AÑO IX / NÚMERO 1 / ENERO-JUNIO DE 2009 / ISSN 1665-6431

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 IX / NÚMERO 1 / ENERO-JUNIO DE 2009

dirección
margit frenk

secretario de redacción
santiago cortés hernández

comité de redacción
araceli campos moreno / claudia carranza vera / berenice granados / 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 monsiváis / carlos montemayor / edith negrín / josé manuel pedrosa / herón pérez martínez / ricardo pérez montfort / agustín redondo

cuidado de la edición
comité de redacción

diseño original
mauricio lópez valdés

tipografía / diseño de portada
elizabeth díaz salaberría

imagen de la cubierta
grabado de leopoldo méndez, de *incidentes melódicos del mundo iracional*

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

Revista de Literaturas Populares, publicación semestral, año IX, número 1, enero-junio de 2009. Número de reserva otorgado por el Instituto Nacional de Derechos de Autor: 04-2003-041612501500-102. Número de certificado de licitud de título (en trámite). Número de certificado de licitud de contenido (en trámite).

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

De wicas, *brujas y demonios.*
Dos sesiones narrativas en Altamira, Tamaulipas
(BERENICE GRANADOS). 5-27

La Rejervida *y otros relatos:*
leyendas de un juguetero guanajuatense
(GABRIEL MEDRANO DE LUNA). 28-55

Misterio, Insomnio *y otras canciones criollas*
grabadas por el poeta correntino Francisco Madariaga
(ENRIQUE FLORES) 56-94

ESTUDIOS

Serpientes y castigos: las relaciones de sucesos
y la tradición oral. Supervivencias
de una historia maravillosa
(CLAUDIA CARRANZA VERA) 97-136

Las oraciones populares de tradición infantil
(PEDRO C. CERRILLO) 137-163

Ñuqa manam runapa purinantachu purini
("Yo no camino por camino de hombres").
El más allá *en la narrativa oral quechua*
(MARTIN LIENHARD) 164-181

Un cuento de Juan de la Cabada: Incidentes melódicos del mundo irracional, *una lectura de la tradición*
(MARGARITA LEÓN VEGA) 182-221

RESEÑAS

Hans-Jörg Uther. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson.*
(SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ). 225-230

Guilhem Olivier, coord. *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan*
(ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ). 230-237

Ángel G. Quintero Rivera. *Cuerpo y cultura: las músicas "mulatas" y la subversión del baile.*
(JOSÉ MANUEL PEDROSA) 237-240

Fernando Híjar Sánchez, coord. *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*
(LUCÍA ROSALES VILLAR) 241-247

María Jesús Ruiz, José Manuel Fraile Gil, Susana Weich-Shahak. *Al vaivén del columpio. Fiesta, coplas y ceremonial*
(CATERINA CAMASTRA) 247-256

Ángeles Sánchez Bringas y Pilar Vallés. *La que de amarillo se viste… La mujer en el refranero mexicano*
(NIEVES RODRÍGUEZ VALLE). 256-261

Luis G. Díaz Viana. *Narración y memoria. Anotaciones para una antropología de la catástrofe*
(MARIANA MASERA). 261-267

Resúmenes 268-271

Textos y documentos

de *wicas*, brujas y demonios. Dos sesiones narrativas en Altamira, Tamaulipas

La grabación de este material se realizó en dos sesiones, el 15 y el 16 de septiembre de 2008, en Altamira, Tamaulipas. Aquí intervienen tres personas: Sara Hernández, la narradora principal, Marta, hija de Sara, y la recopiladora. Sara tiene 45 años, es casada y tiene dos hijos; Marta, de 19 años, y Esteban de 16. Sara es originaria del Estado de México, pero desde muy pequeña se mudó al Distrito Federal y posteriormente (por el trabajo que desempeña su marido, que es ingeniero de PEMEX), vivió en Tlahuelilpa y Tula (Hidalgo) y en Reynosa y Altamira (Tamaulipas). Ella estudió una carrera técnica en puericultura. Actualmente se dedica a las labores del hogar.

La primera sesión, grabada el 15 de septiembre durante la preparación de los festejos del día de la Independencia de México, comenzó como una conversación normal y fue a dar al tema de los espantos. Entonces pedí permiso a Sara para grabarla, y amablemente aceptó. Esta sesión fue interrumpida por la llegada de los invitados a la fiesta. La grabación, a pesar de su carácter informal, se asemeja mucho a una entrevista; tiene una serie de preguntas que surgen conforme avanza la narración de Sara. En esta primera parte ella narra, entre otras cosas, los sucesos acontecidos en el pueblo en el que vivía cuando era niña, su experiencia con las *chuponas*, o sea, las brujas que roban niños para chuparlos; sigue una especie de descripción de *wicas* y finalmente el encuentro que tuvo con el fantasma de su suegro.

La segunda sesión se realizó al día siguiente del festejo. Sara me visitó por la noche, y decidimos continuar con la grabación. Aquí participa también su hija, Marta, quien relata una historia que su madre contó el día anterior, por lo que tenemos dos versiones de un mismo relato. Esta sesión fue más larga; tuvo como centro a las brujas. En esa noche, Sara retomó la plática del día anterior y narró su experiencia personal con dos brujas: Susana y Carmen. Por el contexto, la grabación es más fluida,

la narradora tiene un estilo más libre y desenfadado. Sara se explaya abiertamente con gestos y ademanes. Hago menos preguntas, y hacia la mitad de la grabación mi voz desaparece por completo, mientras que la de Sara crece, recreando el momento y el lugar en el que se produjo el suceso sobrenatural.

En estos relatos lo tradicional se actualiza. Las enseñanzas de la brujería retoman algunos elementos del esoterismo actual, entre ellos la llamada *wica*, una religión neopagana que se considera como el renacimiento de la antigua brujería. Sara se califica como *wica* y argumenta que los conocimientos que tiene de esta disciplina provienen de las enseñanzas que le transmitieron sus ancestros.

En ambas sesiones Sara narra sucesos sobrenaturales o extraordinarios, aceptados como verdaderos por ella y por su familia. Las historias que refieren madre e hija ocurren en un espacio conocido; sus personajes mantienen una relación cercana con la narradora, y en otras ocasiones Sara es la protagonista de la historia. En algunos casos estos relatos se ajustan a la estructura típica de la leyenda, que mezcla realidad y ficción, y en otros presentan elementos característicos de los relatos o historias de vida, que se presentan como reales.

La transcripción de la entrevista se realizó de manera fiel, respetando la forma en la que se produjo la narración. El texto se reproduce como un diálogo, que en ocasiones refleja una narración colectiva, y con frecuencia, el personaje que habla inserta en su relato palabras o frases en estilo directo.

He añadido algunas anotaciones, ya para hacer presiciones semánticas o sintácticas de pasajes que resultan oscuros, ya para explicar los mexicanismos y los topónimos. Las notas sobre mexicanismos provienen del *Diccionario de mejicanismos* de Santamaría. Los topónimos fueron consultados, en su mayoría, en la página virtual de *La Enciclopedia de Municipios de México*.

BERENICE GRANADOS
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Los Ocampo, las *chuponas* y las *wicas* (primera sesión)

SARA: Es el pueblo de Santa Cecilia,[1] en el Distrito Federal, pegado a San Rafael,[2] prácticamente del lado de Tenayuca.[3] No sé si lo conozcas.

BERENICE: Ajá.

SARA: Bueno, está pegado lo que es Santa Cecilia, un municipio muy chiquito. Hace como treinta años, existía la leyenda y no leyenda... No nada más fue leyenda, sino que… Había nada más la familia los Ocampo, que era la única familia que tenía teléfono en esos años (te estoy hablando de los años sesentas) y era la única familia que estaba pegada a la iglesia. Y era la que hacía las fiestas de todo el pueblo de Santa Cecilia y mantenía prácticamente a todo el pueblo.

Entonces, desde chicas, nosotras, siendo niñas, le decíamos al sacerdote que nos bautizara a nuestras muñecas. Pues ya, el sacerdote nos las bautizaba.

Y los Ocampo eran una familia de mucho dinero, que te daban todo lo que tú les pedías. Pero cierto día hubo unos quince años y llegaron Los Beatles, llegó La Sonora Dinamita, llegó Lola Beltrán, o sea, fueron grandes cantantes a la residencia (porque era una mansión). Y iba a cumplir quince años una muchacha, de la cual uno de los hijos de este señor Ocampo, pero que ya había fallecido... (desde siete años atrás había fallecido). Entonces, en ese momento, se dieron cuenta que tenían pacto con el diablo toda la familia. El papá de él tenía a Satanás pintado en la espalda. Entonces, este, que él iba a hacer la ceremonia para entregar a la niña en sus quince años al Rojito,[4] ¿sí?

---

[1] El pueblo de Santa Cecilia Acatitlán se ubica en el municipio de Tlalnepantla, Estado de México. Habitado, aproximadamente, desde 1430, se considera como un asentamiento mexica, o al menos un centro ceremonial subordinado a Tenochtitlan.

[2] El pueblo de San Rafael pertenece al municipio de Tlalmananco, Estado de México.

[3] El pueblo de San Bartolo Tenayuca se ubica en el municipio de Tlalnepantla, Estado de México. Tenayuca fue la primera capital de los chichimecas en la cuenca de México. Su nombre significa 'lugar amurallado'.

[4] El Rojito es el diablo. El joven Ocampo, muerto siete años antes, era quien iba a celebrar la ceremonia.

Entonces, este, con todo eso, eran muchas leyendas de brujas, ¿sí? Entonces, te digo que nosotros bautizamos a los muñecos. Y no nada más nosotros, todos los niños ahí en el pueblo bautizábamos a los muñecos. Entonces, este, pues era un pueblo de fantasmas, ¿sí?, de brujas, de muchas leyendas. Entonces, en la casa yo oía muchos ruidos, muchos, y se oía que lloraban, que jugaban. Salíamos nosotros, y los vecinos les decían a nuestros papás:

—Oye, ¿dejaste a tus hijas en la casa? Porque estaban juegue y juegue, ¿sí? Y había mucha agua. Nos asomamos y había mucha agua. ¿Las dejaste a las niñas?

—No, no. Me las llevé conmigo.

—Pues juramos y perjuramos que habías dejado a las niñas. Bueno, bueno, si las traes, ¿quién estaba?

Entonces, haz de cuenta que un día agarramos y empezamos a que nos cambiaran las cosas de lugar y ya no nos gustó. Entonces una señora del pueblo nos dijo que quemáramos a todos los muñecos que teníamos. Y decíamos:

—No, ¿cómo vamos a quemar a los muñecos?

Eran con lo único que jugábamos. Y más si estaban bautizados. ¡Cómo los íbamos a quemar a nuestros hijos!

—Si no queman los muñecos, lo que está dentro de su casa un día les va a hacer daño.

Y dijimos:

—Bueno, pues está bien.

Entonces agarramos todo el muñequerío y (te puedo decir, eran doscientos muñecos y, este, peluches, este, de trapo, de todo) y agarramos y ¡órale, vámonos a…! Era un baldío donde nos fuimos. Y ahí echamos todos los muñecos, y mi papá y mi mamá le echaron petróleo. Entonces, al momento que le aventamos el cerillo, empezaron a llorar todos los muñecos. Entonces, tú dices: "¿Cómo es posible?". O sea, nos pasó, nosotros tuvimos la evidencia.

Entonces, pasó el tiempo y nos enteramos que todo lo que pasaba dentro del pueblo era a consecuencia de la familia los Ocampo, porque ellos practicaban la magia negra. Entonces, la quinceañera que iban a dar en ofrenda ya no la dieron, porque un reportero de *La Prensa* se metió a

la casa. Entonces, destapó todo. Entonces, los Ocampo se apagaron, se fueron. Al otro día ya no estaban en Santa Cecilia.

Entonces, tú dices: "Son cosas que ahorita están y mañana no están". Y te echan el vaho. El vaho es un, este, es una pócima para dormir, para que no escuches cuando se van los brujos, las brujas, o danzan, todo eso. Que eso se da mucho por ahí. Entonces, ese es uno de los relatos que te puedo contar, porque hay muchos relatos allá, desde La Chupona, desde…

BERENICE: A ver, platícame ese de La Chupona.

SARA: Son brujas que danzan y que son de fuego, que están danzando de un monte a otro, ¿ya?,[5] para decir que son sus dominios. No podemos entrar a sus dominios de ellas.

Entonces, cuando hay un nacimiento de un niño hay que cubrirlo. Se le deben de poner las tijeras o bien se le debe de poner la ropa al revés, o se le debe de poner mostaza en grano en toda la cuna, para que no lo puedan tocar, porque si no, le succionan toda su sangre y lo matan. O si no, agarran y se los llevan y los tiran, los sacan de la casa y los tiran, ¿sí?, y se los chupan. Pero no nada más una, sino, cuando los sacan de las casas es porque no nada más es una bruja la que va, sino son varias brujas a quererse pelear la sangre del bebé. Y es cierto que hacen de…

Mi hijo, este, agarró... Estaba chico todavía, tendría, ¿qué serán?, unos cinco o cuatro años, ¿sí? Entonces, eran como las dos de la mañana y, este, y su papá agarró y me dijo:

—¡Párate!,[6] ¡párate! Quiero que vayas a ver a mi hijo.

Yo dije:

—¿Por qué? No, no, no.

—Yo no me quiero parar, aparte, no me puedo mover. ¡Vete a ver al niño!

Le digo:

—Pero, ¿por qué?

—Tú ve por él. Ve a verlo, ¿sí?

Entonces, cuando entro a la recámara,[7] este, pues el niño sí estaba inquieto, pero en la ventana estaba una bruja.

---

[5] *¿ya?*: '¿entiendes?'.

[6] *pararse*: 'levantarse'.

[7] *recámara*: 'dormitorio'.

BERENICE: ¿Cómo era?

SARA: Pues es una persona, nada más que de mal aspecto. O sea, no son diferentes a nosotros. Su aspecto es diferente en cuestión de que la mirada, pues, no es amistosa. Las expresiones no son, este, no son bonitas, que digamos, sino su expresión es tosca, fea, ¿sí?

Entonces, agarré, saqué a mi hijo y, este, le dije [a mi esposo]:

—Dime qué viste.

—Es que ahí estaba una bruja. Se lo quería llevar.

Le digo:

—No, pues ya se fue.

Entonces, ya, volví a echar, este, la mostaza, porque por lo regular yo siempre echo mostaza en las camas, por lo mismo, porque la mostaza hace que se quemen las brujas, no alcancen a tocar a las personas. Sean chicos, sean grandes, se debe de poner mostaza en grano en las camas.

Entonces, son leyendas que nos han ocurrido en los pueblos. Porque yo vengo de pueblo y, este, son historias que a veces uno no las quiere contar, porque se… pues no creo que me crean. Porque dices: "No hay nada científico". Pero tú dices: "¿Cómo algo que puede ser tan real se considere mal?". No es malo, sino simplemente que de alguna manera nosotros lo hemos hecho, se ha seguido de generaciones en generaciones, nos los han contado nuestros abuelos y nuestros abuelos a nuestros papás y nuestros papás a nosotros, ¿sí? Y algo que te puede decir: "Ya tuve la vivencia". Porque no nos escapamos los hijos de las vivencias, y, no obstante, ahorita los muchachos, en la casa donde vivíamos, nos movían las cosas. Nos prendían el estéreo, la televisión.

BERENICE: ¿En dónde?

SARA: En Tula,[8] ¿sí? Porque es un pueblo de magia, y de magia, pues, negra. O sea, que te hacen... hasta con la mirada te hacen daño. Entonces te mueven las cosas, te prenden el estéreo, que, este... te prenden la televisión, te recorren la silla. O sea, son muchas cosas que tú dices: "¡Guau![9] No puede ser posible". Pero nada más a los miembros de la casa, no a los extraños, no, sino nada más a los que están dentro de la casa sí les hacen

---

[8] La ciudad de Tula se encuentra al norte de la Ciudad de México, en el estado de Hidalgo. Fue fundada hacia el año 900 d. C. por los toltecas.

[9] ¡*guau!*: interjección admirativa. Del inglés *wow!*

daño. Y cuando no quieren que salga uno, obstaculizan las cosas para que no salga. Porque pueden ser buenos o pueden ser malos.

BERENICE: ¿Qué? ¿Duendes?

SARA: Sí, duendes. Pueden ser buenos o ser malos. Entonces, cuando son buenos te cuidan. Cuando son malos hasta hacen que te tropieces y te caigas de las escaleras, este, que te hagas daño físicamente, ¿no? Entonces eso les satisface a ellos. Entonces, para que no te hagan daño los tienes que tratar bien si los quieres conservar dentro de tu casa. Y si no, los debes de ahuyentar. Entonces se deben de hacer limpias y rituales que son muy complejos para la gente de hoy en día hacerlos, porque, este, se lleva un buen rato, tienes que estar rezando y tienes que meter incienso, y meter… Haces muchas, muchas cosas dentro del mismo ritual, ¿sí?, para limpiar tu casa y purificarla, que no haya nada extraño o negativo dentro de tu casa.

BERENICE: ¿Hay alguna oración especial para eso?

SARA: Sí, sí. Para alejar los malos espíritus y para alejar la magia negra. Todo eso a nosotros, de alguna manera, te lo enseñan tus abuelos, tus padres. Eso es bueno. Todo eso te lo van enseñando y tú lo vas transmitiendo de generación en generación, porque es un legado que te dejan tus ancestros. Entonces, no lo puedes coartar. Entonces, yo agarro y se los heredo a mis hijos, y mis hijos se lo van a heredar a sus hijos, porque a mí me funcionó, a mis padres les funcionó, entonces a mis hijos les va a funcionar. Porque de alguna manera tú lo haces con fe. Mientras tengas fe para hacer las cosas, puedes hacer todo lo que tú quieras. Entonces, eso también conlleva a que tu fe cristiana no te, este, no te desvíes del camino, porque son muchas tentaciones. Cuando te hablan: "Yo te voy a dar esto si tú te vienes conmigo". Entonces, no te dicen: "Vas a tener poquito", sino te dicen: "Vas a tener las riquezas que tú quieras, el poder que tú quieras". Entonces, ahí pierdes la fe. No debes de perder tu fe porque, pues no es bueno perder lo que tú llevas dentro, ¿sí? Porque es fácil agarrar y decir: "Ay, sí, pues yo me voy porque me van a dar y voy a tener también el poder sobre la gente": lo que tú quieres que haga la gente, sobre lo que tú quieres que diga la gente, ¿sí? Porque de eso se trata la magia, que tengas el poder absoluto de la gente, de las cosas, del universo. Porque nosotros nos movemos con magia, con energía. Entonces, todo eso lo vas moviendo, pero no lo mueves conforme a

buenas acciones, sino a malas acciones, que conllevan a ciertas cosas que después, si tú te arrepientes, ¿sí?, no te heredas ese arrepentimiento a ti mismo, sino se los heredas a siete generaciones delante de ti. Entonces, es mucho tiempo para desligarte de lo malo que hayas hecho. Entonces, tenemos que hacer cosas buenas dentro de todo lo que a nosotros nos han enseñado, ¿sí? Porque una buena *wica*[10] es: "No hagas cosas malas para que no te dañes tú mismo".

