos y hasta de imágenes religiosas. Subraya la importancia de las miradas, como en esta estrofa de *La huazanga*, del estado de Hidalgo: "Ven a calmar mi amargura / con ese dulce mirar" (114); o en esta otra: "Yo soy un gavi-lancillo / que a mí no me entran las balas; / de que miro a las pollitas / hasta me truenan las alas" (120). Los retratos en algunas coplas se tornan amuletos, reliquias que el amante lleva consigo en recuerdo de su amada; en otras son solo imaginaciones que aparecen en sus sueños; y a veces el término *retrato* designa también pinturas o dibujos plasmados en un fruto o en una flor, como en esta estrofa del estado de Hidalgo, en la que se muestra también el tópico de la imposibilidad de retratar la belleza de la amada: "En brillante aparador / yo quisiera colocarte, / y si fuera un gran pintor, / yo mismo iría a dibujarte / en el cáliz de una flor" (117). Sin embargo, los retratos no siempre son prendas de amor, a veces son otra cosa, como se ve en la única copla en voz femenina del repertorio seleccionado: "Te voy a dar un retrato / del que ocupa tu lugar; / acuérdate que es tu padre / y lo tienes que respetar" (116).

Desde una perspectiva distinta, en "También de dolor se canta: la pasión como violencia en las coplas de *La llorona*" (123-136), Rodrigo Bazán Bonfil examina la poética del sufrimiento y la violencia, destacando que en estas coplas se manifiesta en torno a motivos tan diversos como la nostalgia, la identificación entre amor y dolor, o el llanto como cura para los males de amor. Además, con algunos ejemplos, trata de mostrar tanto la cercanía semántico-estructural como los contrastes que existen entre la copla mexicana, la antigua lírica hispánica y la lírica popular contemporánea.

En su estudio "Tres imágenes simbólicas eróticas en las coplas folclóricas mexicanas" (137-147), Gloria Libertad Juárez San Juan analiza tres símbolos en concreto: el agua, la acción de aventar frutos y el viento, como herencia del antiguo cancionero popular hispánico. Según la autora, las coplas del *Cancionero* adaptan esa simbología, estudiada ya

por Stephen Reckert, Paula Olinger, Eglá Morales Blouin, Margit Frenk y Mariana Masera, a las condiciones naturales del nuevo entorno geográfico. Enfatiza la yuxtaposición de recursos, como en esta copla, en la que se conjugan el agua, la sombra de los árboles, el alba y el amor: "A la orillita del río / a la sombra de un pirú / su querer fue todo mío / una mañanita azul" (141); o también el deslizamiento del simbolismo del viento en esta copla en la que el sujeto poético mece él mismo a su amada: "Detrás de la nopalera / su columpio le ponía, / y acostadita en mis brazos, / ¡con cuánto amor la mecía!" (146).

Finalmente, otros dos trabajos de esta sección consideran la caracterización de personajes específicos. Donají Cuéllar estudia la caracterización de los "Pájaros de cuenta" en el *Cancionero folklórico* (73-93), personajes ambivalentes en los que conviven, conflictivamente, la misoginia y la dependencia del hombre ante el género femenino. Incluye en esta designación a aves de rapiña, como el zopilote, el águila y el gavilán, pero también al palomo, al gorrión, la guacamaya, el gallo y el pollo: "Yo soy como el gavilán / que anda por las nopaleras; / me gustan las jovencitas, / las de quince primaveras" (79-80). Para la autora las aves se utilizan como metáforas o símiles de hombres mujeriegos y arrogantes, que se sienten obligados a probar constantemente su hombría a través del acoso sexual, el cual suele manifestarse en escenas de caza, de rapto o de depredación: "Quisiera ser gorrioncito / y pararme en el naranjo, / para poderme llevar / a esa del vestido blanco" (84).

En el otro estudio, Enrique Flores hace una aportación diferente y muy interesante, pues en su trabajo "Coplas de malhechores: *La Carambada*" (95-111) reconstruye la historia de este personaje histórico y mitológico a través de la mirada de Paul J. Vanderwood, de Higinio Vázquez Santa Ana, de la versión del cronista Valentín F. Frías y de la novela de Joel Verdeja Soussa. Además analiza detenidamente la versión de las coplas que aparecen en el *Cancionero folklórico*, marcando las similitudes y diferencias que existen con respecto a las versiones antes mencionadas.

En la segunda sección se presentan seis estudios sobre los recursos de las coplas, desde enfoques muy variados. En el primero, "Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas" (151-164), Margit Frenk destaca varios rasgos comunes a toda el área hispánica y otros que son particulares de las coplas mexicanas. Centra gran parte

de sus observaciones en el lenguaje de las coplas que, aunque existen multitud de matices, responde a tres tipos básicos: el lenguaje que quiere ser literario, el lenguaje llano, casi de tipo cotidiano, y el lenguaje más coloquial, que llega a percibirse como rústico y que a veces gusta de las palabras fuertes o malsonantes. Según Frenk, el lenguaje que predomina en las coplas del *Cancionero* es aquel en que los versos están “como platicados” y subraya que en eso yace parte de su atractivo, pues “se logra en ellos, por voluntad artística, una manera normal de hablar”. Y añade: “Casi no hay ni comparaciones o metáforas deliberadamente poéticas, ni símbolos, ni adorno retórico alguno” (153). En algunas de estas coplas encontramos, por otro lado, “rasgos de un deliberado prosaísmo” (153) y en otras, un empleo muy común de diminutivos, que en ocasiones llega a ser incluso excesivo, como en esta estrofa de *La azucena*, de Tamaulipas: “¡Ah!, qué noche tan serena, / y las estrellas, ralitas. / Regálame una azucena / cortada con tus manitas, / para divertir mis penas / contándole las hojitas” (154-155). La estudiosa llama especialmente la atención sobre el regodeo en el disparate, parte importante y muy deleitosa de la poesía folclórica mexicana, que muestra una “fantasía desbordada” (157). Se refiere en particular a esas coplas en las que aparecen sirenas, cupidos y animales que hablan y se comportan como personas, pero también a personas que actúan como animales. Subraya que el disparate se vincula estrechamente en algunos casos con el gusto por los juegos de palabras y con palabras que, en ocasiones, para lograr un efecto cómico, producen un quiebre del sentido que lleva a un final completamente inesperado; como ejemplo, cita esta estrofa de Sonora: “¡Que linda la mañana / cuando sale el sol! / Se agacha la gallina, / y se le ve el calzón” (160). Por otro lado, subraya la originalidad de las recreaciones y la calidad poética de las coplas del *Cancionero* en las que aparecen símbolos tomados de la naturaleza, ya de los cuatro elementos, ya del mundo vegetal y animal, como el agua corriente — ríos, arroyos, fuentes —, que simboliza el amor sexual en muchas culturas; el toro que brama, que muy frecuentemente se asocia con la libido; el ansia de comer fruta y su simbolismo erótico.