Entonces, las *wicas* son: "Oye, yo te voy a curar, pero no quiero que le vayas a decir a fulanita, porque no quiero que lo distorsione". Entonces, no buscamos que nos encuentren, sino nada más queremos ayudar a la gente. Que no nos encuentren, porque si nos encuentran los *wicos* malos, nos hacen daño. Entonces, todo eso se pasa de generación en generación. Lo puedes estudiar, pero no lo alcanzas a comprender tal cual es si no lo has vivido, si no tienes vivencias junto con tu familia, con todos tus seres y tus ancestros. Entonces, lo mío de *wica* ha sido desde la Inquisición.

Entonces, todo eso lo vienes arrastrando, y te pasan sucesos. Entonces, esos sucesos tú agarras y los transmites, porque no hay nada casual. Todo es casual a,[11] entonces, nada es casualidad. Entonces, de alguna manera tú tienes que enfocarte a eso: en tu vida cotidiana nada es casual, va a pasar porque ya estamos predestinados a que pase eso. Pero si tú quieres cambiar algo, sí lo puedes cambiar, porque empiezas a transformar tu energía.

BERENICE: ¿Entonces, tus antepasados ya eran *wicas*?

SARA: Sí, sí.

BERENICE: ¿Te sabes alguna historia de tus antepasados?

SARA: Pues, de nuestros antepasados, los, las quemaban con leña verde la Inquisición. No podían decir que eran brujas o curanderos, pues porque inmediatamente los inquisidores las agarraban y las mataban. Por

---

[10] La palabra *wica* (del inglés antiguo *wicca*, 'brujo', que derivó en el moderno *witch*, 'bruja', *witchcraft*, 'brujería') se refiere a una religión neopagana basada en el culto a la naturaleza y creada hacia 1940 por el británico Gerald B. Gardner, como un renacimiento de la antigua brujería (http://es.wikipedia.org/wik/wicca). Sara se refiere a sí misma como *wica*, o sea, 'bruja'; después empleará el masculino, *wico*, para 'brujo', y el colectivo *wicos*.

[11] *todo es casual a*: 'todo tiene una causa'.

lo regular, nada más a las mujeres. A los hombres no los mataban, porque ellos no hacían esa profesión, nada más las mujeres. Entonces, nada más mataban a las mujeres. A nuestros ancestros sí los llegaron a matar. A varias *wicas*.

Entonces no tenemos que decir que somos *wicos*. No es bueno que se entere la gente; llegan a oídos de más y te llegan a hacer daño, ¿sí? Porque la fuerza maligna es más poderosa que la fuerza positiva.

Entonces sí podemos atacar, pero no con la misma fuerza o con la misma intensidad. Entonces, tenemos que tener cierta protección; no nada más de nosotros, porque tenemos que proteger a todos los miembros de la familia. Y cuando la pareja[12] no es *wico*, entonces hay que encauzarlo para decirle que no son cosas malas, son cosas buenas, porque nosotros no hacemos cosas malas. Que llegan y nos dicen: "Mata". Para matar debes de pagar, y el precio es muy alto, tan alto, que no lo podríamos pagar, ni los que podamos estar aquí, el precio. Entonces, tienes que... para todo tienes una consecuencia de esas. Entonces, pagar algo no significa que pagues con tu vida, ¿sí? Yo llego y mato a otra persona. No es pagar con tu vida: pagar sobre pagar y sobre pagar. Entonces, es de generación en generación.

Tú, si tú agarras y me dices: "Yo quiero que mate a fulano de tal". Sí, pero no nada más te va a costar a ti, les va costar a seis, ocho generaciones adelante de ti. ¿Lo quieres o no? Entonces, no es bueno. Y los *wicos* siempre les decimos: "Hay una consecuencia para..., de todo hay una consecuencia, por qué y para qué". Entonces es bueno agarrar y decir: "Mejor no te ayudo", y se acabó. Yo te puedo ayudar a esto, porque yo sé que es benéfico para ti, porque es benéfico para mí. Porque si yo te ayudo, yo me ayudo. Para mí el camino va a ser más amplio que el tuyo, ¿sí? Pero si yo te puedo abrir un caminito, pues yo te lo voy a abrir, pero de una manera diferente a la magia negra, porque es mucho muy diferente.

Entonces, todo ello conlleva a ciertas cosas. Entonces, debemos de ser anónimos, no podemos decir: "Es aquí, es allá y todo más para allá".

---

[12] *pareja*: aquí, 'compañero o compañera que comparte la vida cotidiana y la sexual'.

Todos debemos de ser anónimos, o sea, son cosas. Te vuelvo a decir, nada es casual.

Si tú no ayudas como *wica*, tú te tropiezas. Entonces no podemos caminar, estamos atoradas. Mientras no ayudemos, estamos atoradas. Entonces, tienes que ayudar. Entonces, todo lo que a nosotros como familia nos ha pasado (tanto con mis papás, con mis hijos) es porque ya nos tenía que pasar, es porque ellos deben darse cuenta de lo que somos, ¿sí?, para qué servimos. Y los conocimientos que adquirimos no los adquirimos nada más porque sí. Te digo, la magia sí se puede estudiar, pero no puedes hacer magia si no tienes un ancestro que haya sido, ¿sí? Lo debes de tener en la sangre, porque, entonces, con un solo dedo yo te puedo decir que vas a estar bien. Vas a pensar ya en otra cosa, y eso es lo que tenemos los *wicos*, que con solo tocarte sabemos qué es lo que tienes, por qué lo tienes y qué cosas, pues, te van a llegar de magia.

Todos los sucesos de cuentos, de leyendas, a nosotros nos han pasado y son reales, porque a la gente que no les pasa es porque no les tiene que pasar a ellos nada, porque son semejantes a Dios. Entonces, nada más los que tenemos ciertas cosas nos van a pasar.

No obstante, el año pasado que murió mi suegro, aquí estaba en la casa. Y Marta lo vio, mi hijo lo vio, y ahí estaba, ahí sentado, porque ahí tenía que estar en ese momento, porque de alguna manera él quería venir acá con su hijo a ver cómo vivía, a ver en dónde estaba, ¿sí? Entonces, no toda la gente va a percibir a los muertos. Y yo agarraba y le decía:

—No me espante. Yo sé que está aquí, pero no me espante.

Porque, a veces, me agarraba, ¿sí? Me decía:

—¡Hey!, aquí estoy.

—Oye, espérame tantito.[13] No me agarres, ¿sí?

Entonces, todo eso, eso conlleva muchas cosas. Entonces, para que el día que les pase algo lo tomen en cuenta.

[Aquí la plática se interrumpió porque llegaron los invitados. Al día siguiente por la noche reanudamos la grabación. Sara comenzó a narrarme relatos sobre brujas].

---

[13] *tantito*: 'un poco'.

Las brujas Susana y Carmen (segunda sesión)

SARA: En el estado de Hidalgo se ven, y hasta la fecha tú las ves, las brujas, cómo vuelan de un cerro al otro, pero son bolas de lumbre. Entonces, para que las brujas vuelen de un monte a otro, tienen su ritual. Que debe de ser entre las once y las doce de la noche. No puede ser ni más tarde ni más temprano, ¿sí? Porque a las once de la noche es cuando cae completamente el sereno, ¿sí?, cuando no hay, no existe ni día ni noche. A las doce de la noche no pueden, porque empiezan a agarrar el alba. Entonces, no pueden hacerlo antes: a las diez de la noche todavía estamos en el horario de noche de nuestras veinticuatro horas, pero entre las once y las doce de la noche estamos en el horario más oscuro de todos los días. Once y las doce, ese es el lapso donde las brujas danzan.

Tienen, hacen sus fogatas, ¿sí?, y se desmembran. Se quitan los brazos y se quitan las piernas para poder volar. Entonces, entran a la fogata y se quitan sus piernas, sus brazos, y empiezan, y de ahí empiezan el danceo. Las danzas son de cerro a cerro, porque en el otro cerro está la fogata. Entonces, van danzando las unas a las otras para hacer sus rituales de magia negra y que puedan chuparse a los niños. Entonces, la que gana más, la que no se cansa, ¿sí?, es la que gana a los niños de esa noche para podérselos llevar con ellas.

MARTA: A los niños se les pone la *Biblia* o bien la mostaza, se les pone… ¿Por qué? Porque la mostaza es una semilla bendita por Dios, que te enseña el catolicismo cuando haces tu comunión. La mostaza es una semilla que Dios bendijo.[14]

SARA: Entonces, la mostaza hace que se queme, se purifique la bruja y en ese momento caiga muerta. No, no las deja vivas. Cae en ese momento muerta la bruja.

BERENICE: ¿Se saben alguna historia, así, que haya pasado?

---

[14] "El reino de los cielos es semejante al grano de mostaza que un hombre tomó y sembró en su campo. Esta es la más pequeña de todas las semillas; pero cuando crece, es la más grande de las hortalizas y se convierte en árbol, de modo que vienen las aves del cielo y hacen nidos en sus ramas" (Mateo 13: 31-32). Jesús utiliza la metáfora de la semilla de mostaza para referirse a la fe que crece, que se fortalece.

MARTA: Yo sí, a mi papá.

SARA: No, ya se la conté.

BERENICE: Está bien, si quieres cuéntamela.

MARTA: Nosotros vivíamos en Tlahuelilpa,[15] Hidalgo. Entonces, atrás de los departamentos estaba el río, y en el río, al lado de los ríos, estaban los árboles de pirul,[16] donde se posan las brujas. Entonces, las brujas al volar no tienen piernas. Son, están levitando. Y mi papá se quedó dormido. Entonces soñó que alguien pasaba detrás de la casa. Y se despertó y no se podía mover, y le gritó a mi mamá que fuera a ver a mi hermano. A él se le ocurrió. ¿Por qué? Porque en la ventana se estaba posando una bruja que ya quería chupar a mi hermano.

Y la otra[17] es que a la hija de la que le ayudaba a mi mamá en el aseo ya la tenían en la puerta de su casa.

SARA: Y la bruja estaba en la puerta de su casa. Estaba el árbol y estaba arriba la bruja. Entonces les echó el vaho. El vaho es una sustancia para dormirlos, a los papás y a los que vivan adentro de la misma choza. Entonces les echan el vaho y se duermen. Entonces, así puede estar llore y llore la criatura, no va a despertar nadie, ningún miembro de la familia.

Entonces, levitan. Sacan a los niños levitando para chuparlos y después volverlos a depositar. Entonces, la niña ya estaba en la puerta con chupetones,[18] ¿sí?, pero afortunadamente llegaba en ese momento una persona a visitarla en la madrugada. Entonces, agarró y se desvistió y se puso la ropa al revés. Es como las pueden matar. Entonces, tú agarras y te quitas la playera,[19] te la pones al revés, el pantalón; entonces, inmediatamente, cae muerta. Es una protección que tiene toda la gente del

---

[15] Tlahualilpan en lengua nahua significa 'en donde se riegan las tierras'. Fue habitado por otomíes, pero recibió influencia de distintas corrientes migratorias que pasaban por el lugar: aztecas, toltecas y chichimecas. En el año de 1560 se establecieron ahí los primeros españoles y fundaron un templo de la orden franciscana, cuya arquitectura mezcla el barroco con rasgos indigenistas.

[16] Las ramas de pirul son comúnmente utilizadas para "hacer limpias" (quitar la mala suerte o curar) porque poseen un olor que resulta relajante y fresco para el cuerpo.

[17] Se refiere a la otra historia que sabe sobre brujas.

[18] *chupetones*: 'manchas amoratadas en la piel'.

[19] *playera*: 'camiseta'.

estado para que las brujas no se lleven a sus hijos, porque ahora, hasta hoy en fecha, todavía existen. Tú las puedes ver, y mucha gente dice: "Ah, no, es que son cuentos". No, no son cuentos, son brujas que van de un cerro al otro.

Hace seis meses pasó una por aquí, y todo mundo pensó que era un ovni, y era una bruja. Aquí la vimos y era una lumbre, una bola, así de…, ¿cómo te puedo decir?, como de cincuenta centímetros de diámetro. Y pasó volando, y muchos decían: "Es que es un ovni". Hubo quien dijo que era un meteorito. Tú dices: "No puede ser un ovni, porque estábamos por debajo de los árboles". Y tú dices: "Para nada". Pero en la esquina había un niño de meses y estaba llore y llore y llore, y no sabían ni por qué. Entonces, son que andan buscando en dónde hay niños, porque las brujas nada más se alimentan de los niños, por eso son jóvenes. Ellas no se hacen viejas.

BERENICE: ¿Han conocido alguna bruja, ustedes?

SARA: Sí.

BERENICE: ¿Y cómo era?

SARA: ¿Qué te puedo decir? ¿Cuántos años tendría ella? Unos dieciocho años, ¿sí?, el aspecto era de dieciocho años, ¿sí? Tú no te reflejas en ella. Tú te reflejas en mis ojos y yo me reflejo en tus ojos; tenemos cierto brillo, y ellas no tienen ese reflejo en los ojos. Y ellas, en el momento en que te ven, te dicen: "Tú tienes esto y esto y esto". O si no, te pueden decir: "Si tú estás ahí en la esquina, te matan. Así que no salgas porque ahí en la esquina, pasas y te van a matar. Entonces, aquí quédate".

La otra bruja que yo conocí tenía aproximadamente como setenta años, pero esa te practicaba toda clase de magia, ¿sí? Y te decía: "Si tú sales te van a disparar". En su casa volaban todos los platos, vasos, ceniceros, cuando había algo mal en su casa. Entonces, te limpiaba[20] y decía, o te encontraba en la calle y te decía: "Vente, vamos a mi casa, porque si yo no te ayudo en ese momento, voy a tener el cargo de conciencia de que no te ayudé; entonces yo quiero ayudarte".

Que son muy pocas las mujeres que te ayudan. Y agarran y te dicen (te vuelvo a decir: nada es casual), entonces agarran y te dicen: "Yo te quiero ayudar".

---

[20] *te limpiaba*: 'te hacía una limpia' (véase nota 16).

No obstante, mi papá, ¿qué pasó?, agarró esta persona, tenía el nombre de Susana, y este... Económicamente nosotros vivíamos muy bien cuando niños, ¿sí? Teníamos nana, teníamos choferes; mis papás tenían flotas de taxis y varios restauranes. Mi papá se dedicaba al transporte de fruta a todo el país. Y cierto día agarró y nos quedamos sin nada, sin nada, sin nada. Pues vas empezando a ver la decadencia y dices: "Bueno, pues cómo es posible que al tener mucho, hoy no tengas nada". Entonces pasaron los años y se empezaba a decaer todo lo que ellos habían logrado en muchos años. Empezaron a decaer. Él se accidentó, perdió el conocimiento. En ese accidente se perdió todo, todo, todo se perdió, desde camiones, restauranes, flota de taxis, para pagar todo lo que se había perdido.

Pasan los años y este, y este, mi papá estaba trabajando en los camiones de la Villa[21] como chofer. Este, en la ruta de la Villa a Tenayuca.[22] Y agarra una ocasión y una de mis tías le dice:

—Mira, este, Santiago, yo te quiero llevar con una persona, pero quiero que vayas conmigo.

Le dijo mi papá:

—Sí, está bien, tú llévame.

En el trayecto de la casa se les ponchó la llanta,[23] se les descompuso[24] el carro. Tomaron un taxi, el taxi se descompuso. Tardaron como cinco horas en llegar a la casa de esta persona y, este, agarra y le dice:

—Está muy difícil, cómo se nos atora algo. Se nos dificulta el llegar a la casa de esta señora, dice. Pero yo voy a llegar, yo voy a llegar.

Total que llegaron como a las seis horas de haber salido de la casa. Llegan a la casa de esta señora, Susana:

---

[21] La Villa de Guadalupe se encuentra al norte de la ciudad de México y es el máximo centro religioso del país. Comúnmente conocida también como la Basílica de Guadalupe o simplemente la Villa, es un santuario visitado por millones de peregrinos al año, especialmente el 12 de diciembre. En este sitio se encuentra la imagen de la Virgen de Guadalupe, patrona de las Américas, considerada símbolo del mestizaje y de la llamada mexicanidad.

[22] Tenayuca se ubica en el municipio de Tlalnepantla de Baz en el Estado de México, muy cerca de los límites con la Ciudad de México.

[23] *se les ponchó la llanta*: 'se les pinchó un neumático'.

[24] *descompuso*: 'averió'.

—Qué bueno que veniste, ya te estaba esperando. Te estaba esperando. Si tú te vas ahorita, tú no quieres que yo te ayude, imagínate muerto. Te van a matar.

Dice:

—Hace tres días en el camión[25] llegaron dos pistoleros y te dijeron que te iban a matar con pistola en mano y no te mataron porque no te tocaba. Así es que yo quiero que te quedes en mi casa tres días, porque en esos tres días te pueden ocurrir muchas cosas.

Entonces agarró mi papá y dijo:

—Sí, sí, está bien, yo me quedo en tu casa.

Se queda tres días. Lo limpió, le hizo como cinco limpias en ese momento. Era… ¿qué año?, en el año setenta y cinco. Pues lo limpió. La última limpia fue de alcohol. Que dice que lo llenó completamente de alcohol. Empezó a prender sus velas, lo empezó a limpiar con las velas, y la última que le dijo:

—En este momento, ve tu reloj.

Mi papá agarró y dijo:

—Sí.

—Dime qué horas son.

—Son la seis de la tarde.

—En este momento se va a morir la persona que te hizo daño.

Y efectivamente, sí se murió la persona que le hizo el daño.

—¿Sí viste tu reloj? Mañana me vas a decir quién se murió, porque esa persona que te hizo daño, que acabó con tus taxis, con tus restauranes, con todo lo que tenías, te lo dio en un ramo de flores el día de tu cumpleaños, hace diez años. Porque estaba perdidamente enamorada de ti, pero tú nunca le hiciste caso, porque ya estabas casado con tu mujer. Pero en este momento se murió.

Y al otro día agarró y, este, y mi mamá llegó a la casa y le, este... Porque ella trabajaba y estudiaba. Y llega mi tía y que le dice:

—Vístete, dice, porque hay que ir a la casa de Lupe.

Dice:

—¿Por qué?

---

[25] *camión*: 'autobús'.

—¿Qué no sabes?

—No, pus no. No sé.

—Apúrate,[26] apúrate, porque hay que ir, este... Ya se murió.

—¿Cómo que se murió?

—Sí, dice. Se murió a las seis de la tarde, ayer. Hay que ir a su casa.

Entonces, ese día que murió ella, se vino un aguacero, pero aguacero, ¿sí? Que todos los que vivían ahí en su casa sacaron todos sus bienes en él, en el aguacero. Y ella se enterró y no cabía en la fosa. Y doña Susana nos decía que no cabía en la fosa por todos los daños que había hecho. Entonces, ella no fue perdonada, porque no hubo tiempo del perdón, ¿sí? No exteriorizó el perdón de las personas, pedirles perdón por lo que había hecho. Ni siquiera se confesó, porque ella renegaba de Dios.

Entonces, le dijo doña Susana [a mi papá]:

—En este momento se acaban todos tus martirios, porque la persona que te hizo daño se murió.

Y efectivamente, ya mis papás empezaron a despegar, no con el mismo auge que era cuando jóvenes, pero pus ya subsisten ahorita.

Y tú dices: "¿Cómo es posible que una persona te haga tanto daño y que personas que te quieren ayudar nada más te las manda Dios por un rato?". Y te tienes que agarrar de esas personas hasta más no poder y hasta que te quiten el daño.

La persona que te dije de dieciocho años que también era una bruja, yo la conocí por coincidencia. Al pueblo llegó un jueves, y nadie se enteró que había llegado. Y se fue un mes después, y nadie se enteró que se había ido. Y tú dices: "¿Cómo es posible?". Trayendo mudanza, teniendo una buena casa, ¿sí?, teniendo una casa de super lujo, ella agarra y desapareció. Así como llegan, así se van, con la mano en la cintura.[27] Entonces tú dices: "¿Cómo?", o sea, no te explicas. No hay una explicación científica, ¿sí?

Entonces tú dices: "No puede ser que en pleno siglo veinte pasen estas cosas". Y sí, sí pasan. Pero cuando tú conoces a una persona de esa magnitud, tú dices: "Oye, no puede ser posible". Porque yo a Carmen... Esta muchacha tiene dos hijos. Carmen tiene su esposo y la conocimos

---

[26] *apúrate*: 'apresúrate'.

[27] *con la mano en la cintura*: 'con toda facilidad'.

por medio del trabajo. Cuando eres joven se te hace fácil todo. Yo tenía… ¿qué?, dieciocho años, y se te hace fácil. Y te dicen: "Yo conocí una bruja que lee bien las cartas. Vamos". A lo mejor por curiosidad, por ingenuidad, por lo que tú quieras. "Vamos". "Va".

Entonces, a mis amigas les leyó las cartas:

—No, tú te vas a casar. Tú te vas a sufrir. Tú te vas a divorciar. Vas a tener tantos hijos...

Y cuando llega mi turno me dice:

—Yo a ti, no te veo.

—¿Por qué no me ves?

—Yo a ti no te veo y hazle como quieras. No te veo.

—Bueno, dime por qué no me ves.

—Bueno, nada más te voy a decir una cosa. Tráeme mañana a tu mamá, en tres días se muere.

—¿Cómo que en tres días se muere mi mamá?

—En tres días se muere tu mamá, así es que mejor tráemela, y ya yo te leo las cartas que tú quieras.

Entonces ya llegué a la casa y le comenté a mi mamá, y pues ella dijo:

—No, pues yo no voy.

¿Sí? Este, no te creas... Entonces, entre regaños y sí vas y que no vas, se convenció, entre sí y entre no. Y ahí vamos. Entonces, le dice:

—¿Sabes que tú tienes un trabajo[28] de hace veinte años? Este, te hicieron un trabajo para que se terminara todo con tu marido, con tus hijas. A tus hijas las querían de mujeres de la calle. Este, todo. Pero ¿quieres que te ayude?

—No, pues sí. Dime cómo me puedes ayudar.

Pues ahora sal, ahora quiero hablar con tu hija. Entonces, en ese tiempo, que fueron los ochenta, tú decías: "Bueno, y ¿cuánto me va a cobrar?". Porque ellos cobran, y te cobran mucho dinero. Todavía no les quitaban los ceros a los pesos. Y tú dices: "Híjole,[29] ¿cuánto me va cobrar esta señora?". Dice:

—¿Cuánto tienes?

---

[28] *tienes un trabajo*: 'te hicieron un maleficio'.

[29] *híjole*: interjección que expresa preocupación.

—No, pues, no tengo nada. ¿Cuánto me vas a cobrar? ¿Cuánto me vas cobrar por curar a mi mamá? Porque es mi mamá.

—Lo que yo te pueda cobrar no va alcanzar para que tú me pagues. ¿Cuánto tienes?

—Pues nada más te alcanzo a juntar mil quinientos pesos.

Mil quinientos pesos, que era lo que yo ganaba en ese entonces, que era muchísimo dinero. Entonces tú dices: "Mil quinientos. Me voy a quedar sin mil quinientos. ¿Qué voy a comer en la semana?". Dice:

—¿Quieres que salve a tu mamá?

—Sí.

—Si no puedes pagarme, busca un, este... a un nahual.[30]

En el estado sí hay mucho nahual. En el estado hay mucho nahual. Los nahuales ya sabemos que cambian de hombre a animal y viceversa. Entonces, dije:

—Sí, sí conozco, pero no me van a hacer el trabajo gratis. Van a estar igual que tú, ¿sí?

Dice:

—¿Quieres que te ayude?

—Sí, sí quiero que me ayudes.

—Bueno, entonces, ¿me vas a dar el dinero?

—Claro que te voy a dar el dinero.

—Donde tienen el trabajo[31] es en una casa donde hay un higo.

—¡Uy!, pero quién sabe de qué casa me estás hablando.

Porque nosotros hemos vivido en bastantes casas, porque nos prestaban o rentábamos, o porque la familia agarraba y nos daba posada. Tú dices: "Bueno, ¿en cuál está?".

—Está bien, yo voy contigo.

—Tú vas conmigo. ¿Y a qué horas voy a ir contigo? ¿Sí?

Dice:

—No, pues yo te voy a llevar.

—¿Cómo que me vas a llevar?

---

[30] *nahual*: aquí, 'curandero indígena, chamán'. "*Nagual*. Entre los indígenas de origen azteca de la América, brujo, hechicero que cambia de forma por encantamiento" (Santamaría, s.v.). Véase Buenrostro Nava, 2003.

[31] *trabajo*: 'embrujo'.

—No te preocupes, tú duérmete hoy en la noche que yo voy a ir por ti.

—¿Cómo vas a ir por mí? ¿Y a las once de la noche? No me van a dejar salir.

—Yo voy por ti.

Efectivamente, sí fue por mí. Agarró mi alma, me sacó de mi camita y me llevó a todas las casas donde yo viví, donde había vivido. En todas, en todas.

—Aquí vivía. Aquí vivía. Acá.

—¿En qué otra?

—No, pues en esta también.

—Ahí está bien. En esta casa está bien.

Era una casa y en la parte de atrás había otra casa. En esa casa hay un higo sembrado, ¿sí? Efectivamente, estaba ahí el higo, y ahí nos tenían… Me dice:

—Ahora vamos a sacarlo.

—¿Sacarlo? Yo no lo voy a sacar.

Entonces ya agarró, sacó lo que había abajo del higo y se lo volvió a llevar. Ya agarró, me depositó en mi cama y ya se fue.

—A las cuatro de la tarde ven, pasas por mí.

—Ah, *oquey*, está bien, paso por ti a las cuatro de la tarde.

—Pero ya me tienes mi pago.

—Ya te tengo tu pago. A las cuatro de la tarde que tú vengas, yo te tengo tu pago.

—Sí.

Ya fui por Carmen. Para esto mi papá estaba como león enjaulado, bien enojado, pero enojado, ¿sí? ¿Por qué? Quién sabe, pero él estaba bien enojado. Yo dije: "Bueno, pus ni modo". Entonces, ya cuando llega Carmen a la casa, agarra y nos dice:

—Sáquenme a todos los santos. No quiero a un solo santo en su casa: imágenes, retratos, los de porcelana o lo que tú tengas. Ningún crucifijo.

Nada, nada tenía que haber, ni biblias, nada. Nada de lo que perteneciera a nuestro dios. Entonces ya agarramos y sacamos todo. Para esto, lo que ella había agarrado del higo lo había depositado en el colchón donde dormía mi papá. Entonces, agarra y ahí se quedó.[32]

---

[32] Se refiere al embrujo que había encontrado debajo del higo.

Entonces llega, entra y traía una cazuela ella. Y me dice:

—Tráeme agua. Nadie más me va a ayudar más que tú, ni tu mamá. Que se vaya.

Ya se fueron. Y nada más nos quedamos ella y yo. Y ella llevaba una cazuela de barro nueva, y me dice:

—Échale agua. Aquí traigo ajos. Pártelos todos los ajos.

Ya agarré, partí los ajos.

—Ponme tres ajos en la puerta.

Ya le puse tres ajos en la puerta. Y al momento en que puse los ajos en la puerta, ella se estaba desvistiendo. Pero al momento en que empezó a desvestirse, vino una transformación de su cara. Ya no era Carmen la bonita, ya no era Carmen mujer, ¿sí? Ya se estaba transformando, ya la nariz ya no era como la de nosotros, sino era más ancha. Ya no respiraba como nosotros, ¿sí? Entonces, se empiezan a transformar sus dedos, largos y más largos y más largos, y más largos. Y las uñas, ¿sí?, las uñas larguísimas. Entonces yo decía:

—¡Ay, nanita! ¿Qué me vas a hacer?

Entonces, la frente... Tú ya no le veías el cabello, ¿sí?, sino ya eran entradas y entradas y entradas y entradas de cabello... Y en la parte de la frente ya empezaban a salirle huesos, ¿sí? Eran unos cuernos, porque se estaba transformando en Satanás, porque ella tenía pacto con él, con Lucifer, ¿sí? Entonces, agarró y se me…Volteó a verme con unos ojos rojos, este, diabólicos, y me decía:

—No te preocupes, yo no te voy a tocar. Tú no eres mía, no te voy a tocar. A mí me castigan si yo te toco. Tú tienes a tu dios que es más poderoso que el mío. Entonces, no te voy a tocar.

Entonces, ya fue... y este, ya en su transformación, pues ya no te caminaba como ella, ya te caminaba como un hombre que se arrastraba y bufaba como un, este, como un toro, porque te bufaba, ¿sí? Entonces tú agarras y dices: "¡Ay, nanita!", ¿sí?

Y me dice:

—¡Cállate, cállate! ¡No digas nada!

Porque yo empecé a rezar; entonces los rezos no son buenos para él.[33]

---

[33] Después de la transformación, la narradora se refiere siempre a la bruja como "él".

Entonces tú dices: "¿Pos qué hago?", ¿sí?

Entonces él se dirigió a la cama donde estaba depositado lo que había dejado. Entonces, antes los colchones eran de zacate[34] con resorte y tenían unas manijas para jalarlos y para voltearlos, porque esos colchones los teníamos que voltear cada cierto tiempo por los resortes que se salían. Entonces, agarraba y decía:

—Aquí está, aquí está.

Entonces, lo que estaba dentro del colchón, tú veías cómo caminaba entre todo el colchón. Porque agarraba y le… Y tú veías cómo caminaba y corría para un lado y corría para el otro y no lo agarraba, y no lo agarraba. Entonces, agarra y me dice:

—Dame una daga. Tráeme una daga.

La daga es un cuchillo. Entonces, para cortar esos colchones, pues cuesta trabajo por el zacate que tienen. Entonces, en dos tiras rasgó todo el colchón y metió la mano, pero uno de los alambres le rasgó el brazo, y más fue su coraje, que sacaba espuma por la boca del coraje, que no se podía agarrar lo que él había llevado.

Entonces, agarra y mete más la mano y ya lo agarra, ¿sí? Era un fetiche que caminaba, era una muñeca, ¿sí?, aproximadamente de diez centímetros. Con ropa de mi mamá habían hecho una muñequita, ¿sí? Y en sus faldas estábamos todos colgados, ¿sí? Y, este, y agarra y en el agua que ella me había dicho que llenara la cazuela de barro, ahí agarró y la deshizo con el ajo. Y agarra y me dice:

—Ve y sácame lo que está demás ahí, porque hay cosas ahí adentro. No te va a pasar nada. Ve y sácalos y tráemelos.

Y fui y metí la mano. Tal fue mi sorpresa, que eran monedas de oro que, en tiempos de antes, era lo que se manejaba. Y dice:

—Estas monedas son las que les hicieron daño a tus papás.

Y eran tres monedas, y las lavó bien, bien, bien lavadas, y nunca les pudo quitar lo malo que ya estaban. Entonces dice:

—No te preocupes, ya no les va a volver a hacer nada a tus papás, porque aquí se terminó, dice. Mientras no se los hubieran quitado todo esto, ustedes iban a ser unas prostitutas, porque esta magia, ¿sí?, era para

---

[34] *zacate*: "Del azteca *zacatl* […]. Yerba, pasto, forraje en general" (Santamaría, s.v.).

eso, para que ustedes no salieran adelante, no terminaran una carrera, que tus papás se divorciaran, que nunca estuvieran a gusto, dice, porque hay gente mala.

Entonces agarra y le dice a mi mamá:

—Ya puede entrar, dice. Dígame, ¿cuántos años tiene esto?

Pero todavía estaba la transformación de ella, y mi mamá se quedó impresionada de cómo la había visto al principio y cómo la vio después, ¿sí? Entonces ni siquiera quería... pues no la quería ni tocar:

—Y agárrela.

Y le decía mi mamá:

—No, porque me vas a, este, arañar.

Porque tenía unas uñas bastante largas.

—No, no te voy a hacer nada. Tú tócala y dime si esta ropa era tuya.

Y mi mamá le dijo:

—Sí, sí era ropa mía.

Dice:

—Pues te la robaron y mira lo que hicieron.

¿Sí? Entonces ahí destruyó el fetiche, destruyó todo lo que traían las monedas, destruyó la tierra de panteón, porque había tierra, ¿sí?, que estaba coludida con la ropa que ella tenía puesta en el fetiche. Ya cuando termina todo el trabajo que hizo Carmen, hizo una limpia general en toda la casa, ¿sí?, y se sintió más tranquilidad.

Le pago y a los dos días ella desaparece. Jamás la volví a ver. Jamás supe de ella, pese a que iba y la buscábamos.

—No sé, ya no está Carmen, ayer se fue en la noche, no existe Carmen.

Entonces tú dices: "¡Ay!, ¿cómo está eso?". O sea, llegó, nadie se dio cuenta cuando llegó ella, porque a la mañana siguiente ya estaba en su casa, y dos días después que le hizo la limpia a mi señora madre, desaparece como por arte de magia. Nadie supo, nadie la vio, nadie nada. Pese a que estaba rodeada de muchas casas, nadie oyó el camión, nadie oyó cómo se llevaron los muebles, nadie nada, nada, nada. Tú dices: "Pero ¿cómo? No puedes hacer una mudanza sin hacer ruido", ¿sí? Y nadie oyó nada. Tú dices: "No puede ser".

Entonces, sí existe la magia negra, la magia blanca, y existen muchísimas cosas que a veces el ser humano no quiere entender o no quiere

comprender. Como existe la noche, existe el día. Como existe Dios, existe el mal, ¿sí? Pero como Carmen nos decía:

—Lo que yo hice, ¿sí?, yo, lo que yo hice fue por propia voluntad, y le pago en oro [al Diablo]. Porque pueden venir y me pueden decir, este: "Quiero que mañana no amanezca fulano de tal", y yo tengo que cobrar en oro, porque lo que yo le pago a él es en oro. No es mi vida, no es mi alma, porque mi alma nada más le pertenece a Dios.

Entonces, dices:

—Sí se pueden hacer pactos. Porque hay pactos de sangre y hay pactos de dinero.

Entonces, ella hizo pacto de dinero, le pagaba en oro. Tú dices: "No puede ser posible". Sí hay posibilidades, y muchas.

Bibliografía citada

BUENROSTRO NAVA, Arlahé, 2003. "Tres narraciones sobre naguales de Tlaxcala". *Revista de Literaturas Populares* III-2: 45-52.

SANTAMARÍA, Francisco J. *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa, 1959.

Páginas web citadas

Enciclopedia de Municipios de México
http://www.e-local.gob.mx/wb2/ELOCAL/ELOC_Enciclopedia

La Rejervida y otros relatos: leyendas de un juguetero guanajuatense

En el municipio de Juventino Rosas, Guanajuato (México),[1] hay muchas historias y leyendas que se han trasmitido de padres a hijos por tradición oral. Gumersindo España Olivares, mejor conocido como "Sshinda", es uno de los depositarios de muchas de estas narraciones. Quien tiene la suerte de estar con él puede pasar horas y horas de amena plática, pues además de ser un excelente contador de relatos es artesano juguetero y posee un gran conocimiento de herbolaria y de la región geográfica que habita. En este texto se editan algunas historias y leyendas contadas por Sshinda.

Gumersindo España es hijo de Gabriel España Chavero y Blandina Olivares Muñiz. Fue el mayor de nueve hermanos y nació el 13 de enero de 1935. Desde pequeño tuvo que dejar la escuela para trabajar y así poder ayudar a la economía familiar; esto le permitió iniciarse en el conocimiento de la elaboración de juguetes y de las labores del campo. Su papá siempre se preocupó por enseñarle diversas actividades para que de grande no le faltara el trabajo y no sufriera por falta de dinero.

Las historias y leyendas de Santa Cruz de Juventino Rosas son una fuente importante de inspiración para la elaboración de sus juguetes.

---

[1] "A fines del siglo XVII, el lugar en donde ahora se asienta la ciudad de Santa Cruz de Juventino Rosas, era un cerrado monte por el que pasaba el camino real que iba de Guanajuato a la capital del virreinato, constituyendo un terreno propicio para los asaltos en contra de los arrieros de acémilas que transportaban barras de plata y oro. Con el objeto de erradicar esa situación, el gobierno virreinal ordenó desmontar en el año de 1711, aproximadamente 5 kilómetros cuadrados de bosques para dar alojo a 35 familias de otomíes que fueron traídas a la fuerza del poblado de Cuenda, así dotó a cada familia de un solar, para que construyeran su casa-habitación y se les asignó el terreno desmontado restante para tierras comunales" (http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/guanajuato/municipios/11035a.htm).

Desde tiempos lejanos, esta población ha tenido la fama de ser un pueblo de brujos, brujas y curanderos; el mismo contexto sociohistórico ha rodeado al lugar de cierto misticismo, de gente curiosa que aún sigue buscando un brujo para "hacer un trabajo", ya sea para hacer el bien o para hacer el mal. Todo esto ha fomentado que el municipio tenga una rica tradición oral de leyendas.

El abuelo de Sshinda —maestro de escuela y cronista local— gustaba de aprender y trasmitir a su familia muchas de estas historias y leyendas, de ahí que Gumersindo España sepa muchos de estos relatos y se los transmita, a su vez, a su familia. Además de divulgarlos verbalmente, se ha preocupado por representarlos con los juguetes, de ahí que entre sus artesanías encontremos a la Llorona, chaneques, aparecidos, ánimas y un sinfín de temas confeccionados de acuerdo con su imaginación. Todos los textos que se presentan aquí fueron grabados en una entrevista realizada al juguetero el 9 de noviembre de 2006, en Santa Cruz de Juventino Rosas. De Sshinda podríamos decir muchas cosas más, pero considero que vale más conocerlo personalmente y escuchar de sus propias palabras las leyendas e historias que narra mientras elabora algún juguete.

Gabriel Medrano de Luna
Universidad de Guanajuato

1. [Los naguales, las brujas y el tecolote]

Precisamente de lo que nosotros sabemos, a todos nos lo contaron, todos nos lo contaban, las personas mayores, porque nosotros pues éramos niños, pero nos reunían para no andar haciendo travesuras en la calle o jugando. Éramos una familia muy grande, muy enorme y entonces nos llamaban y decían: "Miren hay que creer en Dios porque cuando ya uno ya no cree, cuando uno ya no cree, la vida se va a acabar. Tenemos que tener creencia, tenemos que creer para poder sobrevivir".