Otro estudio que se centra en el lenguaje es el de Laurette Godinas, “De versos, canciones y coplas: metalenguaje poético y tópicos” (213-222). Se analizan aquí las coplas que funcionan como dedicatorias, en las

que los emisores y/o transmisores hablan de su propio quehacer poético: “Soy como la huichicata / del arroyo de tu amor, / hoy te cantaré, mulata, / versos de mi inspiración” (215). Se señala que los términos de referencia empleados son principalmente *versos* o *carta*, pero también con frecuencia se emplea el término *copla*, e incluso existen numerosas referencias a géneros considerados más bien musicales como el *son* o la *chilena*. Entre los tópicos tradicionales se incluye la *humilitas* autorial en un gran número de coplas, como en esta de San Luis Potosí: “La historia de mis amores / en mis versos vas a oír: / no tienen poesía, primores, / porque no sé describir / como los grandes señores” (219). La autora analiza también los tópicos de exordio, en los que se presenta el contexto de la enunciación, a veces emparentada con los saludos o con las despedidas y a veces con la expresión de la imposibilidad de encontrar las palabras adecuadas, como en esta estrofa de Oaxaca: “Soy como el hablante mudo, / que ama sin poder hablar: / la lengua se me hace un nudo / cuando me quiero explicar” (221). Y por último, las analogías literarias con elementos pertenecientes al ámbito escritural: “Si fuera tinta, corriera, / si fuera papel volara...”, elementos que en las coplas satíricas se aplican a temas completamente distintos, como la comparación de la suegra con un instrumento musical (222). Godinas subraya que en la lírica tradicional el discurso está construido sobre fórmulas retóricas en las que los tópicos tienen un lugar muy relevante.

Un enfoque completamente distinto es el artículo de Raúl Ávila, “Del pueblo a la capital: las canciones folclóricas y las románticas desde una perspectiva léxicoestadística” (165-187). Con el propósito de hacer un análisis comparativo estadísticamente adecuado, el autor considera las cien canciones folclóricas reunidas por Mercedes Díaz Roig en el tomo IV del *Cancionero*, y la *Antología del bolero en México* de Rodrigo Bazán. En este trabajo se comparan exclusivamente los sustantivos y se llega a algunas conclusiones interesantes, por ejemplo, que en las canciones folclóricas hay una mayor cantidad de voces de referente perceptible por los sentidos (*abrazo, caballo, iguana, naranja*); mientras que en las románticas los referentes más frecuentes son los no perceptibles (*agonía, fracaso, risueña ilusión, desconsuelo, maldad*). Al clasificar los vocablos en campos referenciales, encuentra que los sustantivos de las canciones románticas que más se diferenciaron entran dentro del campo correspondiente al

ser humano, sus atributos psicológicos y sus valores, mientras que en las canciones folclóricas predominaron los sustantivos relacionados con elementos naturales. Al considerar las frecuencias, encuentra que la palabra *cariño* es la que obtiene el primer lugar en las canciones románticas, mientras que en las canciones folclóricas este corresponde a las palabras *hombre* y *agua*. Así, vemos cómo los espacios, las personas y las culturas rural y urbana condicionan, necesariamente, el vocabulario de las canciones.

Otros trabajos de esta sección se abocan a estudiar más específicamente la estructura de las coplas. Mariana Masera, en "Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo" (189-203), analiza estos dos recursos poéticos esenciales de la antigua lírica tradicional y los compara con los de las coplas del *Cancionero*, destacando sus rasgos distintivos. Menciona, por ejemplo, que en la lírica tradicional mexicana abundan las comparaciones ("pareces", "eres como"), las metáforas vegetales y animales y algunos elementos que adquieren valor de símbolos hasta cierto punto fijos: "la flor cortada, la fruta picada son símbolos de la virginidad perdida" (196). Señala también que predomina en estas canciones la voz masculina y, como consecuencia, ciertos motivos y tópicos son adoptados y adaptados, produciendo un cambio de tono. En cuanto a la estructura de los cantares, recuerda que la mayor parte de las coplas son cuartetas octosílabas bímembres, pues los dos primeros versos forman una unidad y los dos últimos versos, otra; subraya que en los dos versos iniciales es donde encontramos la mayoría de los símbolos, los cuales se amplían o despliegan en los versos finales. En cuanto al recurso del paralelismo, hace notar que en las canciones mexicanas sigue siendo muy vigente, tanto como principio básico de la construcción de la copla, como para ligar estrofas distintas.

Por su parte, Marco Antonio Molina, en su estudio "Estructura de la copla y los niveles de lectura simbólico y referencial" (205-212), trata de observar de qué manera la construcción léxica y sintáctica de los versos interviene para crear coplas referenciales, metafóricas o simbólicas. Para el autor, cuando los elementos de la copla solo se refieren a un plano humano, las coplas tienen un nivel solo referencial; en cambio, cuando se integran elementos de la naturaleza a elementos del plano humano, tienen un carácter simbólico. En su análisis destaca que lo más común

es que se combinen ambos elementos en la misma estrofa, produciendo coplas metafóricas.