Entonces era cuando ellos platicaban: "Miren les vamos a platicar lo del nagual".[2] El nagual es una persona que se hace pasar por animal y

[2] "*Nagual*. Entre los indígenas de origen azteca de la América, brujo, hechicero que cambia de forma por encantamiento" (Santamaría, s.v.).

por ser humano. El nagual cuando se transforma debe de ser en la noche y poder obtener comida y poder obtener algún dinero que él se roba de la gente. Entonces entre ellos se platicaban: "La noche de anteayer o la noche de ayer apareció el nagual en la casa de fulano y se llevó todo lo que había". En el día nos decían: "Vamos, pa que por juera, vamos a ver la casa del nagual". La casa del nagual hoy es la calle de Nezahualcóyotl. Ahí nos llevaban a ver la casa donde vivía el nagual, y entonces andaba el señor paseándose dentro de su casa; y al entrar a su casa lo que tenía era un colote o chunde,[3] que se lo cargaba y allí era donde echaba las cosas cuando brincaba las cercas; entonces allí era donde se echaba las cosas, en la espalda y no callían a la tierra porque se las echaba en el colote.

Cuando él caminaba por las calles la gente lo seguía, pero nunca le daba alcance porque estaba poseído del demonio, así lo contaban ellos. Cosa rara que cuando lo estaban tratando de encorralar o de agarrarlo, el nagual se les volvía gato o se les volvía perro y de todos modos aullaba, aullaba y llegaba a su casa. El maullido que hacía era pa que otros le dieran auxilio, al momento llegaban señoras, llegaban señores a darles auxilio, pero eran de la misma raza, del mismo nagual. ¿Por qué? Porque en ese tiempo ya se hablaba de las brujas, los tecolotes y los naguales. Entonces al pueblo, pues era muy, muy conocido por toda la gente que vivía a los alrededores de los municipios. ¿Por qué? Porque todos decían: "Vamos a Santa Cruz, que allí es Santa Cruz de los brujos, ahí se encuentra el nagual, se encuentra el tecolote, se encuentra toda cosa que ustedes busquen para vengarse de fulano y de zutano, ahí se encuentra en Santa Cruz".

Sí venían, los buscaban y sí los encontraban, pero en aquel tiempo las cosas eran diferentes. Cuando nosotros estábanos chicos nos daban a conocer dónde era donde iban ellos a reunirse y a hacer las peticiones para poder tener las facultades y desaparecerse, o volverse gatos o perros. Todavía hay muchos lugares que ellos frecuentaban, como es decir, aquí estábamos sobre el cerro y está un cementerio de las ánimas, está solo, no habita más que la soledad. Y allí era donde ellos iban a hacer sus pactos con el demonio, y los protegía el demonio en la soledad. To-

---

[3] *chunde*: 'canasto'. Del purépecha *xundi*.

davía existen esos lugares. Iban a buscar las capillas abandonadas, iban a buscar las partes solas en el cerro para poder hablarle al gran Gregor o al 666 milenario.

Todo esto nos platicaban. ¿Por qué? Para que nosotros tuviéranos conocimiento, para no burlarse de los más antiguos porque eran malos. Si se burlaba uno de una persona más antigua, de rato se vengaba. ¿Por qué? porque ya salía en forma de perro, en forma de gato y nos echaba a correr. Cuando nos echaba a correr era cuando ellos decían: "No, pos es la venganza del nagual, es la venganza del tecolote, es la venganza de la bruja". En las noches cuando estábamos ya allí todos, ya con ellos ya reunidos, había muchos mezquites sobre las casas, entonces pasaban unas bolas de lumbre y llegaban a los mezquites y decían: "Miren allí está la bruja". Nosotros, chiquillos, volteábanos a ver la bola de lumbre, pos sí, perfectamente, sí era una bola de lumbre, pero al rato se iban volando. ¿Por qué? Porque era la bruja. Entonces nosotros sí llegamos a ver muchas, pero muchas brujas, muchas brujas porque le estoy hablando de hace más de setenta años, y todo esto que estaba pasando aquí en este pueblo, entonces todo nos lo hacían verídico.

Cuando tenían tiempo nos decían: "Vamos pa que vean dónde hacen la reunión los naguales. Vamos pa que vean dónde hacen la reunión las brujas". Entonces nos echaban en un burro y ellos se iban a traer leña, pero en ese momento nos enseñaban: "Miren, no se acerquen aquí, porque aquí es donde vienen los brujos a hacer sus peticiones, es donde vienen los brujos a hacer sus velaciones, es donde vienen los tecolotes y los naguales. Todo aquí hay tecolotes y hay naguales". Nosotros luego queríamos creer y no queríamos creer, pero entre ellos sí nos hacían creer, porque llegábamos en la tarde de donde andábanos caminando con ellos, y en la noche llegaba un pájaro grandote en tipo de guajolote y se paraba ahí, y se paraba en la esquina del cuarto y decían: "Ahí 'ta ya el tecolote, vamos a ver qué va a hacer". Por ese pájaro se bajaba a los patios y hasta arrastraba las alas como si fuera un pavo real, una gallina grandota, y en la cocina que ocupaban ellos para hacer las tortillas y para poner su nixtamal o sus frijoles, amanecía excremento, pero montonazo de excremento, como si hubiera, como si hubiera allí habitado una res o una vaca. Así de ese tamaño estaba el excremento que había dejado el nagual. Hasta el momento no sabemos nosotros cómo le hacían ellos

para obtener tanto excremento y hacer esas maldades, lo llevarían de una parte a otra o ellos la producían, no sabemos.

Así es que la gente, cuando ya miraba que llegaba eso, se juntaban tres, cuatro personas de los mismos vecinos que estaban ahí y decían: "Vamos a agarrar al tecolote, vamos a agarrar al nagual, vamos a agarrar la bruja, porque ya se nos está echando encima". Había señores que tenían riatas y tenían garrotes, o sea el cayao, porque ellos no tenían armas, nada más que conocían el terrón y el cayao.[4] Entonces ellos se posesionaban a los lados de la casa donde llegaba el nagual, donde llegaba la bruja, y se hacían una seña que ya llegó, pos se tiraban a agarrarlo y luchaban contra ellos. Pero nosotros, chiquillos, nada más mirábamos el polvaderón, no había pavimento, no había empedrado en las calles, nada más mirábamos el polvaderón donde se estaban luchando la bruja, el nagual y los habitantes, o sea los vecinos de allí. Lo agarraban a la persona y allí la tenían amarrada; se la llevaban otro día que a la comandancia, así decían ellos, se la llevaban a la comandancia entre seis o siete personas; se la llevaban amarrada, nomás el gusto tenían de llevarla a presentarla y la metían allí; pos sería en la cárcel o sería en un cuarto que le llamaban las arrecogidas, allí las metían, pos de rato ya no había nada. ¿Por qué? ¿Por qué no las perseguía el gobierno? Porque él mismo le tenía miedo, porque se decía que si el gobierno o el polecía o el inspector de la polecía le hacía males o los cuereaba, los cuereaba sin razón, y estaban cuereando en ese tiempo a la bruja o al brujo en una parte, y otros brujos ya estaba haciéndole maldades en su casa del que estaban cuereando. Por eso nadie quería meterse con esas personas; esas personas, pues tenían bastante poder. ¿Por qué? Porque el poder que tenían no era de ellos, era del demonio.

2. [La casa del nagual]

Aquí está a la vuelta en la esquina, eh, ora es la calle que se llama Primo de Verdad y Nezahualcóyotl, allí es la esquina donde el nagual vivía. La gente le puso por nombre "La Esquina del Nagual" y le agregaron

---

[4] *cayao*: 'cayado'.

"La Esquina del Nagual de San Antonio", porque a unos cuantos metros se encuentra el templo del Señor San Antonio de Padua; en aquel tiempo era San Antonio de la Pila. Y entonces este nagual allí vivía; y cuando vivía allí, él también trabajaba, pero cuando le hacían maldades era malo, aparecía de un momento a otro en la casa haciéndoles maldades, tirándoles hasta el nixtamal, los frijoles, todo les tiraba, les apagaba la lumbre. ¿Por qué? Porque el nagual se estaba vengando de lo que le decían. Ahora, cuando el nagual se vengaba, decía la gente que salía lumbre de su casa, porque se estaba vengando. Y eso sí lo vimos nosotros, que salía lumbre, pero la demás gente de mayor de edad decía: "Vamos a ver la casa del nagual, se está quemando". Y no era cierto, no se quemaba, nada más que para darles a conocer que él tenía poder, encendía hasta el polvo que hacían los muchachos en la calle y les prendía lumbre. ¿Cómo era posible que prendiera la tierra si era polvadera? Pos ellos los hacía figurar que era la polvadera, que era lumbre lo que hacía en la polvadera, y lo miraba la gente como lumbre, pero era polvadera que hacía para ahuyentar a los muchachos traviesos o a la gente que lo estaba buscando al nagual.

Por eso al nagual le decían: "Ese hombre tiene el poder del demonio, no se acerquen con él". Mucha gente que lo conoció decía: "Ahí viene el Juco". Ese era otro. Entonces decía: "Ahí viene y va a ver a su compadre el nagual. No se acerquen a él porque hasta se enchina el cuerpo". ¿Por qué se enchinaba el cuerpo? Porque los hombres siempre eran malos y tenían pacto con el demonio, así lo decía la gente. Entonces se dejaba ver, porque sí, en su casa tenían bastantes cosas que ellos arrimaban en la noche, pero también su casa nunca estaba abierta, la tenían cercada a los lados con bastos, bastantes ramas de espinas, para que nadie los visitara. La puerta de ellos era de rama y nadie se acercaba porque tenía perros, y decía la gente que los mismos perros eran los naguales que lo protegían a ese otro nagual. Por eso nadie se acercaba, en la noche mucho menos, en la noche menos. ¿Por qué? Porque el nagual se transformaba en burro, se transformaba en perro, se transformaba en coyote, o en lo que juera, pero nunca, nunca, nunca corría porque lo hicieran correr. ¡No!, al contrario, se enfrentaba con la gente que lo buscaba. Entonces cuando la gente que lo buscaba, si le decían: "No se acerquen, porque es el nagual". Entonces sí había muchos aquí.

Ahora, lo de las brujas, igual. Cuando pasaban las brujas nos tenían que recordar[5] a nosotros, nuestra familia nos tenía que recordar para que viéranos que andaban brujas volando o andaba gente volando. Por eso les hago yo el comentario a muchas personas y a mi familia: las brujas no tienen alas, las brujas no traen escoba, las brujas no tienen gorrote que se ponen, las brujas no traen linterna. ¿Por qué? Porque nosotros las vimos y las hemos seguido viendo; las brujas, pues es gente, es gente normal. Hace poco vimos unas aquí en el cerro del Redumbao.[6] Vimos dos muchachas pero bien bonitas allí paradas. ¿De dónde llegaron? Pos quién sabe. Dijo el señor, el que andaba con nosotros, dijo:

—¿Pos de dónde llegaron esas muchachas si hay como unos veinte kilómetros a la redonda que no hay casas? Pos estas son las brujas.

De rato, cuando ya nos veníamos, andaban ya sobre una presa llena de agua y andaban allá sobre la presa, y digo:

—Miren, allá andan ya las brujas, ya se fueron.

Volteamos a buscarlas y ya no había nada. Pero todavía ha de haber brujas, todavía las hay aquí en el cerro.

3. [Doña Natalia la Rosa Morada, mejor conocida como la "Rejervida"]

Te voy a contar la de la Rejervida, Natalia la Rosa Morada, esa que se llevaron los demonios. Y esa sí es cierto: aquí todavía a la vuelta está un señor que asistió a ese velorio, fíjate, está un señor que asistió a ese velorio de esa señora y sí vido a los señores que llegaron. Síii, dice que él tenía apenas como trece años, dijo:

—Yo ya los vi que llegaron.

Entonces fíjese que esta señora primero era curandera, sobaba niños de empacho, de los pies y todo lo sobaba, les daba remedios para que se compusieran del estómago, y a gente grande. Entonces una vez de esas llega una señora que era bruja y le dijo:

---

[5] *recordar*: 'despertar'.

[6] *Redumbao*: 'Derrumbao'. Sshinda lo denomina de esta manera porque se cuenta que allí las brujas despeñaban a la gente.

—Sabes que un dotor no se puede curar solo.

—Sí.

—Y yo vengo a que me cures.

Y que le dijo:

—Pos cómo te voy a curar si tú sabes más que yo.

—No, vengo a que me cures. Mira, dijo, es que una comadre me enyerbó, y tengo hierba en el estómago; y a mí se me hace que me dio pinacate, porque cuando eructo huelo a pinacate.

Y la señora dijo:

—Bueno, pos a ver, si tú queres, pos te hago un remedio.

Pero la señora no era bruja, ni era mágica. Entonces le dijo:

—Bueno pos sí, házmelo el remedio.

Pos ya le dio dos cucharadas de aceite, y empezó a gomitar la señora y dijo:

—No, es que sabes, que ya estoy mejor, pero no traigo con qué pagarte. Te voy a dejar esta moneda que traigo y con esta moneda nada te va a faltar, dijo, porque yo lo que esperaba era morirme y como ya estoy buena, ora sí me voy a morir ya. Ten la moneda.

—No, dijo, no, no, no. Llévatela.

—Tenla, dijo, te va a hacer falta.

Entonces la señora, como no había donde guardar sus centavos, los metió debajo de la almohada; en la noche, cuando se durmió, metió debajo de la almohada su moneda y le dijo a su señor:

—Sabes qué, ora vino doña Chuy.

—¿A qué vino?

—Pos vino a que la curara.

—¿Y a poco la curaste?

—Sí.

—No, no la hubieras curado, dijo, ya ves que esa es bruja, dijo, y no la lleva con tus remedios, pos tú siempre jugando con tus remedios.

—Pos ya la curé, y dice que se va a morir.

—Ah caray, dijo. Bueno, déjala pues.

Dicen que en la noche se durmieron, y cuando estaban dormidos, tenían una puertita de tabla, cerraron su puerta y la atrancaron para dormir. Y que aparece un gato en sus patas de la señora, apareció un gato que ella recordó, porque hasta se oyó que sonó, que se, que rechinó

la cama donde ella estaba; y aparece el gato y cuando aparece el gato, entonces recuerda a su marido y le dice:

—Mira, ahí está un gato.

Y que lo vieron, y dijo:

—Nooo, pos si es tu comadre Chuy. Mírala, ahí 'ta, dijo. Dale su peso.

La señora, como lo tenía debajo de la almohada, agarró el peso y se lo aventó, y el gato le dolió. Y salió el gato y se fue, salió el gato y se fue maullando para arriba del tejado. Y luego cuando estaba arriba del tejado le decía:

—Natalia, Natalia, no me desprecies Natalia. Yo te doy el poder, yo te doy el poder, porque ya me voy a morir.

Pos ahí 'ta que de allí no se le olvidó a la señora lo que le decía. Y entonces le empezaron a llegar enfermos, pero ya de mal oficio, ya de brujería, hechicería; y la señora lo que le hacía era que cuando no podían caminar les cocía salvia y les cocía toloache, hojas de toloache se las cocía y les metía los pies al agua. Caminaban, pero ya era parte de la magia de ella que poseía, porque la bruja le había dejado el poder. Entonces ya no era de ella, sino que ya era el poder de la otra. Pos así duró, hizo mucha fortuna la señora cuando ya empezaron a saber que ella curaba de momento y que ella se atravesaba contra el demonio y luchaba contra los brujos y luchaba contra las brujas. Por eso tenía poder. Cuando ya llegó el momento que se murió, entonces que le dijo a su señor:

—¿Sabes qué, Carlos? Ya me voy a ir primero que tú.

—¿Cómo?

—Yo siento que me arrastra el demonio.

—Es el peso que tienes ahí, hombre, dijo. Vamos a tirarlo.

Lo agarraron, no había carros de la basura, sino que había un basurero enfrente de su casa. Lo juntaron y dijo:

—Aaah, vamos a tirar el peso.

Se lo llevaron y lo tiraron con la basura. No, al otro día ahí estaba el peso, y a otro día estaba el peso, y dijo:

—Aaah, este peso que tira, hombre, ¿qué no lo tirates?

—Sí, dijo.

—Ahí 'ta, ira, ahí 'ta, dijo.

Ahora sí le echó carnes a su comadre:

—No, madre, jija de quién sabe cuánto, que en qué me metites, mira nomás, dijo, este peso no se quere ir.

Pos no se quiso ir, no se quiso ir. Entonces, cuando no se quiso ir, ¿cómo se iba? Áhi cuando estaba sola en su casa a las dos, tres de la tarde en su casa, llegaban y le tocaban y eran personas que ella no conocía, y que dice:

—¿Qué se le ofrecía?

—Vengo a platicar contigo, te va a venir un enfermo de esta parte y de esta parte, y dale esto y esto.

Pos era el demonio, que llegaba a avisarle que le iba a llegar. Y ya, entonces cuando ya se murió, dijeron: "Ya se murió la Rejervida", porque se hizo prieta, se hizo negra, negra de la cara, de las manos, de los pies, por eso era la Rejervida. Le dijeron que era la Rejervida porque se había pasado de tueste en un horno, y que era la Rejervida de la Rosa Morada, así le decía la gente, pero se llamaba Natalia Hernández, la señora se llamaba Natalia Hernández.

Y entonces, cuando ya se murió, entonces le avisaron a la gente, principalmente a los que le ayudaban a trabajar.

—Pos sabes que ya se murió la patrona, hombre.

—¿Ya se murió?

—Sí.

—Pos hay que ir al velorio, órale.

Ya todos llegaron al velorio, barrieron, le pusieron sus velas. No había que ora la capilla ardiente. No, no, no, no, no, unos bancos y la cama; este, la caja arriba de los bancos y ya ahí 'taban. Cae un aguacerazote en la noche, cae un aguacerazo, y que en la noche todos los que estaban en el velorio de lo que hacía ella misma, ¿vedá?, de los que curaba. Entonces dice que llegaron y tocaron en la puerta: toc, toc, toc… Una puerta de palo, llegaron y tocaron. Eran cuatro señores.

—Pásenle.

—Venemos al velorio.

Dicen que un brujo que llegó y la vido y se retiró y se sentó, y otro también la vido también y otro. Se sentaron alrededor de la caja, y los que estaban en el velorio atrás de ellos se quedaron viendo.

—No, estos no vienen ni mojaos y está el aguacerazo duro, ¿por qué no se mojarían?

Uno con otro se empezó a pasar y...

—Mira, dijo, están prietos, y... pero, pero sí son gentes, dijo.

—Mira cómo no, dijo.

—Hasta esos señores están buscando dónde tomar agua o qué les van a dar café.

Se paró una señora y les dijo:

—¿Queren café?

Dijo:

—Ei.