Finalmente, desde el enfoque de la literatura comparada, José Manuel Pedrosa, en "*Las calles empedradas: canción y fórmula*" (223-228), establece vínculos interesantes entre las coplas del *Cancionero folklórico* y las de otras tradiciones. El autor analiza el motivo lírico, tomando como punto de partida una estrofa de la canción *La garza*, recogida de la tradición de San Pedro Atoyac (Oaxaca): "Estas calles de Atoyac / yo las tengo que empedrar; / las piedras han de ser de oro / y la arenita de cristal" (223). Pedrosa subraya que el origen del motivo hay que buscarlo en España, donde existen una gran variedad de versiones, y muestra, con múltiples ejemplos, que goza de una arraigada y pluricultural difusión. Esta perspectiva comparatista le resulta la mejor vía para alcanzar la percepción más adecuada de lo que es el género de la canción folclórica: "un camino de ida y vuelta de lo local a lo universal, de lo propio a lo ajeno, de nuestra poesía a la poesía de los demás" (228).

En la tercera sección se presentan cinco estudios que revelan la relación que puede establecerse entre las coplas folclóricas y otros géneros literarios. En el primero, Yvette Jiménez de Báez, utilizando como base de sus observaciones coplas de los dos primeros tomos del *Cancionero*, presenta una visión general, "La copla entre géneros", enfatizando de manera muy sugerente las situaciones de diálogo y las tendencias narrativas, explicativas o de generalización reflexiva de algunas coplas (231-259).

Los otros estudios tienen un carácter más particular. En "De la copla al corrido: influencias líricas en el corrido mexicano tradicional", Magdalena Altamirano analiza concretamente las influencias de la canción lírica en el popular género del corrido (261-271). Hace notar, primeramente, que el esquema que domina la composición es el mismo que el de las coplas populares: una serie de cuartetos octosílabos, con rima en los versos pares, ya sea consonante o asonante. Subraya también la presencia de animales y vegetales, elementos muy importantes en las coplas folclóricas, en algunos comienzos de los corridos y, por otro lado, las despedidas del personaje en las estrofas finales de los corridos de fusilamientos u otros tipos de muertes violentas. Otros rasgos comunes son los apóstrofes a animales o las imágenes vegetales de las despedidas.

Por su parte, Martha Bremauntz, en "Hacia un retrato de familia: la copla mexicana y la seguidilla del barroco español" (273-280), hace un repaso de la historia de la seguidilla antigua a la moderna y observa las similitudes que existen en cuanto a los recursos estilísticos empleados en ambas tradiciones, considerando en particular las conocidísimas coplas de *Cielito lindo*.

En "Arreboles, rositas y aguanieves: coplas tradicionales para rematar décimas populares" (281-288), Mercedes Zavala analiza esas coplas cuya vida se limita al momento de la ejecución, pues no quedan consignadas ni en las antologías ni en los cuadernos o libretas de los decimeros. Estos "arreboles" funcionan no solo como adorno, remate y cierre, sino que le permiten al músico-trovador, por medio de la improvisación, "enganchar" a su público, haciendo que participe en el canto y en el baile.

En el último estudio de esta sección, "Revisión temática de las 'coplas que no son de amor' en relación con la décima", Claudia Avilés utiliza algunas coplas del tercer tomo del *Cancionero* y las compara con las décimas de la fiesta de la *topada*, de la Sierra Gorda, una celebración típica de los Estados de San Luis Potosí, Querétaro y Guanajuato (289-297). La autora marca las diferencias que existen en el tratamiento de diversos temas, por ejemplo, el hecho de que en las glosas de la Sierra Gorda el hombre se animaliza en un sentido negativo, como se muestra en estos versos de una topada ejidal en Cárdenas, San Luis Potosí: "Amigo, no se alborote, / arregle bien sus cantadas / que hasta parece coyote / de las nalgas coloradas, / de esos que bajan al trote / con las orejas paradas" (292). Por otro lado, al comparar las coplas jactanciosas, en las que la voz masculina alardea de su valor o habla con orgullo y gallardía de su origen, señala varias coincidencias, aunque en las coplas del *Cancionero* no se halla esa función apelativa del trovador hacia su contrincante, que sí se encuentra en las bravatas.

En la cuarta y última sección de este volumen se presentan dos trabajos sobre la música. En el primero, "La estructura musical en coplas de la Mixteca de la Costa", Patricia García López analiza la estructura musical de estas coplas tomando como referencia quince chilenas mestizas de la costa de Oaxaca cantadas en español, que aparecen en el *Cancionero folklórico* (301-308). La autora demuestra, con varios ejemplos, cómo las letras de las canciones tienen que adaptarse, por medio de repeticiones

o añadiendo versos, a los ocho compases musicales de una frase de la chilena, pues es la música el elemento que da unidad a la composición.

En el último estudio de este volumen: “El paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas en los sones de México” (309-321), Rosa Virginia Sánchez señala que entre el discurso musical y el poético, aunque independientes y con muchas licencias, se establecen diversos grados de relación. Después de analizar el uso de recursos como una palabra clave, el carácter monotemático o politemático de los sones, cuestiones relacionadas con la estructura formal de las estrofas y el paralelismo, puede afirmar que en los sones se distingue una lógica, una coherencia intencional entre la letra y la música; que existen normas que los intérpretes conocen y procuran seguir.

Para terminar, habría que agradecerle a Aurelio González y al Colegio de México la edición y publicación de este volumen, pues *La copla en México* es el primer libro dedicado exclusivamente al estudio de la copla folclórica de nuestro país. Los trabajos, como hemos visto, revelan no solo distintas formas de aproximarse al estudio de las coplas folclóricas, sino también dejan ver la gran riqueza contenida en los cinco volúmenes del *Cancionero folklórico*. Esperamos que este libro sea solo el primero de otros por venir. Ahí queda el *Cancionero* abierto como fuente para futuras investigaciones.

PILAR VALLÉS

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

o añadiendo versos, a los ocho compases musicales de una frase de la chilena, pues es la música el elemento que da unidad a la composición.

En el último estudio de este volumen: “El paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas en los sones de México” (309-321), Rosa Virginia Sánchez señala que entre el discurso musical y el poético, aunque independientes y con muchas licencias, se establecen diversos grados de relación. Después de analizar el uso de recursos como una palabra clave, el carácter monotemático o politemático de los sones, cuestiones relacionadas con la estructura formal de las estrofas y el paralelismo, puede afirmar que en los sones se distingue una lógica, una coherencia intencional entre la letra y la música; que existen normas que los intérpretes conocen y procuran seguir.

Para terminar, habría que agradecerle a Aurelio González y al Colegio de México la edición y publicación de este volumen, pues *La copla en México* es el primer libro dedicado exclusivamente al estudio de la copla folclórica de nuestro país. Los trabajos, como hemos visto, revelan no solo distintas formas de aproximarse al estudio de las coplas folclóricas, sino también dejan ver la gran riqueza contenida en los cinco volúmenes del *Cancionero folklórico*. Esperamos que este libro sea solo el primero de otros por venir. Ahí queda el *Cancionero* abierto como fuente para futuras investigaciones.

PILAR VALLÉS

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

José Manuel Pedrosa, coord. *Cuentos y leyendas inmigrantes*. Guadalajara: Palabras del Candil, 2008; 289 pp.

Cada año llegan más extranjeros a España procedentes de Hispanoamérica, del oeste de Europa, de África y de Asia. Según nos informan los noticiarios televisivos, la desesperada situación en la que viven los obliga a salir de sus países y, en hazañas que quitan el aliento a los espectadores, son capaces de atravesar mares en frágiles balsas para llegar a su destino. Esta imagen, bastante deprimente, de los inmigrantes no explica la complejidad del fenómeno migratorio y de cómo se han incorporado los extranjeros a la sociedad española. Aun cuando su estancia sea temporal

en España, interactúan con el medio que los rodea, introducen ideas, ritos, giros lingüísticos, costumbres, etcétera.

El fenómeno es interesante. En los últimos años, las viejas tradiciones hispánicas se han mezclado con nuevas tradiciones, que ya empiezan a echar raíces. Estos cambios culturales se están produciendo de manera vertiginosa en la Comunidad de Madrid, según nos cuenta José Manuel Pedrosa, prologuista del libro aquí reseñado. Dada su situación de marginalidad, podría pensarse que los extranjeros serán asimilados por el país que los recibe. Pero, según Pedrosa, “se equivoca quien piense que las culturas inmigrantes que están arribando a España serán simplemente asimiladas, integradas, digeridas por la cultura dominante” (23). Es posible que en muy pocos años la España que hoy conocemos sea una sociedad más sincrética y pluricultural y que, como sucede con la numerosísima población hispana que habita en Estados Unidos, los migrantes sean un componente social cada vez más activo y poderoso.

En Alcalá de Henares, ciudad de la provincia madrileña que alberga una de las más prestigiosas universidades europeas, la presencia de los extranjeros es un hecho cotidiano. En los últimos años ha aumentado la cantidad de estudiantes que, provenientes de diversos lugares del mundo, realizan allí sus estudios universitarios. Esta es otra cara de la migración: son jóvenes que radican en España por tres o cuatro años; se gradúan en áreas como Derecho, Medicina y Filología, donde obtienen un alto grado de especialización y, al terminar sus estudios, regresan a sus países de origen. Todavía desconocemos qué huella han dejado en la sociedad alcalaína y lo que esta ha asimilado de ellos. En esta circunstancia, a José Manuel Pedrosa, estudioso de las tradiciones populares y profesor de la Universidad de Alcalá, se le ocurrió entrevistar a los estudiantes Dolores Randriamalandy (de Madagascar), Jesús Herrera (de Nicaragua) y José Zaragoza (de México) y a los amigos de estos, a fin de “registrar y documentar las culturas que están llegando ahora, en el mismo momento en que se está produciendo su contacto con la nuestra” (24). El resultado de estas entrevistas es un libro con 385 textos, entre cuentos, leyendas, canciones, informaciones de ritos, creencias, fiestas, etc., que fueron recogidos en el otoño y el invierno del 2003. El trabajo se realizó en equipo: estudiantes de la carrera de Filología de la Universidad de Alcalá hicieron las grabaciones y la transcripción de los materiales bajo la

dirección de José Manuel Pedrosa, quien se encargó de revisar, ordenar y coordinar la edición de los textos.

La mayoría de los materiales son originarios de Nicaragua y Guatemala; otros, de México y Perú, y los menos, de Madagascar. Resalta la diversidad temática de los textos. Para dar una idea al lector sobre lo que podrá encontrar en este libro, mencionaré algunos casos.

Hay diferentes versiones del *Conejo que pidió a Dios que le hiciese más grande*. Se trata de una leyenda que explica por qué los conejos tienen las orejas largas. El animalito, insatisfecho con su apariencia, “porque era el más pequeño de los animales”, se quejó ante Dios. Este le recordó la rapidez y la aguda vista con que lo había dotado. Pero el conejo “siguió protestando, y siguió protestando, y diciendo que él era muy pequeño [...]. Entonces, vino Dios y le dijo que bueno, que lo iba a hacer muy grande. Y vino, lo cogió de las orejas y lo estiró” (43).

Hay muchas historias sobre seres fantasmales, como el duende Sombrerón, y sobre mujeres-espíritus (la Cinagua, La Mocuana, La Cega, La Llorona), que se aparecen a los hombres para asustarlos o, atrayéndolos a despeñaderos o estanques de agua, para matarlos. También se habla de fantasmas que habitan en casa encantadas, o ánimas en pena, como la de Andrequita, un bombero peruano bautizado con este nombre por el informante. O bien la historia de un barco fantasma que, llevando un cargamento de cerdos, no se detiene en un pueblo donde se padecía el hambre, y es sentenciado a errar por el agua eternamente (178).

Hay bastantes testimonios que proporcionan información sobre creencias supersticiosas. Se asegura, por ejemplo, que las famosas muñecas *Barbie* hechizan a los niños, o bien que el logotipo de los automóviles *Toyota* es un símbolo diabólico. También se enuncian tabúes, como “nunca barrer la sal, cuidado, porque es de mala suerte” (165) o la prohibición de brincar, “o sea, pegar saltos en Viernes o Jueves Santo, ni escupir al suelo, ni decir malas palabras, palabras soeces” (163). Uno de los textos remite a la importancia que todavía otorgan a los alimentos algunas comunidades. Un nicaragüense recuerda que cuando su madre le encomendaba “escoger los frijoles” (es decir, separar los granos del frijol de piedritas y hojas), le advertía: “por cada frijol que se caiga, son cinco años en el infierno”. También debía cuidar que no se cayera el pan; si esto sucedía, “había que besarlo o hacer una cruz” (166).