Agarró la olla del café y la pusieron allí, no se la tomaron. Y cuando vieron, que con la luz de la vela metieron las patas pa abajo, así como he estado yo sentado aquí, metieron las patas pa abajo, 'taban así con todas las patas infladas, y dijo:

—Ira, y vienen secos, dijo, y no traen zapatos, pero bien...

—¡Ay cabrón, 'ámonos!

Se empezó a salir la gente, y este señor que me platicó dice:

—Nos empezamos a salir, ¿vale?, yo jui el primero. ¡A la chingada! Dijo, y como yo vivía bien cerquita jui y le dije a mi ma:

—Ma, dijo, ahí 'ta el demonio.

—¿Ónde?

—Ahí 'ta en el velorio.

—¡Ave María purísima!, dijo.

—Sí, dijo, ahí 'tan, dijo, son cuatro.

—¿Y qué traen, traen alas o qué?

—No, no, no, dijo, ni chaqueta tenían.

—¿Entonces?

—Es que ya los vimos, porque llegaron, ya ves que está llueve y llueve.

—Sí.

—Pos 'ta llueve y llueve y no están mojaos y abajo, dijo, 'tan descalzos, 'tan asinota, dijo, y infladas...

—Aaah, ya no vayas hijo, dijo.

—No, ya no voy.

—¿Ya se salieron todos?

—Ya, ya nos salimos.

—Aaah, ¿ahí dejaron la muerta?

En la mañana, en la mañana que llegaron y que don Carlos, su esposo, se levanta y ve la caja, y no había nada.

—¿Aah, pos qué estos se la llevarían? dijo.

Pero pensaban que los que estaban en el velorio se la sacaron y se la trajeron. Y ya les preguntó a todos:

—¿Qué paso, dijo, con Natalia? No hay nada.

—¿No hay nada?

—Nooo.

—A ver, vamos a ver…

Estaba la caja sola, caja de palo.

—No hay nada, dijo. Échale piedras, pos ya tápala, clávala.

Le echaron piedras, que diera el peso de la señora, le clavaron y todos con la tentación de que qué se haría el muerto, ¿verdad?, la muerta, ¿verdad? Pos corrió la voz hasta donde estaba el padre, hasta donde estaba el sacerdote, y que llega. Dijo:

—Abran la caja.

—No, padre, ¿pa qué la abrimos?

—¿On ‘ta la muerta?

—No, pos no hay nada.

—A ver, ábrela.

Puras piedras…

—¿Quién echó las piedras?

—No, pos nosotros.

—¿Y la muerta?

—No, pos no.

Ya les platicaron cómo fue, cómo llegaron esos hombres, cómo hicieron, qué hicieron. Nomás vieron y se asomaron y no hicieron nada. Que dijo:

—Ave María purísima, sabe esto qué será, ¡sabe qué será!

Y ya, ya las llevaron a sepultar, pero toda la gente iba callada, pero todos criticando que no llevaban la muerta, que llevan piedras. El gobierno cayó, desde el gobierno, y le sumaron[7] la caja. Y el señor le dijeron:

—¿On ‘ta?

---

[7] *sumaron*: ‘exhumaron’.

—Pos sabe, dijo, si ustedes no saben yo tampoco, dijo. Estaba dormido.

—¿Y entonces, dijo, pos la difunta on 'ta?

—Sabe on 'tará. Que quién se la llevó o qué, no vieron rastros de nada, de nada, de nada vimos rastros.

Entonces ya los vecinos fueron los que dijeron:

—No, pos dicen que llegaron cuatro señores de estas señas y estas otras, dijo, y se sentaron y allí estaban y cuando ya se salieron todos, dijo, también ellos se fueron, se desapareció la muerta, la difunta.

—Ah bueno.

A los cuantos días, como a los quince días que andaban regando las hierbas de su patio, de su huerta, andaban regando con un bambirete[8] que daba vuelta, se atoraba el bote y se atoraba el bote.

—¿Pos qué se atora?, a ver qué, qué será el que se atora.

Y que van viendo que andaba doña Natalia allí abajo en la noria. Fueron y le dijeron al marido:

—Allá está abajo.

—¿Cómo?

—Sí, todos los cabellos están encima del agua, dijo, y el vestido, dijo, y anda abierta de manos.

—A ver, vamos a ver.

Llega y la ve y dice:

—Aaah sí. A ver, engánchenla.

Había ganchos pa sacar botes del pozo, lo metieron el gancho, se voltió, la voltearon boca arriba.

—Sí es, dijo. Pos ahora traigan al padre, ahora sí traigan al padre.

Llega el padre y dijo:

—¿Qué pasó?

—Ahí está abajo.

---

[8] *bambirete*: 'bimbalete'. El *bimbalete* se utiliza para subir agua desde un reservorio; consiste en una vara o palo largo balanceado en un soporte horizontal con un recipiente para agua en un extremo y un contrapeso en el otro. El contrapeso hace que se levante el recipiente con facilidad cuando está lleno de agua. (www.geocities.com / bimbaletes).

—¿Quién la halló?

—Sabe…

Dijo:

—Esta jue obra del demonio, esta jue obra del demonio.

Pos la señora que poseía, ya fueron a enseñarle el peso, y que dijo el padre:

—A ver, tienten el peso.

Lo tentaron y ‘taba caliente el peso.

—‘Ta caliente padre, ‘ta caliente.

—Sí, ei.

Lo tentó él.

—No, no, también, ‘ta caliente. Pos así como le dieron este peso, dijo, que hizo maldades, échenselo.

Ya llegó el gobierno.

—Pos allá anda abajo. ¿Quién de todos se arriesga a sacarla?

Pos nadien. ‘Tonces dijo él, que dijo el juez:

—Pos saben qué, dijo, ahí piédrenla, ahí mero.

Entonces que le empezaron a echar la cerca de piedra que estaba, le empezaron a echar y el agua iba sube y sube, sube y sube pa arriba, sube y sube pa arriba. Lo malo era que cuando le echaban piedras gorgoreaba, gorgoreaban las piedras y más piedras y más piedras, hasta que gorgoriaba. Y dijo el padre:

—Esto va a querer, dijo, que abandonen esta casa porque está maldita. Sí, dijo, sí, abandónenla porque aquí nadie puede vivir, es que hay un demonio adentro.

Fíjate. Y así se quedó doña Natalia la Rejervida, y allí la sepultaron, no la sepultaron en el panteón, allí está sepultada. Su casa está tirada, está maldita su casa y nadie quiere vivir allí. Se las prestan pa que vivan y nadie vive, fíjate, ni hierbas. Ahí está su casa de doña Natalia, sigue acá pa Rayón, ahí está su casa.

Sí, te digo, hay muchas cosas que, que pasaron aquí en el pueblo, pero muchos, muchas personas no quieren ni contarlo, ni hablar de ellas, pero pos qué, qué nos pasa, que no pasa nada.

4. El cuartito de la muerte

Asimismo pasaba el tiempo y contaban otras leyendas, que aquí en este pueblo una vez de tantas se aparece la muerte, se le aparece la muerte, y era el cuartito de la muerte. Entre la calle Independencia y calle de Guerrero, antiguamente era la calle de los Olivos y la calle de la Resurrección, allí platicaban ellos que venía una señora y una, una hija de la señora, venían de un poblado de acá de un lado de Comonfort. El rancho que de donde venían ellas se llamaba Neutla. Entonces venían buscando ellos refugio para que su hija diera a luz, porque se le aproximaba el parto. Entonces, como no había nadie quien le diera posada a la señora, se quedaron en la calle del torrente, hoy es Isabel la Católica. Ahí se permanecieron buen rato, y un señor que se dedicaba a pedir caridad en esa calle les dijo que qué era lo que esperaban. Y ellas dijieron que esperaban a ver quién las dejaba dormir, porque la hija de la señora venía ya muy enferma. Entonces él les dijo:

—Si quieren yo las llevo a mi casa, pero no tengo familia. Yo soy solo y allí vivo solo, pero sí pueden pasar la noche allí.

Bueno, entre plática y plática se fueron, se encaminaron a la calle del Torrente y a la calle de los Olivos y la Resurrección. Llegando allí, les dijo:

—Miren, si quieren ustedes cenar algo, no tengo más que duras, porque a mí no me da la gente cosa buena, me socorre con tortillas y las pongo a secar para cuando tenga hambre… tuesto las tostadas y me las como con sal y un trago de agua. Pero si ustedes quieren cenar, órale.

La señora le dijo:

—No podemos cenar porque estoy esperando la enfermedad de mi hija, y a ver qué sucede.

Pasan las horas y en la noche llega el parto de la señora. Y cuando llega el parto, muere la señora del parto y dejó abandonado al niño, que era un niño al que había traído. Entonces este señor le dijo:

—Como no hay donde sepultarla ni hay con qué velarla, pos vamos a sepultarla aquí en el solar.

Y la sepultaron allí dejando en el abandono a la mamá y al niño. Para el niño era la agüela, y entonces la agüela del niño lo abraza y lo recoge, lo asea, pero la cosa que no tenía pecho para darle de comer, única-

mente le daba agua de hierbabuena con un trapo, le hacía como un trapo porque no había ni, pos no había ni mamila ni nada de eso. Entonces le daban con un trapito en la boca el té de hierbabuena. Entonces el señor lloraba porque lloraba el niño de hambre y de frío. Ella no tenía más con qué cobijarlo que era con sus brazos y sus enaguas de barragán, con eso le servía de cobija y le servía de todo a la señora. Entonces el niño seguía llorando, pos tenía hambre, no alcanzaba a llenarse con el agua que le daban.

La señora empezó a gritar, empezó a llorar y a pedirle a Dios que la recogiera a ella y al niño.

—Señor, dijo, recógeme a mí y a mi criatura porque estamos sufriendo; él llora de hambre y llora de frío, y yo no tengo qué darle.

Así pasaron varios días con el niño y de un momento a otro, en una tarde, llega una señora y le pregunta:

—¿Por qué lloras?

Y le dice:

—Porque no tengo qué darle de comer, ni qué cobijarlo. Mira cómo estoy sufriendo con el frío, y el niño llora de hambre.

Le dijo la señora:

—Pero ya no le pidas a Dios que te recoja, porque yo vengo a verte porque le pidas que te recoja. Todavía no es tiempo, deja que el niño crezca.

Pero la señora o la agüela del niño no sabía con quién estaba hablando, ni la mujer le dijo de momento quién era. Le dijo:

—Mira, mañana recoges al niño y te lo llevas por toda esta calle y más adelante vas a encontrar a un señor ahí paseándose. Y ese señor te va a indicar qué vas a hacer para darle de comer y pa que tú también comas.

Antes de que saliera el sol, como le indicó la señora, envolvió su criatura y se fue caminando por el camino real que conducía a la ciudad de Celaya; se fue caminando la señora. A los cuantos metros de caminar se encuentra un señor que se andaba paseando, un tipo de catrín, y le dice:

—Señora, ¿a dónde vas?

Y le dice:

—Pos me dijo una señora que un señor me iba ayudar para criar a mi criatura y para darme de comer.

—Yo soy, dijo. Vente, vamos.

Y se la llevó caminando y le dio cuarenta varas, en ese tiempo, pos no había metros, nos dice la historia que cuarenta varas le dio de fondo por veinte varas de ancho. Allí en ese, en ese solar que le dio, había nopales, había flores, había chiles. Y le dijo:

—Mira, con estas flores vas a sacarlas a vender y te vas a mantener con tu hijo hasta que crezca, pero ya no le pidas a Dios que te recoja, esto es pa que vivas.

La señora, de inmediato, tomó en consideración todo lo que le había dicho el señor y empezó a cortar manojos de flores y salió a venderlas. Y sí consiguió, tanto comida como algunos centavos que la gente le brindaba por las flores que le compraba. Bueno, pasó el tiempo y la señora con la ansia que le había dicho el señor:

—Te voy a dejar un papel para que nadie te corra.

El punto de reunión donde iba a estar la señora y el señor para recoger el papel era la iglesia. En la iglesia apenas estaban haciendo una pila grande para echar la agua bendita, y la señora llegaba todas las tardes allí a ver si miraba al señor para que le diera el papel del terreno que le había regalado. El sacerdote, cuando vio que tantos días llegaba la señora en las tardes, acudió a ella y le preguntó

—¿Señora, pos a quién esperas?

—A un señor que me iba dejar aquí un papel, padre.

—¿Y ese papel que decía?

—Pos ese papel era pa que no me corrieran del solar que me regaló.

—¿A ti te regaló un solar?

—Sí, padre.

—¿Y dónde está?

—Pos allí donde vivo, padre.

Entonces el padre dijo:

—Te quisiera decir y no te quisiera decir. El señor que dices tú, dijo, hace años que murió. Así es de que pos allí vive, nadie te corre, porque ese señor se apellidaba Mendieta y nadie te va a correr, porque ese señor tenía mucho terreno para regalar. Así que nadie te corre, sigue viviendo allí.

La señora siguió viviendo y el niño creció. Y cuando creció, una vez de tantas, se le presenta otra vez la señora que la vio y le dijo:

—Dentro de unos cuantos días voy a venirte a ver, porque Dios me dijo que te pusiera a prueba, y la prueba se te está llegando. Ya tu niño ‘ta grande y viven bien, pero hay que tomar en cuenta que Dios también te está esperando.

La señora le comentó a su hijo:

—Hijo, va a venir la señora que nos dio este terreno y va a venir y va a llevarse una prueba de nosotros.

El muchacho dijo:

—Sí, cómo no.

Entonces la señora todavía no le revelaba quién era la señora, hasta que vuelve a llegar a los cuantos años; y el muchacho, ya grande, que estaba criando todas sus hierbas para vender los nopales y chiles, todo lo que él vendía en su huerto. Llega la señora y le dice:

—Ora sí ya vengo a verte, vengo a verte porque Dios me mandó a hacerte la prueba, a ver si estabas con él o ya te habías olvidado de él.

Y la señora la dijo:

—Lo que Dios quiera, aquí estoy.

La señora se le arrimó y le sacó los ojos. Entonces nos cuenta la leyenda que cuando le saca los ojos, el niño regresa y ve que a su mamá le estaban sacando los ojos, y el niño corrió y cuando ya regresó le dice:

—Ya no tengo ojos, hijo. La señora que vino, la que nos protegió, se llevó mis ojos, que dijo que la había mandado Dios.

—¿Pero no te dijo quién era?

—No, no me dijo quién era.

—Dice que va a volver a venir cuando Dios nos necesite, y ahora sí nos va a llevar a los dos.

El niño, ya más grande, dijo:

—Pos ¿cómo nos va a llevar a los dos? Cuando menos que se lleve a mi agüela, pero yo le corro si llega por mí.

Bueno, ahora sí, cuando llegó le dijo:

—¿Sabes quién soy yo?

—No.

—Yo soy la muerte que pedías a Dios y yo vengo a verte, yo soy la muerte.

Y entonces la señora le dijo:

—¿Cómo es posible que tú eres la muerte? Dame una demostración que tú eres la muerte.

Y luego le dijo:

—Tiéntame.

Y la tentó y le dijo:

—¿Verdad que no soy nada?

—No, no eres nada.

—Pos yo vengo por tí hoy mismo.

Entonces cuando vido que la estaba horcando, el niño vido que la estaba horcando a su abuela, él corrió; pero como acababa de regar su huerto, había agua tirada donde él corrió, y se resbaló y cayó en una piedra, y esa piedra se quebró su cabeza del niño. Y allí murieron los dos, murió la abuela y murió el niño.

De tanto tiempo que pasó, muchas personas que querían morir, se enfadaban de vivir, le llamaron el cuartito de la muerte. Toda persona que quería morir, tenía que dormir en ese cuartito y amanecía muerto. Toda persona que se enfadaba de vivir, que no tenía quién viera por ellos, se metía al cuartito y allí amanecía muerto. Por eso la leyenda se llama "El cuartito de la muerte".

5. [El ahorcado]

Ese hombre se dedicaba a trabajar en el campo. Ese señor era malo, malísimo que era el señor. Ese señor, si no le daban mazorcas o no le daban fríjol, entonces ese hombre le salía en la noche o en el camino, y le salía y se aprovechaba de ellos porque los golpeaba. Y ese decían que poseía el demonio, pero no contaban con que una vez de tantas, una vez de tantas se reunieron todos los veladores de las milpas, principalmente a los de las haciendas, se reunieron y fueron con el padre, el párroco de aquí, y que sacaron un permiso para agarrar al ahorcado. En ese tiempo pos el hombre tenía vida, todavía no estaba ahorcado, hasta que ya lo agarraron fue cuando le dijeron: "Este es el que mata la gente, este hombre es el que se venga de todos". Entonces el sacerdote llega y le dice:

—¿Por qué lo haces?

Y él dice:

—Yo no lo hago porque yo quiera, a mí me lo ordenan. Es que tengo que acabalar[9] otra partida de veinte muertos que tengo que mandarle a mi patrón.

El sacerdote le pregunta:

—¿Quién es tu patrón?

El sacerdote se llamaba fray Gardiel León, y le pregunta:

—¿Quién es tu patrón?

Dijo:

—El demonio.

—Ah, entonces por eso se los mandas a él.

—Sí, por eso se los mando a él, por eso los mato. Pero un día, dijo, ya voy a dejar de matar.

Entonces el sacerdote le dijo:

—¿Cuándo se te llegará el tiempo?

—Ya no tardo, porque se va a llegar la hora.

Entonces el sacerdote le dice:

—Pues la hora se te está llegando.

—Sí, sí está llegando, pero usted no se acerque junto a mí, dijo, porque me lo llevo también.

Entonces el sacerdote pensó que no era cierto. Cuando el sacerdote se acercaba a él para bendecirlo, y que Dios lo perdonara, el hombre, de sus manos, sacó una garra y le lanzó garrazos al sacerdote. Y el sacerdote le dijo:

—Este hombre tiene poseído el demonio, y el demonio es su patrón.

Se lo entregó a las manos del gobierno y les dijo:

—Ustedes verán qué hacen; yo no puedo hacer nada con él, porque a mí no me ha hecho nada. Ustedes como autoridad a ver qué hacen.

Entonces el gobierno se lo entrega al pueblo, y el pueblo lo cuelga. Y entonces ahí termina la leyenda del ahorcado. ¿Por qué? Porque no nada más allí se acabó el nombre y se acabó la persona, pero siguió su espíritu espantando, el cual también se llevó muchos muertos. ¿Por qué? Porque era el espíritu del horcado, el horcado aparecía en muchos

---

[9] *acabalar*: ‘pagar una cuota’.

caminos reales colgado, pero decían que ya se cambió para acá o será otro; no, era el mismo, era el mismo ahorcado, porque ese horcado se llamaba Mariano y en los huaraches que él tenía, tenía también con brocas el nombre de Mariano. Entonces decían: "Es don Mariano, y es don Mariano". Y así terminó la vida del horcado o la leyenda del horcado, allí en esa pregunta que le hicieron al sacerdote: ¿qué podía hacer con él? Y dijo el sacerdote:

—A mí no me ha hecho nada, entréguenselo al gobierno. Él sabe si lo presa o a ver qué hace con él.

La gente lo ahorcó y no lo prendió porque el sacerdote decía que si lo prendían el espíritu vagaría encendido. Mejor que el gobierno dijera lo que hiciera, y lo horcaron.