A veces los textos mezclan los relatos con referencias a acontecimientos políticos que han sucedido (o suceden) en los países de origen de los informantes. Interesante es *La casa encantada en que la gente se volvía loca*, un clásico relato sobre espantos, que al final se enlaza con la historia de una muchacha, trabajadora provisional en la cosecha de café, que desaparece misteriosamente: “y ya nunca apareció. No sé si la han raptado o qué, pero como decían que ahí murieron varios jóvenes de la guerrilla, pues decían que quedaron ahí, y que eran ellos los que dominaban la casa. Y pues que *habían* cosas que estaban sin resolver a la fecha” (135).

También hay leyendas sobre santos (de las vírgenes de Copa, de la Sartén, del Panal, de la Caridad del Cobre, y de los santos Bailón, Antonio y Jerónimo), así como de héroes populares, como el bandido Tono Camila. En la parte final del libro, los informantes remiten a los juegos que jugaron en la infancia (El lapicero y el tintero, La espera del lobo, El gato y el ratón, La mulata verde, Juan Pirulero, etcétera).

Cuentos y leyendas inmigrantes se caracteriza por su diversidad temática. Duendes, fantasmas, brujas, diablos, bandidos, juegos, etc., ponen en evidencia la riqueza cultural que poseen los jóvenes migrantes entrevistados. La invitación está abierta para ahondar en las tradiciones que han dado origen a estos textos. Por lo pronto, el libro cumple su cometido: hacer énfasis en la riqueza pluricultural que ahora se está produciendo en España a causa de la migración. El efervescente trasiego mundial que actualmente vivimos nos permite encontrarnos con otros, con sus tradiciones y maneras de pensar e imaginar. Tal vez descubramos que no somos muy distintos.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Península, Revista semestral de la Unidad Académica de Ciencias Sociales y Humanidades, Coordinación de Humanidades, UNAM, Vol. I, Núm. 2, 2006; 203 pp.

En el segundo número de esta publicación de la UACSHUM varios especialistas abordan diversos aspectos relacionados con el pasado y el

A veces los textos mezclan los relatos con referencias a acontecimientos políticos que han sucedido (o suceden) en los países de origen de los informantes. Interesante es *La casa encantada en que la gente se volvía loca*, un clásico relato sobre espantos, que al final se enlaza con la historia de una muchacha, trabajadora provisional en la cosecha de café, que desaparece misteriosamente: “y ya nunca apareció. No sé si la han raptado o qué, pero como decían que ahí murieron varios jóvenes de la guerrilla, pues decían que quedaron ahí, y que eran ellos los que dominaban la casa. Y pues que *habían* cosas que estaban sin resolver a la fecha” (135).

También hay leyendas sobre santos (de las vírgenes de Copa, de la Sartén, del Panal, de la Caridad del Cobre, y de los santos Bailón, Antonio y Jerónimo), así como de héroes populares, como el bandido Tono Camila. En la parte final del libro, los informantes remiten a los juegos que jugaron en la infancia (El lapicero y el tintero, La espera del lobo, El gato y el ratón, La mulata verde, Juan Pirulero, etcétera).

Cuentos y leyendas inmigrantes se caracteriza por su diversidad temática. Duendes, fantasmas, brujas, diablos, bandidos, juegos, etc., ponen en evidencia la riqueza cultural que poseen los jóvenes migrantes entrevistados. La invitación está abierta para ahondar en las tradiciones que han dado origen a estos textos. Por lo pronto, el libro cumple su cometido: hacer énfasis en la riqueza pluricultural que ahora se está produciendo en España a causa de la migración. El efervescente trasiego mundial que actualmente vivimos nos permite encontrarnos con otros, con sus tradiciones y maneras de pensar e imaginar. Tal vez descubramos que no somos muy distintos.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Península, Revista semestral de la Unidad Académica de Ciencias Sociales y Humanidades, Coordinación de Humanidades, UNAM, Vol. I, Núm. 2, 2006; 203 pp.

En el segundo número de esta publicación de la UACSHUM varios especialistas abordan diversos aspectos relacionados con el pasado y el

presente de la cultura y la sociedad de la península de Yucatán. Se trata de siete interesantes artículos sobre historia, temas literarios, lingüística, antropología social y medicina tradicional de esa zona geográfica del sureste mexicano.

Adrián Curiel, en su artículo “Francis Drake en la narrativa del argentino Vicente Fidel López” (15-48), presenta parte de una amplia investigación sobre la narrativa hispanoamericana que ha tomado a los piratas del Caribe como su centro argumental. Después de hacer un breve repaso de las novelas históricas del siglo XIX inspiradas en las figuras de los corsarios y filibusteros que asolaron las costas caribeñas en los siglos XVI, XVII y XVIII, examina los diferentes puntos de vista que escritores europeos e hispanoamericanos tenían de los piratas: si para los primeros podían ser héroes, para los segundos no eran sino unos forajidos que se dedicaron a saquear, robar y asesinar. Tras de una sección introductoria, el trabajo incluye tres apartados: el pirata como metáfora del destino nacional, Drake en la ficción y el incidente histórico del *Cagafuego* y *La novia del hereje* en el siglo XXI. El trabajo de Curiel se plantea como objetivo examinar los mecanismos por los que el novelista argentino ensalza al personaje del corsario Drake en su obra *La novia del hereje* (1855) y propone una nueva lectura de la novela de López, que revalora su calidad literaria a la luz del contexto en que fue escrita.

La apasionante historia de la península yucateca atrajo la atención de un destacado austriaco, de cuyo viaje por la zona escriben Arturo Taracena y Adam T. Sellen en el artículo “Emanuel Von Friedrichsthal: su viaje a América y el debate sobre el origen de la civilización maya” (49-80). La experiencia del estudioso europeo, prototipo del intelectual que transitó entre la Ilustración y el Romanticismo, es descrita por los autores de este trabajo, quienes reconstruyen el recorrido de Friedrichsthal por varios países de Centroamérica, hasta terminar en Yucatán, donde su investigación se enfocó en las ruinas arqueológicas y la cuestión de su posible origen. Tras una semblanza biográfica del personaje, protegido del ilustre Alexander Von Humboldt —quien lo orientó y ayudó a preparar su viaje—, los autores entran de lleno en la travesía: experiencias positivas, contratiempos y registro de lo visto y lo observado, que van conformando en el lector toda la personalidad del sensible y sabio Emanuel, cuyos conocimientos eran vastísimos, a pesar de su juventud

que, por cierto, nunca remontó, pues murió a los 33 años. A su regreso a Europa, el científico austriaco presentó en Londres y París los resultados de su viaje en una ponencia que se presenta aquí por primera vez traducida al español. Tal vez los trabajos de Stephens —el famoso explorador de las antiguas ciudades mayas—, ampliamente divulgados, han desvanecido la importancia de lo realizado por Friedrichsthal. Este excelente trabajo de Taracena y Sellen ofrece al lector un muy completo panorama del personaje que tuvo el mérito de ser el primer viajero extranjero en describir y fotografiar las ruinas de Chichen Itzá.

Christian Lehmann estudia un aspecto de la lengua maya en un artículo intitulado “Incorporación nominal, posesión y participación en el maya yucateco” (129-142), el cual forma parte de una investigación más amplia. Lehmann, reconocido lingüista alemán, que ha realizado estudios de campo sobre el maya yucateco en Quintana Roo desde 1988, hace hincapié en la acomodación de participantes periféricos por incorporación. Su artículo está dividido en cinco apartados: Función de la incorporación, Dos clases de partes del cuerpo, ¿Cuáles sustantivos de partes del cuerpo pueden incorporarse al verbo?, El papel del participante del poseedor de la parte del cuerpo y El papel del participante de la parte del cuerpo. Varios cuadros y ejemplos ilustran las explicaciones de Lehmann en este trabajo de gran valor e interés para los especialistas.

“¿Qué es la sobada? Elementos para conocer y entender una práctica terapéutica en Yucatán” (143-170). El título corresponde al artículo de Patricia Quattrochi, etno-antropóloga que, con amplia experiencia en la salud reproductiva de la mujer maya, se ha dedicado a analizar los conocimientos y aplicaciones de la medicina tradicional en esa región de México. Su trabajo ilustra de manera muy clara en qué consiste la “sobada”, un masaje terapéutico realizado por las parteras de Kaua, con el fin de colocar en su lugar partes del cuerpo consideradas momentáneamente “fuera de lugar”. Muy interesante resulta la explicación de Quattrochi sobre la manera como esta manipulación específica del cuerpo remite a una particular concepción del organismo y de la salud, que forma parte de un sistema ideológico más amplio.

La habitación maya contemporánea, el ascenso social y la muerte son temas que se han constituido en objeto de estudio de la antropología social y que conforman buena parte del contenido de este número de *Península*.

Los tres temas son materia de sendos artículos elaborados por Aurelio Sánchez Suárez —“La casa maya contemporánea. Usos, costumbres y configuración espacial” (81-106)—; Ricardo López Santillán —“Pasado rural pobre, presente de clase media urbana. Trayectorias de ascenso social entre mayas yucatecos residentes en Mérida” (107-128)—; y Ana Bella Pérez Castro —“Andanzas perversas por el mundo de los vivos” (171-188). Los dos primeros trabajos muestran diferentes aspectos de la vida de los mayas actuales: el de Aurelio Sánchez —arquitecto con amplios conocimientos antropológicos— muestra cómo la vivienda rural en México es una parte esencial de nuestra cultura, pues es el espejo en el que se reflejan las actividades cotidianas de sus habitantes. En su estudio demuestra cómo los usos y costumbres desarrollados en torno de la vivienda vernácula están íntimamente ligados a la configuración espacial de la casa y el solar, y subraya que el análisis de la habitación de los mayas contemporáneos debe hacerse desde ambas perspectivas si se pretende entender los procesos de cambio que se están generando. Para ello, describe la técnica tradicional de la construcción en el área maya y los materiales y elementos estructurales, para después presentar una tipología de las habitaciones: la vivienda, el solar, la estancia y, finalmente, cada una de las partes internas que las constituyen, como la cocina, la bodega, el sanitario, etcétera.

Mediante la técnica de “historia de vida”, López Santillán analiza y registra en su trabajo el proceso de ascenso social de mayas peninsulares que, por medio de la movilidad geográfica y la educación escolar, han logrado un tránsito a la vida urbana y unas condiciones de existencia material más desahogadas sin renunciar a su adscripción étnica. El autor elabora un bien fundamentado marco teórico y ofrece datos estadísticos sobre la población, la economía, la educación, etc., para ubicarnos con toda precisión en el medio en el que ha realizado su importante investigación, pues, como él mismo explica, en México prácticamente no se ha tratado el asunto de la movilidad de clase considerando la variable étnica. Al final del artículo presenta un cuadro matriz de datos demográficos y socioeconómicos de los entrevistados.

El artículo de Pérez Castro constituye una excepción en cuanto a la zona geográfica en la que se centran los demás artículos de la revista. La investigadora va a Tancoco, un poblado de la Huasteca veracruzana,

donde ha estudiado el tema de la muerte, que ella califica de complejo, porque a su alrededor se entretajan relaciones sociales entre vivos y muertos, cruzadas por cuestiones económicas, políticas e ideológicas de las que surgen sentimientos contradictorios: a los muertos se les celebra y se espera su visita en noviembre, pero también se les considera seres que pueden hacer daño. Existen indicios, como el canto de una lechuza, la salida de hormigas o de un cierto pájaro, que presagian la muerte; y determinadas imágenes en los sueños que aseguran que habrá difunto: una mujer vestida de blanco, alguien barriendo la casa, carne o maíz en abundancia, agua sucia, etc. En este interesante trabajo, Pérez Castro da cuenta de uno de los aspectos de la muerte, del temor que se le tiene en Tancoco, para lo cual hace una revisión puntual de las creencias y tradiciones, así como de la manera como los habitantes de este poblado conviven con variados personajes sobrenaturales que afectan y determinan sus vidas.