6. [La leyenda del mágico]

Eso sucedió a fines de 1700. En aquel tiempo llegaban húngaros aquí al pueblo. Donde está la central camionera era el lugar donde llegaban los húngaros, porque eran solares que no tenían dueño y allí llegaban los húngaros. Y cuando llegaban allí, duraban meses, meses duraban aquí. ¿Por qué? Porque en las tardes traiban como circo: traiban osos, traiban leones, traiban animales para que ellos los usaran como domadores. Entonces cuando ellos llegaron aquí se le acercaron muchos muchachos, muchos niños en aquel tiempo se les acercaron para que les hicieran mandados. Entonces ellos lo que hacían era que sacaban su pantomima a la calle, sacaban un oso y lo hacían bailar en las esquinas con un pandero. Todo esto nos lo platicaba mi abuelo. Entonces dice que llegaban los húngaros a las esquinas y tocaban el pandero, una guitarra, y el oso bailaba. Los niños, porque no había diversiones, se acercaban a los húngaros; y entonces, una vez de tantas, los húngaros ya se iban y su trabajo de ellos era hacer cazos de cobre. Entonces ya los húngaros ya se iban y ellos convidaron a los niños que si los acompañaban, y los niños dijeron: "Sí, sí nos vamos". De todos esos niños que ellos convidaron, nada más uno se fue con los húngaros, pero el húngaro que se llevó a ese niño era diferente, porque ese húngaro era mágico, y la magia se la enseñó al niño que se llevó. Le dijo:

—Mira: para hacer centavos necesitamos nosotros hacer tonta a la gente, pero necesitamos nosotros que tú le comentes al demonio que tú vas a ser su esclavo de él, pero también todo no te va a faltar, nada te va a faltar. Pero sí, dijo, cuando te llegue la hora, te vas a ir con él.

Bueno, aquel muchacho dijo:

—Cuando llegue la hora, yo le corro, no hay nada, yo le corro. ¿Cuándo me alcanza?

Bueno, pos resulta que se jue y se perdió el muchacho. Y la mamá de él vivía entre la calle de Aldama y Morelos, allí vivía esa señora, esa era su casa, y echaba tortillas para ir a vender a la plaza en un taxcal,[10] la señora vendía sus tortillas. Y le preguntaban de su niño, que si no había llegado.

—Ni razón tengo, dijo, se lo llevaron los húngaros, pero un día ha de venir.

La señora sabía muy bien que un día regresaría su hijo y la señora pos seguía viviendo de lo que ella conseguía vendiendo sus tortillas. A tanto tiempo que lo separó el húngaro de su mamá a ese muchacho, llega una vez, pero ya era grande y le dice:

—Madre, ¿todavía vives?

—Sí, todavía vivo. Pásate hijo.

Y ya se pasó el muchacho y le dijo:

—¿Pos qué te habías hecho hijo?, dijo.

—Igual trabajo con los húngaros, entonces como trabajo con los húngaros, dijo, me enseñaron un trabajo para no trabajar yo. ¿Por qué? Porque dinero nada me falta; y de este dinero que nada me falta te voy a dar dinero pa que sigas viviendo y ya no eches tortillas, nada más que lo que pasa es que se va a llegar el momento, dijo, que me voy a morir.

Y le dijo la señora:

—¿Por qué te vas a morir? ¿Quién te ha dicho eso que te vas a morir?

Y dijo:

—Es que se me está llegando un tiempo que me voy a morir.

---

[10] "*taxcal*. (Probablemente del náhuatl *tlaxcalchiquihuitl*, de *tlaxcalli* 'tortilla de maíz' + *chiquihuitl* 'cesto, canasta, chiquihuite'.) Caja, cesto o huacal para guardar tortillas de maíz" (Gómez de Silva, s.v.).

La señora no tomó en consideración eso. Al siguiente día le preparó el almuerzo para que almorzara; y estaba almorzando, y cuando estaba almorzando le dijo el muchacho:

—Ahorita vengo, voy a la puerta.

La puerta no era como hoy que hay banquetas, eran de ramas. Entonces el muchacho salió de su cocina de la mamá y se paró en su puerta. Y cuando se paró en su puerta apareció un carruaje con seis caballos, seis machos desembocados, y se subieron a la banqueta, y el carro lo arrolló y lo hizo pedazos en la calle. Entonces esos caballos aparecieron de un momento a otro y desaparecieron, que dijeron ellos que habían corrido para la calle de Morelos. Y ahí va la mamá siguiendo a ver a quién seguía pa que le viera qué habían hecho sus caballos, habían matado a su hijo y lo habían despedazado. Entonces la mamá siguió corriendo y corriendo. Llegando a la orilla, pensó ella que eran caballos de la hacienda de San Nicolás y se dirigió a la hacienda de San Nicolás. Y jue y les dijo:

—Ya vieron lo que hicieron sus caballos.

—No, no hemos visto nada, aquí no tenemos caballos ni carros grandes; aquí hay chispas y carros medianos, pero no así como usted dice…

Al muchacho mágico que estaba ahí tirado, pero nadie sabía que era mágico, entonces allí lo vieron que estaba la cabeza por un lado, las manos y los pies por otro, y el estómago todavía tirando allí pedazos de sangre con carne.

Entonces el gobierno llega y levanta la pedacera de cuerpo humano y se lo entrega a la mamá.

—Tenga, vélelo o entiérrelo.

Y la mamá, como no tenía quién más la ayudara, entonces invitó a un carretonero que le ayudara a sepultarlo, que le ayudara a sepultar allá en el cementerio. Pero como era fosa común, el del carro, por ganarse los dos reales y medio que le completaron, entonces se lleva los pedazos de carne a sepultar. Cuando llega allá, los pedazos de carne cobran vida, dijo que cobraban vida. ¿Por qué? Porque llamaron al que lo jue sepultar y allí lo horcó, el mágico lo ahorcó. Entonces decían todos que el espíritu del mágico todavía vivía, porque se llevó al carretonero que lo iba sepultar; entonces decían que él tenía otra vida, porque la otra vida era del demonio. Y todas las tardes, cuando daban la oración con la campana mayor en el templo, nadie pasaba por esa calle que es Colón y Morelos.

¿Por qué no pasaban? Porque aparecía el cuerpo del mágico y aparecía tirado haciendo barbaridades allí y lamentándose la muerte. Se oyían los insultos, se oyían las maldiciones del mágico cuando estaba muriendo, cuando el carro lo despedazó, cuando los machos corrieron y nadie supo de donde salió ese carro, la única que sabía era la mamá del muchacho mágico. ¿Por qué? Porque ella fue la que reveló al sacerdote y reveló a las autoridades que su hijo dijo que ya se le llegaba el momento, porque tenía un pacto con el demonio por tener el poder de la magia. ¿Y quién le había dado el poder de la magia, quién lo había invitado? El húngaro, así es que el húngaro trabajaba con la magia y por eso hacia muchas cosas de magia en su circo. Y así terminó la vida del mágico.

7. [Don Ambrosio]

Nosotros tenemos muchas cosas que nuestros antepasados... oían una leyenda y ellos como artesanos utilizaban el barro, utilizaban el barro, y utilizaban la madera, el cartón y la tela. Miren, este parece, este parece ser un Quijote, pero este es un Quijote, porque así lo vemos, el caballo flaco, pero no es Quijote. Este es don Ambrosio, este es don Ambrosio, que también este señor Ambrosio se transportaba de aquí a Villagrán,[11] se alcanzaba a transportar en veinte minutos sin ir a caballo y sin ir en, en camión o tranvía.

Este hombre era otro de las leyendas de aquí de nuestro pueblo. Cuando la gente lo miraba, abordaba un macho o un caballo flaco, seco, pero nada más era la apariencia. Pero toda la gente decía que cuando montaba ese caballo, que es el que estamos viendo ahorita y que, y que va corriendo, entonces este hombre montaba su caballo y a los diez o quince minutos estaba en Villagrán, este se llamaba cartero que llevaba el correo a Villagrán. Entonces el caballo le nombraban ellos El Viento, porque cuando pasaba por los ranchos o pasaba por donde había gente nomás se sentía un airazo. Y decía: "Áhi va el cartero". Nadie lo miraba, nadie lo miraba cómo era, pero tenía pacto con el demonio.

---

[11] Ciudad localizada a una distancia aproximada de 14 kilómetros al sur del municipio de Juventino Rosas.

En su casa tuvo que correr a la esposa, tuvo que correr a sus hijos y a sus hijas, porque la parte que él veneraba, que era el demonio, nunca quería que viviera con más familia. En la hacienda de Comontoso donde él vivía, en la hacienda de Comontoso donde el vivía, siempre lo tenían separado de todos los peones y de todo. Nada más cuando lo necesitaban: "lleva este documento al ferrocarril o lleva este documento al tren", era cuando salía con su corral y cosa rara que se descalzaba, ese no usaba huaraches. ¿Por qué no usaba huaraches? Porque decía que le era más fácil llegar más rápido a donde él iba descalzo, que ni, que ni con huaraches. Entonces por eso le decían: "Hay que tenerle miedo a ese hombre, porque de un momento a otro está y, y sí, perfectamente". Se dice que del 1915 el hombre es… lo había dejado el tren, no había llegado de... a tiempo, no había llegado a tiempo para depositar la valija que llevaba. El tren ya había desaparecido, ya se había ido por la vía, pero cosa rara que cuando, que cuando él pensó que ya estaba allá, ahí está que ya se había ido, que ya lo había dejado el tren. De los documentos que llegaron, llegaron con una marca, que los papeles que le entregó estaban mochos y quemados de una orilla; fue cuando lo descubrieron. ¿Por qué los quemó? ¿Por qué se quemaron? ¿Por qué llegaron otra vez y si el tren ya lo había dejado? Y consultaron la misma fecha en que llegaron y dijeron quién los llevaría, y dijeron: "no, pos este hombre que hace veinte minutos a Villagrán, cómo le hace, sabe cómo le hará, correrá o se irá por el viento". Entonces fue cuando lo, lo entrevistaron y lo tantearon y vieron que el caballo volaba, no pisaba el suelo, y el caballo volaba. ¿Por qué volaba el caballo? Porque el caballo no era animal de la tierra, el caballo que él usaba era un demonio, por eso decían el caballo que él usaba 'ta poseído del demonio y por eso tenía su caballo. Y uno de los artesanos empezó a hacer la figura del caballo y lo hizo correr. ¿Por qué? Porque este caballo de los artesanos de aquel tiempo valía dos centavos, dos centavos valía el caballito, pero era a, era a copia del que usaba este señor.

8. [La Llorona]

Miren, vamos a platicarles ahora la leyenda de la Llorona... Se dice que la Llorona no era la leyenda de la Llorona de los aztecas, no, no, no, no, no...

Esta Llorona era de aquí, era de aquí de este pueblo. La Llorona aparecía desde la calle del Torrente hasta la mojonera de las cabras. ¿Por qué? Porque nos decía mi agüelo que la Llorona aparecía en las noches cuando llovía y que había truenos, entonces para espantar a la, a los vivientes de aquí del pueblo. Entonces lanzaba un llanto aquí en la esquina y a los cinco o seis minutos ya lanzaba un llanto. Entonces ellos decían: "Es la Llorona, no es nadien, es la Llorona, vamos a verla". Entonces que ellos salían a verla; no es cierto que decían que en una cabeza de burro, en una cabeza de animal. ¿Por qué? Porque él desmentía que no era cierto, porque decían: "No se crean, al arrimarse ese fantasma a una persona pos se cae, no es cierto que la persona se les acerca, no, no es cierto, la Llorona nunca se le acerca a nadie". ¿Por qué? Porque es una persona del demonio para espantar a la gente. Entonces en las casas ponían palmas benditas en una cruz, pero la Llorona no le importaba y seguía pasando por esas mismas calles.

Aquí le pusieron "La calle de la Llorona", porque un sacerdote que estuvo aquí en la parroquia fue fray Edifonso Calderón, y cuando llegó aquí entonces le contaron que en la calle que hoy es Tres Guerras, ya le habían quitado la calle del Carmelo y la calle de la Llorona porque otro sacerdote antes le había puesto, el padre Francisco Arroyo le puso una Virgen del Carmen en la esquina que es hoy la calle de Isabel la Católica y la calle de Tres Guerras, ahí puso una ermita con unas velitas. ¿Para qué? Para que toda la gente le prendiera una vela a la imagen para ahuyentar a la Llorona. Pues la Llorona no respetaba eso, la Llorona, al contrario, seguía espantándolos más. ¿Por qué? Porque el mismo sacerdote decía que hacía reuniones, decía mi agüelo que los reunía a todos y les decía:

—Vamos a rezar para ahuyentar al demonio.

Pero entonces, mientras ya rezaban, no se les aparecía, pero nomás se retiraban todos y aparecía el llanto de la Llorona.

Ahora en esa calle le pusieron la calle del Carmelo, porque había las ermitas de la Virgen del Carmen, y luego entonces ya le cambiaron el nombre y le pusieron Tres Guerras. Y cuando ya le cambiaron el nombre aparecía de nuevo la Llorona. Todavía hay mucha gente aquí, arrieros que iban al campo a trabajar a las tres, cuatro de la mañana, le sacaban pasar por esa calle, porque en la calle estaba una señora llorando, estaba

un señor parado y también al mismo tiempo maullaba. Entonces decían: "Ya no pases por esa calle, porque ahí espanta la Llorona". Y efectivamente, todavía hace pocos años un señor, o un muchacho que ahora es un señor, nos comentaba que él sí vido la Llorona, pero no cerquitas, la vido de una cuadra a otra; cuando él quiso correr, no corrió, no lo dejó correr, pero también no se le acercó. Este señor se llama Bernardo Ibarra y a todos les cuenta que él sí vido la Llorona. Dice:

—Yo sí vi la Llorona, porque tenía un enfermo en mi casa y yo iba a buscarle unas pastillas on 'ta la botica de don Antonio, y cuando yo venía pasando, dijo, parece que me jalaron para voltear, y allí estaba el fantasma; cuando yo caminé, porque no corrí, dijo, cuando yo caminé, me soltó el llanto cerquita de mi cabeza. Yo así lo pensé, dijo, pero cuando voltié no es cierto, 'taba lejos, como a dos cuadras estaba el fantasma. Entonces, dijo, sí es cierto que en esta calle todavía aparece la Llorona.

Las cabras también no eran animales, las cabras se aparecían. ¿Por qué se aparecían allí? Porque era la reunión de los brujos. Estaba esa mojonera pa'l lado de acá del arroyo con rumbo al rancho del Jaralillo, allí estaba; y toda la gente conocía la mojonera de las cabras, pero las cabras eran del demonio. Así es que todo el que quisiera ahí ver o platicar nunca los dejaba, porque las mismas cabras al aparecer, la gente tenía miedo y no se les acercaban. Era el camino real que va a México; esta calle de aquí es la que va a México, pero pasa por los ranchos de Valencia, San Juan de la Cruz y hasta llega hasta el Cerro del Zapote, y ya allí se va hasta que llega hasta Querétaro. Es el camino real que va a México, es el camino que usaba la Llorona.

Todavía hay muchas cosas que dejó la Llorona. Dejó la Llorona muchos señores que allí murieron, allí fueron y le pusieron una cruz. ¿Por qué? Porque murieron de espanto, los espantaba la Llorona y allí morían los señores o señoras. Eran caminantes, no andaban buscando a la Llorona, sino que eran caminantes que iban de una parte a otra; utilizaban el camino real, el fantasma les salía y tenían que morir, era corto de espíritu y morían. ¿Por qué? Porque los espantaba la Llorona.

Ahora pues ya con tanto camión y tanta gente, bicicletas y motocicletas, pues ya no hemos visto nosotros nada de fantasma. Pero gente antigua de ochenta, setenta años, todavía habla y se acuerda de la Llorona, de esta calle de la Llorona. [...]

Esta Llorona pos es el demonio, esta Llorona no era de los aztecas ni ahogaba a nadie. El que ahogaba a niños y a criaturas era el nagual, ese sí los ahogaba, los ahogaba. ¿Por qué? Porque ese hombre era venganza que le pagaban, le pagaban veinticuatro centavos, o sea dos reales para que matara a fulano, mataba a zutano, era la guerra sin cuartel. ¿A quién le echaban la culpa? A nadie, amanecían muertos, pos sí, ¿quién los mataría?, pos quién sabe. La gente empezaba a decir: "No, pos el nagual, el nagual". Todavía en el 1945 aparecieron varias personas de los que eran veladores de los mapas. Se miraba que eran del nagual, porque a nosotros no nos dejaban verlos, porque tenían pelados los ojos, tenían abiertos los ojos y llenos de tierra. Entonces decían: "Esta fue obra del nagual". ¿Por qué? Porque la obra del nagual así los dejaba, los dejaba abriendo los ojos. ¿Por qué? Porque tenían miedo y los ojos casi se querían salir de las órbitas por el espanto del nagual. Sabrá Dios cómo lo mirarían, qué sería lo que miraban o por qué les causaba la muerte. Eso si no lo supimos nosotros. ¿Por qué no lo supimos? Porque estábanos chicos y no nos querían enseñar lo que pasaba con la gente grande, por eso nunca vimos una cara de un difunto que haiga matado el nagual.

Bibliografía citada

GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Diccionario breve de mexicanismos*. México: FCE, 1998.

SANTAMARÍA, Francisco J. *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa, 1959.

Misterio, *Insomnio* y otras canciones criollas grabadas por el poeta correntino Francisco Madariaga

En enero de 1997, el poeta Francisco Madariaga (1927-2000) grabó —con medios muy precarios— una cinta de *canciones criollas* o *camperas* de Carlos Gardel. El casete tenía escrito este título: "*Carlos Gardel*. Grabó don Francisco en enero de 1997. Para don Julio". Se refería al poeta santiagueño Julio Salgado, discípulo y amigo de Madariaga, que generosamente me ofreció la cinta para que la escuchara, tras una larga y entretenida conversación —o *relación*, puesto que se trató más bien de un fragmentario y fascinante "retrato" — en la oficina de su taller de marcos en el barrio de Palermo, Buenos Aires. Por los detalles de su relato, supongo que se trataba de material preparado por el poeta correntino a raíz de las reuniones que sostenía, más regular que ocasionalmente, con Salgado y otros dos amigos muy próximos: el pintor y dibujante entrerriano Julio Martínez Howard, y Edgar Bayley, el gran poeta *invencionista* y fundador de la revista *Poesía Buenos Aires*. Muchas veces, esas veladas —cuenta Salgado—, lo mismo que algunos actos públicos que se han vuelto legendarios, terminaban en sonoras discusiones, donde Bayley asumía la voz de la *razón* poética y Madariaga la de la *locura* poética.