Es digno de apreciar el esfuerzo de quienes trabajan y colaboran en la revista *Península*, dirigida por Mario Humberto Ruz, pues no solo ponen a disposición de los especialistas en ciencias sociales y humanidades productos de investigaciones serias y de gran valor, sino que ofrecen artículos accesibles y amenos para prácticamente cualquier lector interesado en diversos aspectos de la cultura y de la vida de la gente de la península yucateca.

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

donde ha estudiado el tema de la muerte, que ella califica de complejo, porque a su alrededor se entretajan relaciones sociales entre vivos y muertos, cruzadas por cuestiones económicas, políticas e ideológicas de las que surgen sentimientos contradictorios: a los muertos se les celebra y se espera su visita en noviembre, pero también se les considera seres que pueden hacer daño. Existen indicios, como el canto de una lechuza, la salida de hormigas o de un cierto pájaro, que presagian la muerte; y determinadas imágenes en los sueños que aseguran que habrá difunto: una mujer vestida de blanco, alguien barriendo la casa, carne o maíz en abundancia, agua sucia, etc. En este interesante trabajo, Pérez Castro da cuenta de uno de los aspectos de la muerte, del temor que se le tiene en Tancoco, para lo cual hace una revisión puntual de las creencias y tradiciones, así como de la manera como los habitantes de este poblado conviven con variados personajes sobrenaturales que afectan y determinan sus vidas.

Es digno de apreciar el esfuerzo de quienes trabajan y colaboran en la revista *Península*, dirigida por Mario Humberto Ruz, pues no solo ponen a disposición de los especialistas en ciencias sociales y humanidades productos de investigaciones serias y de gran valor, sino que ofrecen artículos accesibles y amenos para prácticamente cualquier lector interesado en diversos aspectos de la cultura y de la vida de la gente de la península yucateca.

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Alexandr Nikoláievich Afanásiev. *Leyendas populares rusas de santos, diablos, milagros y maravillas*, ed. y trad. Eugenia Bulátova, Elisa de Beaumont Alcalde, Liudmila Rabdanó y José Manuel Pedrosa. Madrid: Páginas de Espuma, 2007; 282 pp.

Las *Leyendas populares rusas* de Alexandr Nikoláievich Afanásiev tuvieron que atravesar innumerables contratiempos desde su publicación inicial en el año 1859 hasta recibir el reconocimiento que su intrínseca riqueza merece, en principio debido a los frenos conservadores del régimen

zarista, que las prohibió al considerar que el tratamiento que allí se le daba a los personajes sagrados era inadecuado e inadmisibles para los rígidos parámetros de la jerarquía eclesiástica y, más tarde, a causa de los reparos comunistas frente a la temática religiosa prominente en estas historias.

Hoy, afortunadamente, la situación ha cambiado, y a la última edición rusa del año 2005 se suma en esta oportunidad la primera traducción en lengua española de esta singular obra de Afanásiev. Poco apropiado sería, sin embargo, calificar meramente como traducción a este esfuerzo editorial conjunto, que ha reunido a tres excelentes traductoras como Eugenia Bulátova, Elisa de Beaumont Alcalde y Liudmila Rabdanó con el reconocido estudioso José Manuel Pedrosa.

La magnífica tarea de edición llevada a cabo por estos especialistas ha dado como resultado que el público hispánico pueda acceder por primera vez – de forma inmejorable y con todos los cuidados que requería el caso – a estas *Leyendas populares rusas de santos, diablos, milagros y maravillas*. El subtítulo que los editores han agregado al texto original de Afanásiev constituye el primer ejemplo, aunque no el más destacado, de unos criterios editoriales centrados en poner de relieve los elementos esenciales de las leyendas presentadas. Es fundamental, además, tener en cuenta que este volumen – lo que acrecienta aún más su importancia como contribución editorial – es el tercero de una serie más amplia que reúne otros relatos tradicionales rusos publicados por Afanásiev, que hemos disfrutado con anterioridad gracias a la traducción y edición de Bulátova, de Beaumont Alcalde y Pedrosa: *El pájaro de fuego y otros cuentos populares rusos*, en el año 2000, y *El anillo mágico y otros cuentos populares rusos*, en el 2004.

Como el subtítulo, que distingue temáticamente y de ese modo ordena la presentación de las leyendas, también el Estudio preliminar de Pedrosa (“Las *Leyendas populares rusas* de Afanásiev: el renacimiento de un libro maldito”) contribuye a ubicar el corpus total de las leyendas del investigador ruso en su contexto, tanto en el local como en el propio de las más variadas tradiciones culturales, a través de un análisis comparativo que – a pesar de que el erudito califica como “escueto y sintético” – posee tal profundidad que excede los límites habituales de un estudio introductorio y da mayor amplitud y comprensión, mediante

enlaces tan atinados como incontables, presentes y pasados, a un universo textual que se extiende gracias a sus iluminadoras aportaciones y debido, en gran medida, a la magnitud de sus conocimientos.

Los innumerables rastros, conexiones argumentales y ecos de relatos bíblicos y, de manera más general, hagiográficos o de edificación cristiana en estas historias delimitan un corpus legendario extenso aunque centrado en materiales religiosos, algunos de ellos incluso precristianos y de antigüedad inestimable, distintivos de lo sagrado en la conformación de la religiosidad popular.

Un aspecto fundamental también destacado por Pedrosa es la “curiosidad insaciable” de Afanásiev hacia los temas más variados, lo que sin duda se expresa en estas leyendas, y que el erudito profesor de la Universidad de Alcalá ha sabido interpretar, encauzar y transmitir en forma magistral, tanto en sus comentarios preliminares como en la metodología y los procedimientos empleados para la edición de los relatos.

Bajo el eje central de la presencia de Cristo entre los hombres como un peregrino, en estas leyendas lo milagroso confluye con lo maravilloso precristiano a través de motivos como las metamorfosis de hombres en animales, los rejuvenecimientos instantáneos y los crecimientos desmesurados o las pérdidas repentinas de tamaño. Son particularmente numerosas, entre las leyendas, aquellas que se refieren a las curaciones milagrosas y a la ejemplaridad alrededor del tema de la riqueza y la pobreza material frente a los bienes espirituales.

El hombre, a través de la imagen principal de la vida como peregrinaje, también viaja en gran cantidad de estas leyendas populares, conociendo incluso el Infierno y alterándose la percepción natural del tiempo cuando Dios le permite disfrutar anticipadamente de los bienes del Paraíso. La contemplación de la hermosura altera hasta el discurrir narrativo y convierte en días los que en verdad son años, mientras que la introducción del humor posibilita que los demonios sean engañados por los seres humanos y deban ponerse a su servicio, trasladándolos a lugares increíbles, en viajes realizados más allá de las fronteras temporales y espaciales. Muchos de estos relatos de viajes son también, comprensiblemente, historias de búsqueda y aprendizaje espiritual. Hay zares que deben viajar y aprender a ser humildes para así recuperar su reino y su identidad; bautismos prodigiosos, a partir de los cuales los

ahijados intentan conocer a padrinos huidizos, y hasta historias de ángeles que pierden sus alas y deben vivir entre los hombres durante un tiempo hasta recuperarlas.

Algunos santos ocupan asimismo un espacio considerable en estos textos. San Nicolás es recurrentemente venerado, mientras otros poseen una devoción más acotada, que se explica atribuyéndoles conductas humanas muchas veces cuestionables, como en el caso específico de san Casiano, que no ayuda a un hombre a quien se le había quedado atascada su carreta solo por no ensuciar su ropaje de Paraíso. Los atributos excesivamente terrenales con los que se caracteriza a los santos en algunas leyendas también propician una especial cercanía entre el personaje sagrado y el fiel, una evidente familiaridad, que fue muy cuestionada por los procedimientos clericales institucionalizados en el momento de la publicación inicial de la obra.

Esta llamativa humanidad de los santos, la personificación constante de la muerte en los relatos y la errancia de los demás personajes en sus búsquedas, encuentros y siempre continuos desplazamientos, funcionan como encarnaduras, como marcas concretas que al textualizarse le dan a cada leyenda su sentido principal: un carácter edificante nada abstracto, sino configurado a partir de lo palpable, de lo concreto, de lo que se experimenta como real.

Las leyendas fluyen, en una continuidad de la memoria popular que realimenta unas con los ingredientes de otras, resultando en historias complejas —a veces incluso ciclos— con personajes entrelazados, anécdotas que se superponen y una trama mayor y más naturalmente elaborada que la que podría pergeñar el más imaginativo creador de relatos.

Debemos al cuidado editorial que distingue este libro la conservación de bastantes comentarios originales de Afanásiev, así como la traducción y el reordenamiento de aquellas notas y relatos comparados más relevantes para, en principio, apreciar las leyendas como el investigador ruso las estimaba —es decir, desde la mirada mitológica tan en boga en la segunda mitad del siglo XIX—, pero avanzando luego en una interpretación más acabada que, habiendo tenido en cuenta las propias reflexiones de su compilador, permita seguir indagando en los rasgos específicos de la religiosidad popular rusa y en los horizontes abiertos de su carácter netamente humano, universal.

Ya en el prólogo de sus *Leyendas populares rusas* Afanásiev explicita las motivaciones fundamentales de la compilación, al destacar que su interés en estas historias radica en que son el fruto de la creatividad poética de un pueblo; su pueblo, al que reconoce al analizar la fusión de creencias y de tradiciones cristianas y paganas, así como el cruce entre el pasado más remoto y el presente de su tiempo. La consideración de su verdad interna, que el investigador ruso define como la “vida que anima toda obra poética”, permite trazar una continuidad desde la publicación del texto original hasta esta traducción, verdadero esfuerzo editorial guiado por la intención de que quienes hasta ahora no habíamos podido acceder a esa íntima verdad la redescubramos gracias a un meritorio trabajo de traducción, ordenamiento de notas y compilación agudamente crítico, propio de lectores atentos a extraer y presentar la riqueza más profunda de los textos y conforme, al mismo tiempo, a los requerimientos científicos de la filología actual.

Como apéndices, se registran algunos comentarios particulares de Afanásiev sobre leyendas específicas, mediante los cuales se exploran aquellas creencias populares en las que se basa el testimonio legendario, destacando los conceptos, las historias, las ideas fusionadas a partir del encuentro del cristianismo y los mitos propios de la identidad campesina. Las transferencias, las asociaciones, los atributos reformulados puestos de relieve por el estudioso ruso remarcan aún más la idea de la continuidad de las historias y su función en la conformación, el desarrollo y la preservación de la memoria popular.

A pesar de que las formas de considerar e incluso de acceder a la narrativa tradicional eran muy diferentes para un investigador de la Rusia del siglo XIX de las que podría postular hoy como deseables un etnógrafo, el valor de estos comentarios y el afán compilatorio que guió esta publicación de Afanásiev —aunque no haya sido él personalmente quien recogiera los materiales— sin duda distinguió objetivos científicos que con los años fueron profundizándose y perfeccionándose en el tratamiento del acervo tradicional.

El glosario que figura luego de estos apéndices ayuda a comprender cabalmente, del mismo modo que lo hacen las notas contextuales de las traductoras en algunas leyendas, cómo los elementos concretos, propios de la vida de todos los días de los campesinos rusos, arraigan la edifi-

cación en lo cotidiano. No es llamativo, en este sentido, que el glosario reúna mayoritariamente referencias relacionadas con unidades rusas de medida, alimentos y bebidas típicas.

El volumen se cierra con unas muy útiles concordancias con los catálogos internacionales de cuentos y de narraciones folclóricas, esenciales para entender —una vez reconocida y disfrutada su originalidad— el carácter universal de estas leyendas como don compartido, tradicional; aquello que la confluencia de la realidad y la fantasía de las generaciones nos legó como punto de referencia y confrontación, base inamovible para el desarrollo histórico de las sociedades.

Solo nos resta desear, finalmente, que el armonioso y acompasado trabajo de traducción y edición de este grupo de entendidos nos siga ofreciendo en el futuro textos hasta ahora poco accesibles y de valor inestimable, que, como estas leyendas, iluminen la particularidad de los relatos, el lenguaje y las creencias rusas, al mismo tiempo que destaquen las cualidades y los alcances siempre sorprendentes de las historias tradicionales.

CARINA ZUBILLAGA