Como buen paisano correntino, Madariaga apreciaba el *chamamé*, infaltable en las reuniones de los gauchos tan mencionadas en sus libros. Pero, como lo muestra la cinta que vamos a transcribir ahora, su verdadera pasión era la *canción campera* —esa música oriental que Gardel, "El Zorzal Criollo", popularizó a comienzos de su carrera. Nueve piezas de las incluidas en la grabación son *canciones criollas*, tres de las cuales tienen letra del "poeta y pulpero" (así lo llama Madariaga cuando presenta la pieza) José Alonso y Trelles: "El Viejo Pancho". Otras tres piezas son *tangos burreros* y se vinculan al submundo de las apuestas y las carreras de caballos. Cada grabación es presentada por la voz de Madariaga. Así, entre el criollismo y el arrabal, transcurre la escucha de esta cinta, que no hemos querido dejar de compartir con otros a manera de homenaje a

Madariaga y sus amigos, como ese "guitarrero correntino", "criollo del universo", emblema del "gauchismo cósmico", que cantó Ipuche, o como los "gauchos milagrosos" adorados en el país correntino. Madariaga: criollo universal que apuraba un vaso de vino escuchando a Gardel, o recorría la travesía en tren a Corrientes —"el tren casi fluvial"— con una botella de ginebra y al borde de un intenso *trance* poético.[1]

ENRIQUE FLORES
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

1. *Misterio*[2]

Se va a escuchar Misterio, *canción criolla uruguaya, cuya letra es del poeta y pulpero*[3] *Trelles, conocido como* El Viejo Pancho.[4]

---

[1] La obra de Madariaga se publicó en el volumen titulado *El tren casi fluvial. Obra reunida (1942-1985).*

[2] El casete apunta: "Canción campera uruguaya, de *El Viejo Pancho*". *Misterio* es una canción criolla que musicalizó el guitarrista y payador uruguayo Américo Chiriff (1897-1950) y Gardel grabó en 1927, acompañado por las guitarras de Guillermo Barbieri (1894-1935) y José Ricardo (1888-1937).

[3] *pulpero*: "Era el hombre que atendía la pulpería. La mayor parte de ellos [...] eran hombres no diremos precisamente de baja esfera, pero sin duda tenían en general muy poca instrucción [...]. Originariamente, los pulperos eran, puede decirse, todos españoles [...]. A las pulperías sólo concurrían los sirvientes [...], y las gentes de baja esfera a comprar bebida, que tomaban allí mismo" (Coluccio).

[4] Las frases en cursivas corresponden a las presentaciones hechas por Madariaga. José Alonso y Trelles fue autor de *Paja brava* (1919), obra criolla de inspiración gauchesca y perteneciente a la corriente "nativista". Gallego de nacimiento, se avecindó en El Tala, Uruguay, en 1877, y murió en Montevideo en 1924. Gardel grabó varias de sus composiciones a comienzos de su carrera: *Misterio, Insomnio, ¡Como todas!* y *¡Hopa, hopa, hopa!* Sobre el apodo del pulpero, una versión afirma: "Siempre tuvimos la curiosidad de saber por qué *Pancho*, si él no era Francisco sino José, y pensábamos que era por su padre que se llamaba Francisco. Pero un amigo que sabe mucho de estas cosas [...] nos relató la conversación que tuvo con uno de los hijos. Y que ese *Viejo Pancho* era un vecino de edad que vivía en un rancho a unos 7 kilómetros de El Tala, donde concurría

Era memoria linda
la memoria ‘el viejo
pa contar sus salidas
de quién sabe qué tiempo,
5 mientras corría el cimarrón la rueda[5]
y se enredaba en el ombú[6] el pampero.[7]

Pero había que amañarlo,[8]
pa arrancarlo al silencio,
si le araba la frente
10 con sus rejas el ceño,
y en el oscuro espejo ‘e las pupilas
encendían su luz ciertos recuerdos.

Alonso y Trelles, en *sulky,* a inspirarse [...]. Y que ese personaje está fielmente relatado en *Misterio* [...]. Falleció el 28 de julio de 1924” (Sica dell’Isola: s / p).

[5] *cimarrón*: ‘mate amargo’. Se refiere a la *rueda* de los que toman mate mientras escuchan al “viejo”.

[6] *ombú*: “Hierba gigantesca que crece en Misiones, Corrientes, Entre Ríos, Buenos Aires, Formosa, Chaco, Santa Fe y Tucumán. Es originaria de Corrientes, de las proximidades de la Laguna Iberá [...]. A su sombra gustaba guarecerse el gaucho, o levantar su rancho, lo que ha dado origen entre los habitantes de nuestras campañas y también de la de Uruguay a numerosas supersticiones que aún hoy subsisten. Entre las más difundidas se hallan las que le atribuyen grandes virtudes para enamorar, para hacer *daño* destruyendo hogares, pérdidas de fortuna, etcétera” (Coluccio). En sus *Observaciones sobre agricultura*, escritas en 1813, el presbítero José Manuel Pérez Castellano decía, en cambio, que el *umbú* era “un árbol grueso, alto, copudo, frondoso y de un verdor subido, que se cría espontáneamente en algunos parajes de estos campos”, aunque solía plantarse “cerca de las casas por su hermosura, y principalmente por la sombra que con su grande copa hacen en el estío”. Y añadía: “El motivo porque por lo común se siente correr aire debajo de los umbús, lo atribuyo a que, por leve que sea el aura que corre, como corra alguna, tropieza en la copa espesa del umbú, y hallando en ella embarazo, tuerce su corriente hacia la parte en que no lo tiene, que es por debajo del árbol”.

[7] *pampero*: “Viento fuerte, frío y seco que procede del sudoeste argentino y sopla en la provincia de La Pampa y en parte de la provincia de Buenos Aires” (Chuchuy).

[8] *amañarlo*: ‘engañarlo, darse maña para conseguir que contara sus historias’.

Porque entonces, de sus labios
tembelequiantes[9] y secos,
15 bellaquiaba[10] el rezongo[11]
como potro mañero[12]
y de un costao al otro ‘e la boca
franqueaba el pucho[13] de tabaco negro.

A ocasiones, él solo
20 comenzaba los cuentos
que el gauchaje del pago[14]
recogía en silencio,
viendo resucitar como a un conjuro
la atormentada juventud del viejo.

25 Gurí[15] en la Guerra Grande,[16]
mozo cuando Quinteros,[17]
soldao en la del Quebracho[18]

---

[9] *tembelequiantes*: ‘temblorosos’.

[10] *bellaquiaba*: ‘corcoveaba’. *Bellaco* es “el caballo que corcovea y es difícil de montar” (Coluccio).

[11] *rezongo*: ‘gruñido del caballo’.

[12] *mañero*: ‘mañoso, que tiene malas mañas o resabios’.

[13] *pucho*: “Cigarrillo. Del quechua *puchu*, ‘residuo’” (Gobello y Oliveri).

[14] *pago*: “Lugar donde nacía o se criaba el gaucho. Distrito o vecindad rural; campaña singularizada por algún rasgo geográfico o de vecindad” (Coluccio). Comparte etimología con las palabras *pagano* y *paganismo*.

[15] *gurí*: “De *cunumí* ‘niño, muchacho, mozo’, o de *kirí* ‘tierno, no desarrollado, agraz, pequeño, criatura’ [...]. Del guaraní *ngurí* ‘chiquillo, pequeñuelo’” (Jover Peralta: s / p).

[16] En la llamada *Guerra Grande* (1839-1851) combatieron los federales argentinos, liderados por Rosas y sus aliados —los *blancos* uruguayos—, contra los *unitarios* argentinos, aliados a los *colorados* del Uruguay.

[17] La “Hecatombe de Quinteros” tuvo lugar el 1º de febrero de 1858, en el Paso de Quinteros, Uruguay, tras la rebelión colorada de fines de 1857. Los oficiales rendidos fueron ejecutados; se dice que hubo 152 fusilados.

[18] La “Revolución del Quebracho”, organizada por blancos y colorados contra el general y presidente Máximo Santos, tuvo lugar el 30 y 31 de marzo de 1886, en Uruguay. Murieron más de 200 revolucionarios.

y herido en la del Cerro,[19]
ande un caudillo levantaba el poncho[20]
allí estaba él apeligrando el cuero.[21]

Eran de ver sus ojos,
medio acosaos del sueño,
arderle como brasas
del tizón trasfoguero,[22]
cuando echando a la nuca el borsalino[23]
les contaba 'e peleas y entreveros.[24]

Los gurises,[25] al oirlo,
silenciosos y trémulos,
sentían por las venas
arderles como un fuego
la alborotada sangre de la raza,
y el fin pedían de la historia al viejo.

Pero caiban las chinas,[26]
curioseando el respeto

---

[19] La toma de la fortaleza del Cerro fue un hecho acontecido el 28 de noviembre de 1870, en las afueras de la ciudad de Montevideo, durante la llamada "Revolución de las Lanzas", de los blancos contra los colorados.

[20] *levantaba el poncho*: 'se rebelaba contra la autoridad'.

[21] *apeligrando el cuero*: 'arriesgando el pellejo'.

[22] *trasfoguero* (o *trashoguero*): 'leño duro que permanece encendido, cubierto entre las cenizas, que arde lentamente y casi no produce llama, que parece apagado, pero, apenas se le acercan maderos blandos, vuelve a arder'.

[23] *borsalino*: "Tipo de sombrero de fieltro [...]. Lexicalización del apellido del fabricante instalado en Alessandria, Piamonte, Italia" (Gobello y Oliveri).

[24] *entrevero*: "Combate entre gente armada, por lo común personal, aun formando parte de una lucha de gran magnitud [...]. El *entrevero* constituyó la maniobra por excelencia de las montoneras" (Coluccio).

[25] *gurises*: véase nota 15.

[26] *china*: "Nombre que se da genéricamente a la mujer en nuestra campaña [...]. El gaucho tomó del español llamar *china* a su mujer amada" (Coluccio). "En el vocabulario gauchesco tiene connotación afectiva [...]. En el vocabulario

45 con que los gauchos oian
las locuras del cuento,
y sin saber por qué, sobre los párpados
del viejo historiador se echaba el sueño.

Y sus labios, contraidos
50 por un gesto ‘e despecho,
hablaban de una trenza
cortada a ras del cuero [27]
y de un amor infortunao y triste
y de un desvelo inexplicable y terco.

2. *Insomnio*[28]

Se repite Insomnio,[29] *canción criolla del* Viejo Pancho.

Es de noche, pasa
rezongando el viento
que dobla los sauces
cuasi contra el suelo.

---

urbano se reserva esta voz para la muchacha o mujer en general de rasgos aindiados y tiene connotación despectiva” (Gobello y Oliveri).

[27] El acto de cortarle la *trenza* a la *china* alude a un castigo, a una ofensa y a una frustrada historia de amor. El motivo aparece en otros poemas: “En *Remordimientos*, el gaucho pide perdón a la china por haberle cortado la trenza en *Resolución* [...]. El poeta recuerda la ocasión en que volvió a ver a la china que había ofendido y creyó notar que, como él, seguía sintiendo el antiguo amor. Esto lo lleva a [...] arrepentirse de la acción que tomó [...] (cortarle la trenza): ‘[...] Y cuando ya el estertor / se acerque de mi agonía, / he de maldecir el día / en que te inferí la ofensa / de robarte aquella trenza / que consoló el alma mía’” (San Román: s / p).

[28] En el casete se lee: “Canción campera uruguaya del *Viejo Pancho*”. *Insomnio* es otra canción criolla musicalizada por Chiriff y grabada por Gardel en 1927, con el acompañamiento de Barbieri y José Ricardo (véase nota 2).

[29] Una falla de la grabadora obliga a Madariaga a repetir su presentación de la canción de Gardel.

5 Y en el fondo escuro
de mi rancho viejo,
tirao, sobre el catre,
en lechos de tientos,[30]
aguaito[31] las horas
10 que han de traerme el sueño.
Y las horas pasan
y yo no me duermo,
ni duerme en la costa
del bañao[32] el tero,[33]
15 que a ocasiones grita
no se qué lamento
que el chajá[34] repite,
dende allá muy lejos.
¡Pucha[35] que son largas
20 *las noches de invierno!*

---

[30] *tiento*: "Guasca. Cuero crudo cortado en lonjas y sobado" (Coluccio).

[31] *aguaitar*: "[...]. Estar a la espera de alguien [...]. Estar al acecho de una persona o animal" (Chuchuy).

[32] *bañado*: "Terreno bajo e inundable" (Chuchuy).

[33] *tero*: "Conocida esta ave también con los nombres de *tetén, tero-tero, teru* y *teruteru*. Vive en todo el país y en la mayor parte de Sudamérica. El *teruteru* es el guerrillero alado que da el quién vive al intruso o denuncia al hombre escondido [...]; no es mayor que una perdiz y hace el efecto de una fiera [...]. Es el *tero-tero* pájaro heroico; no huye de la descarga mortífera; acude al compañero herido y muere lanzando su anatema: '¡*Teru*... *teru*!' [...]. El valiente *tero-tero* es astuto como nuestro baqueano [...] gaucho; está siempre en emboscada, en cuclillas; corre agazapado al percibir de lejos al enemigo [...]. Es nuestro pájaro simbólico" (Coluccio).

[34] *chajá*: "Ave corpulenta, de cabeza pequeña, con cresta y patas muy fuertes de color salmón, que mide hasta 90 centímetros [...]. Presenta un anillo negro en el cuello y dos espolones en las alas. Habita en bañados o en campo abierto, en la proximidad del agua. Se alimenta de vegetales y pequeños invertebrados acuáticos [...]. Su grito, penetrante, es una llamada de alerta ante extraños o enemigos" (Chuchuy).

[35] *¡pucha!*: "Interjección muy común de los argentinos [...]. *Pucha* reemplaza indiscutiblemente a la palabra *puta*, pero sin el sentido ofensivo que esta

A través del turbio
cristal del recuerdo,
van mis años mozos
pasando muy lentos,
25 y dispués que gozo
y a vivir los güelvo,
pensando en los de ahura
no sé lo que pienso:
novillos sin guampas,[36]
30 yeguas sin cencerro,[37]
potros que se doman
a juerza ‘e cabestro,[38]
bretes[39] que mataron
los lujos camperos,
35 gauchos que no saben
de vincha[40] y culero,[41]

---

tiene; de ahí que las [...] mujeres de mediana cultura [la] usen sin reparos, y aun las de algo más que mediana” (Coluccio).

[36] *guampa*: “Asta, cuerno de animal vacuno” (Gobello y Oliveri).

[37] *cencerro*: “Pequeña campana de bronce que se cuelga en el cogote de la yegua madrina de una tropilla. La condición mansa de la madrina [...] hace que el conjunto de los animales que conforman el grupo se mantengan reunidos en torno o en pos de ella” (Coluccio).

[38] *cabestro*: “Pieza de cuero que va prendida a la argolla del bozal por una presilla, siempre de un metro más o menos, más largo que las riendas [...]. Como es la prenda indicada para sujetar a los animales en un sitio determinado, especialmente si es arisco, suele ser más fuerte y consistente que las riendas” (Coluccio).

[39] *brete*: “Corral de madera dura o de palos a pique, construido para encerrar a los animales ariscos, con el propósito de curarlos, castrarlos, marcarlos o efectuar en ellos cualquier operación que importe riesgo” (Coluccio).

[40] *vincha*: “Faja de género que se ata a la cabeza para sostener el cabello [...]. Nuestros gauchos [...] sujetaban con ella su cabello largo, cuando debían realizar una tarea que les demandara movimientos violentos, en los que el sombrero se les caería fácilmente: al montar un potro y para correr carreras” (Coluccio).

[41] *culero*: “Lonja de cuero, por lo común de carpincho, que los gauchos ajustaban a la cintura y muslos para evitar los roces del lazo en sus faenas diarias.

patrones que en auto
van en los rodeos.
¡Pucha que son largas
las noches de invierno!

La puerta del rancho
tiembla, porque el perro
tirita contra ella
de frío y de miedo.
Tuito es hielo afuera,
tuito es frío adentro,
y las horas pasan
y yo no me duermo.
Y pa pior, en lo hondo
de mi pensamiento,
brillan encendidos
dos ojos matreros[42]
que persigo al ñudo[43]
pa quemarme en ellos.
Son los ojos brujos
que olvidar no puedo,
porque ya pa siempre
me han robado el sueño.
¡Pucha que son largas
las noches de invierno!

A veces, el gaucho adornaba el culero con flecos y bordados o lo recamaba con grandes monedas de plata" (Coluccio).

[42] *matrero*: "Dícese del hombre que se interna en las zonas inhóspitas huyendo, por lo común, de la justicia, a la que sabe hacer frente si es descubierto" (Coluccio).

[43] *ñudo*: "En la expresión *al ñudo*, 'inútilmente'. Es modismo que pasó del habla campesina a la urbana y alude a la dificultad de desatar un nudo" (Gobello y Oliveri).

3. *Manuelita*[44]

Manuelita Rosas, *por Gardel.*[45]

Por la niña que fue generosa
en los tiempos que sangre corría

---

[44] Vals *Manuelita*, con música del guitarrista y compositor uruguayo José María Aguilar, *El Indio* (1891-1951), y letra del poeta y escritor porteño José María Macías (1890-1978). Forma parte del "Ciclo federal" y fue grabado por Gardel en 1929. Cuenta el letrista que un día le preguntó al cantor: "—¿Por qué, Gardel, usted que posee una voz que puede lucirse en todos los salones se dedica, casi exclusivamente, a esas canciones de estilo tan común? ¿Por qué no le da alguna preferencia a las canciones de letra culta? [...]. Y Gardel, con un gesto que revelaba su asentimiento, me repuso: —¡Qué le voy a hacer! Si los autores no me traen otra cosa... Terció, entonces, mi cuñado, diciéndome: —¿Por qué no le escribís vos? —¡Cómo no!, agregó enseguida Gardel. Aguilar se ofreció para ponerle música. Yo me disculpé diciéndole que no me gustaba el tango. —Yo no canto solamente tangos, aclaró Gardel. Quedó convenido que yo le escribiría letra para un vals. En esa época hacían furor las canciones de Ignacio Corsini, como *La Pulpera de Santa Lucía* y *La Mazorquera de Montserrat*. Creí propicia esa veta histórica y elegí como asunto a Manuelita, la hija de Rosas. A la semana le entregué mi trabajo a Aguilar; le puso música y a Gardel le agradó. Lo llevó en su repertorio en una *tournée* por las provincias grabándolo luego". Cf. www.todotango.com / spanish / gardel / autores / autor.aspx?idc=241.

[45] Manuelita Rosas (1817-1898), hija del dictador argentino Juan Manuel de Rosas, fue el símbolo más arraigado popularmente del Partido Federal. Se dice que intentaba suavizar las más odiosas decisiones de su padre, como el fusilamiento de Camila O'Gorman. El poeta cordobés José Rivera Indarte —que hizo un llamado a la "muerte santa" de Rosas— llegó a acusarlo de cometer incesto con su hija. Un artículo impreso en 1926 decía: "El delito más grave de que se acusa a Manuelita Rosas es el de su presencia en los *candombes*, viendo bailar el tango de los negros [...], presenciando, por orden de su padre, cómo las parejas de negros se derretían en el tango [...]. El tirano necesitaba que los negros de Buenos Aires —el treinta por ciento de la población— creyeran en su afecto protector. Los halagaba enviándoles a lo que más amaba: a su hija... Y cuéntase que la misma Manuelita, para no desairar a la negrada, bailó también con ellos el tango primitivo" (Stranjer: s / p).

y contuvo al puñal mazorquero[46]
y los odios de la tiranía,
5 que suspenda mi gaucha guitarra
la canción de justicia postrera,
como aroma de suaves violetas
en la cruz de su tumba extranjera.[47]

Cuántas veces, gentil Manuelita,
10 suspendiste el *Minué federal*,[48]
y llorando a los pies del tirano,
de rodillas clamastes piedad;

---

[46] *mazorquero*: 'miembro de *La Mazorca*'. *La Mazorca* era el brazo armado de la Sociedad Popular Restauradora, creada en 1833 e inspirada por Encarnación Ezcurra, esposa de Rosas, y por las familias de los llamados *federales* "netos" o "apostólicos". La formaban ex-soldados rasos, ex-policías, serenos y ladrones que hicieron legendario el terror rosista. El origen de su nombre es incierto. Sus defensores lo asociaban a la gran unión de sus integrantes, simbolizada en la de los granos de maíz. Otros —sus víctimas o enemigos—, a la expresión "Más horca". Entraban a las casas, torturaban y mataban. Su método preferido era el degüello, al que llamaban "la resfalosa" o el "violín-violón". La versión más difundida lo vincula a un pasquín del poeta unitario citado antes, José Rivera Iduarte, que aludía a una espiga de maíz grabada en la misma hoja impresa: "Aqueste *marlo* que miras, / de rubia chala vestido, / en los infiernos ha hundido / a la unitaria facción" —el *marlo* es "el corazón de la espiga del maíz después de desgranada" (Gobello y Oliveri). Se trataba, tal vez, de una alegoría de Rosas, refiriéndose al color rojizo de su piel y su cabello rubio. Una de las versiones de esta copla señala que la tortura mazorquera incluía la introducción de una mazorca de *choclo* por el recto: "En los infiernos se ha hundido / de la unitaria facción". Cf.es.wikipedia.org / wiki / Sociedad_Popular_Restauradora.

[47] Manuelita Rosas murió en su exilio londinense el 17 de septiembre de 1898.

[48] El *Minué federal* —variante criolla de los *minués* y *gavotas*— se llamó también *Minué montonero* y nació, como expresión danzada, en el segundo gobierno de Rosas. Acopló al *minué* la forma musical del *cuándo*, el *cielito* y el *gato* criollo. El *Minué federal*, además de ser la danza oficial obligatoria, tuvo carácter regional.

¡oh! tatita,[49] tus ciegos enojos
por la novia doliente que pena:
a su amado, rebelde unitario,[50]
La Mazorca a morir le condena.

¡Oh! tatita, la madre que sufre
nos maldice, callada en su lloro;
dale al hijo, que es darle la vida,
compasión y perdón yo te imploro;
su plegaria de amor y consuelo
ablandaba la fiera arrogancia
del que altivo, soberbio, retara
al cañón de Inglaterra y de Francia.[51]

Manuelita, gentil Manuelita,
virgen rosa de la dictadura,
sobre el cielo plomizo, lejano,
ocultaste tu cruel amargura;
que no ofenda mi gaucha guitarra
la canción de justicia postrera,
como aroma de suave violeta,
en la cruz de su tumba extranjera.

---

[49] *tata*: "En la mayor parte de América del Sur, 'padre', 'papá'. Diminutivo: *tatita*, o *taíta*" (Coluccio).

[50] Los *unitarios* eran los miembros del partido liberal en las guerras civiles argentinas del siglo XIX. Fueron los adversarios permanentes de Rosas desde 1835 hasta su derrota en la batalla de Caseros, en 1852.

[51] El gobierno de Rosas prohibió la navegación por los ríos interiores a fin de reforzar la aduana de Buenos Aires, único punto por el que se comerciaba con el exterior. Inglaterra había reclamado la libre navegación de los ríos Paraná y Uruguay para poder vender sus productos. Debido a esa disputa, las flotas inglesa y francesa bloquearon el puerto de Buenos Aires en 1845. Gran Bretaña firmó la paz en 1849; Francia, en 1850.

4. *El pangaré*[52]

El pangaré. *Un estilo.*[53]

En un pingo pangaré,[54]
con un freno coscojero,[55]
buen herraje y buen apero,
en dirección pa Pigüé,[56]
5 va el paisano Cruz Montiel
orillando una cañada,
con camisa bien planchada,
un clavel rojo retinto,
puñal de plata en el cinto
10 y bota fuerte lustrada.[57]

---

[52] *El pangaré* es un "tango milonga" —o *estilo*, como dice Madariaga— con música del cantor uruguayo José Razzano (1887-1960) y Gardel, que lo grabó hacia 1917. La letra es del poeta criollo Alcides de María (1848-1908), también uruguayo, llamado *Calisto el Ñato*, que publicó sus versos en la revista *El Fogón*, igual que *El Viejo Pancho*, y Antonio D. Lussich, autor del gran poema gauchesco *Los tres gauchos orientales*.

[53] *estilo*: "Canción cultivada en todo el territorio de nuestro país. Es de características sentimentales y de ritmo lento; su tema predilecto es el ambiente circundante, cualquiera que sea: monte, sierra o llanura. Se acompaña con guitarra" (Coluccio). Es el canto sureño de temperamento melancólico. Muchos de los primeros *tangos camperos* tenían partes "estiladas" y las primeras grabaciones de Gardel fueron, en su mayoría, *estilos*.

[54] *pangaré*: "Nombre que toma el pelaje del equino cuando aparece con zonas desteñidas o descoloridas [...]. Se considera al *pangaré* animal veloz y resistente [...]: 'Pangaré, galopa que te veré'" (Coluccio).

[55] *coscojero*: "Referente al caballo que acostumbra a hacer girar la *coscoja* con la boca" (Chuchuy). *Coscoja*: "Pequeña argolla que va en la barra del freno y que el caballo mueve con la lengua. A veces se ponen hasta tres coscojas, y es curiosa la sincronía conque algunos equinos las hacen sonar" (Coluccio).

[56] Pigüé es una ciudad pampeana del suroeste de la provincia de Buenos Aires, fundada en 1884 por un grupo de occitanos de Rodez. Su nombre deriva del vocablo mapuche *Pi-Hué* 'lugar de reunión o parlamento'.

[57] Dos décimas se omiten en esta versión: "Va en procura de un lucero / a quien le ha tendido el ala / y lleva el clavel por gala / en la cinta del sombre-

Después de un largo tirón[58]
y al final de la carrera,
me hallé junto a una tranquera[59]
donde encontré mi ilusión:[60]
—Dios te guarde, corazón,
dije, maneando[61] el corcel,
y con palabras de miel
y apretándole la mano:
—Aunque soy pobre paisano,
tomá, guardá este clavel.

La china[62] se sonrió y luego
dijo en tono campechano:
—Pa vos, un mate[63] en la mano;
ya tengo el agua en el fuego.

---

ro. / Él es un criollo altanero / cuando de su amor se trata; / el valor se desbarata / ante el más mínimo antojo / y el puñal de aquellos ojos / con que la china lo mata. // Por fin, Cruz Montiel divisa, / en el verde de la loma, / el nido de la paloma / con que sus penas suaviza. / Y como quien muy deprisa / llegar al rancho desea, / al pangaré lo espolea / como diciéndole: —¡Vuela! / Si estará de centinela / y es hora de que me vea". Cf. www.todotango.com/spanish/las_obras/letra.aspx?idletra=1959.

[58] *tirón*: 'trecho'. "*Tiro*. En el habla del *turf*, 'distancia sobre la que se disputa una carrera'" (Gobello y Oliveri). El *turf* — en inglés, 'césped' — comprende "todo lo relativo a los hipódromos" (Gobello y Oliveri).

[59] *tranquera*: "Puertas rústicas de los corrales, cercas, etcétera, que cierran por medio de trancas" (Coluccio).

[60] En estos versos, y tras la supresión de las dos décimas, el personaje asume la voz narrativa. Otras versiones, en cambio, mantienen la tercera persona: "se aproximó a la tranquera / donde encontró una ilusión".

[61] *maneando*: 'sujetando'. "*Manea*. En nuestro campo es cualquier lonja de cuero que se emplea para trabar las patas de los animales" (Coluccio).

[62] Cf. nota 2.

[63] *mate*: "(Del quichua *mathi*, 'calabacín'.) Con el nombre *mate* se designa al utensilio vegetal, metálico o de loza, etcétera, que desde remotas épocas es usado para beber la tradicional infusión preparada con las hojas trituradas de la *yerba mate* [...]. Existe toda una literatura sobre la técnica de [...] 'cebar el mate'" (Coluccio).

25 —A esto vengo y no lo niego,
porque nunca sé mentir.
—Lo que ahura se va a sentir,
que la yerba[64] no sea buena.
—Eso no me causa pena,
30 la pena es tenerme que ir.

Sin hacer más descargo,
Juan Cruz Montiel con su china,
se jueron pa la cocina
a tomar un mate amargo.[65]
35 Un mate como un encargo:
lo que estuvimos hablando,
lo que a solas nos juramos
lo que allí nos prometimos
lo que después hicimos,
40 eso a naide lo contamos.

Lo cierto es que Cruz Montiel,
como era un criollo jinete,
montó de un salto en su flete[66]
y despacito se fue.
45 Cuando ya el pangaré
pa el galope se tendía,

---

[64] *yerba*: "Hojas deshidratadas y trituradas de la *yerba mate*" (Chuchuy). "*Yerba mate*. Árbol que puede alcanzar hasta unos 14 metros de altura, con hojas lanceoladas, de borde liso y color verde oscuro y brillante. Se cultiva especialmente en las provincias argentinas de Corrientes y Misiones" (Chuchuy).

[65] *mate amargo*: "Cimarrón" (Coluccio). "*Cimarrón*. Nombre que se le da al mate amargo, el [...] preferido por los hombres de nuestra campaña" (Coluccio). Aunque la décima entraña un doble sentido erótico, el sentido de *mate amargo* es curiosamente negativo: "*Mate amargo* significa indiferencia o quítate todas las ilusiones". O como dice un refrán: "*Mate amargo* y china pampa sólo por necesidad" (Coluccio, s.v. *Mate*).

[66] *flete*: "Dícese del caballo brioso, corredor" (Coluccio). "Caballo ligero" (Gobello y Oliveri).

de cuando en cuando volvía
la cara para mirar
si podía contemplar
50 a su china todavía.

5. *El tirador plateado*[67]

Se va a escuchar El tirador plateado, *estilo.*[68]

Sos el tirador[69] plateao
que mi a chiripá[70] sujeta,
sos ejes de mi carreta,
sos tuses[71] de mi tostao,[72]
5 sos el pañuelo bordao
de un pobre gaucho cantor,
sos la prienda más mejor

---

[67] La letra de este *estilo* —una de las primeras grabaciones de Gardel, de los años 1912 o 1913— se atribuye a José Razzano (cf. nota 53); a Juan Escayola (1871-1944), alias *Juan Torora,* poeta criollo uruguayo y erudito fundador de la revista *El Fogón* y la sociedad nativista "Los Gauchos", o al poeta gauchesco Oscar Orozco, también uruguayo, que tituló a sus versos *Retruco* y los firmó con el seudónimo de *Un Oriental* (Michoelsson: s / p).

[68] *estilo*: cf. nota 53.

[69] *tirador*: "Cinto de cuero con bolsillos donde llevan nuestros paisanos el dinero, el pañuelo, el yesquero con el pedernal y el eslabón, y otras cosas menudas. Los hay guarnecidos de monedas o botones de plata. Estos últimos, en realidad, son tiradores lujosos, que no todos los paisanos llevan" (Coluccio).

[70] *chiripá*: "(Del quichua *chiri* 'frío', y *paj* 'para el frío'). Prenda que constituye parte de la indumentaria del gaucho. Es de forma cuadrilonga y para vestirla se pasa entre las piernas, sujetándose a la cintura por medio de una faja. Hace las veces de pantalón" (Coluccio).

[71] *tuses*: 'tusas', de *tusar*. "*Tusa*. Nombre que se da en nuestro país y en la mayor parte de América a las crines del caballo. En las provincias patagónicas y Buenos Aires se dice *tuso* o *tuse*" (Coluccio).

[72] *tostao*: 'caballo de color oscuro'.

de mi chapeao[73] de paseo,
sos yapa[74] de mi sobeo,[75]
10 sos trienza[76] de mi arreador.[77]

Sos la mata ‘e culantrillo[78]
que crece en el manantial;
sos vaina de mi puñal;
sos la farda[79] donde trillo;[80]
15 sos alas de mi lomillo[81]
de trabajo brasilero,
sos yesca de mi yesquero,

---

[73] *chapeado* o *chapeao*: “Son los arreos del caballo, lujosos o guarnecidos con chapas de plata o plata y oro” (Coluccio).

[74] *yapa*: “La parte extrema del lazo que termina con la argolla” (Coluccio).

[75] *sobeo*: “En Entre Ríos, el lazo torcido de dos tientos” (Coluccio).

[76] *trienza*: ‘trenza’.

[77] *arreador*: “Azote semejante al rebenque pero de mango y lonja mucho más largos, utilizado para estimular a los animales arreados” (Coluccio).

[78] *culantrillo*: “Este helecho, también llamado *cabello de ángel* y *cabello de Venus*, crece particularmente en todas las regiones serranas de nuestro país, donde existe un poco de humedad. Se utiliza en infusión de hojas, para calmar los dolores del pecho y favorecer la aparición de la menstruación” (Coluccio).

[79] *farda*: ‘traje del *gaúsho* brasilero y del gaucho correntino’. “*Farda*. (Do árabe *fard*, ‘pano’, ‘vestimenta’, ‘uniforme militar’.) Traje, uniforme para uma classe de indivíduos” (*Dicionário universal*). “*Farda*. En la germanía significa bulto o lío de ropa” (*Aut*.). También puede ser que la palabra *farda* haya sustituido a otra más adecuada al contexto: *albarda*.

[80] *Trillar* puede significar ‘andar’ o ‘seguir la huella’. Cf. “*Trillo*. Huellas que quedan marcadas en el suelo tras el paso de los animales” (Chuchuy). “*Trillo*. [...] Rastrillada: Huellas de hombre o bestia en el campo [...]. Las haciendas arriadas lentamente por los indios han *trillado* estas huellas y dejado el hondo rastro que marcan las sendas; de ahí deriva el nombre de *rastrilladas* [...]. Algunas sendas miden cerca de un metro de hondura, como si la tierra hubiera sido labrada por la rueda de pesadas y chilladoras carretas” (Coluccio).

[81] *lomillo*: “Pieza del recado de montar, consistente en dos almohadas rellenas de juncos de totora, afianzadas a una lonja de suela, que se aplica sobre la carona” (Gobello y Oliveri).

sos paño de mi bombacha,[82]
sos potranca criada a guacha,[83]
20 por eso tanto te quiero.

Y pensar que me guardás
en tu pecho un rinconcito
donde llamea un fueguito
que no se apaga jamás.
25 Yo siento alzar más y más
la llama en mi idolatría;
pues mi mayor alegría
y mi sueñito mejor
es jinetear en tu amor
30 y maniarte[84] al alma mía.

6. *¡Hopa, hopa, hopa!*[85]

¡Hopa, hopa, hopa!, *del Viejo Pancho.*

Cuasi anochecido, cerquita 'e mi rancho,
cuando con mis penas conversaba a solas,
sentí ayer ruidaje como de pezuñas
y el grito campero de: *¡Hopa, hopa, hopa!*[86]

---

[82] *bombachas*: "Pantalones anchos y cómodos que se usan [...] para las labores del campo" (Coluccio).

[83] *guacha*: "Látigo de hoja ancha" (Gobello y Oliveri). También podría decir: *criada guacha*. "*Guacho*. En nuestro país, 'huérfano'. También, 'estar solo, desamparado', 'no tener apoyo'" (Coluccio).

[84] *maniarte*: 'manearte'.

[85] *¡Hopa, hopa, hopa! Estilo* musicalizado por Roberto Fugazot, cantor, actor de cine y compositor nacido en Montevideo (1902-1971), y grabado por Gardel en 1927, con el acompañamiento a la guitarra de Guillermo Barbieri (1894-1935) y José Ricardo (1888-1937). La letra es de *El Viejo Pancho* (cf. nota 2).

[86] *¡hopa!*: "Interjección. Rural. Se usa para azuzar al ganado. *¡Arre! ¡Juira!*" (Chuchuy).

Salí, y en lo oscuro vide uno de poncho,[87]
llevando a los tientos[88] lazo y boliadoras,[89]
que, al tranco espacioso de un matungo zaino,[90]
arriaba animales que parecían sombras.

—Párese, aparcero,[91] párese y disculpe,
le dije. ¿Qué bichos lleva en esa tropa?
—Voy pa la tablada[92] de los gauchos zonzos,
a venderles miles de esperanzas gordas.

—Si el mercao promete y, engolosinao,
vuelve po' estos pagos[93] en procuras de otras,
no olvide que tengo mis potreros llenos,
y que hasta 'e regalo se las cedo todas.

---

[87] *poncho*: "(Del araucano *pontho*.) Prenda peculiar del hombre del interior de nuestro país, de las regiones serranas y páramos andinos [...]. Consiste en una manta cuadrada de lana (oveja, alpaca, vicuña, algodón, etcétera), con una abertura en el centro por donde se saca la cabeza" (Coluccio).

[88] *a los tientos*: "Adverbio rural. 'A la grupa del caballo'" (Chuchuy, s.v. *Tiento*). "*Tiento*. Tira delgada de cuerpo no curtido que se emplea para atar o hacer trenzas" (Chuchuy"). "Es admirable cosa ver lo que hace un hombre de campo con una guasca [o *tiento*] cualquiera" (Coluccio, s.v. *Guasca*).

[89] *boleadoras*: "Arma para aprehender animales que usan los hombres de campo. Consiste en dos o tres bolas de piedra u otra materia pesada, retobadas o no y sujetas a otros tantos ramales de guascas torcidas o bien de trenzas formadas de tientos (tiritas de cuero) o tendones de avestruz" (Coluccio).

[90] *matungo*: "En Argentina, Uruguay y Río Grande del Sur, caballo viejo e inservible" (Coluccio). "*Zaino*. Pelaje caballar, de color intermedio entre el colorado y el oscuro. Igual significado en Uruguay y Río Grande del Sur [...]. Se distinguen las siguientes variedades: *zaino colorado*, *oscuro*, *pardo* y *pangaré*" (Coluccio).

[91] *aparcero*: 'compañero, amigo'. "*Aparcería*. Compañerismo, amistad. Igual en el Uruguay" (Coluccio).

[92] *tablada*: "Lugar llano donde se dejan los animales para ser sacrificados y destinarlos al abastecimiento. Matadero" (Coluccio).

[93] Cf. nota a *Misterio*.

Sonriose el tropero,[94] que era el Desengaño;
taloneó al matungo derecho a la sombra,
y aún trai a mis oidos el viento ‘e la noche
20 su grito campero de: *¡Hopa, hopa, hopa!*

7. *El lazo*[95]

El lazo, *por Gardel.*

Trenza,[96] lujo, tradición
que va entrando en la belleza,
con el tirador,[97] la prienda,[98]
el chiripá[99] y el facón.[100]

---

[94] *tropero*: “En nuestro país, el conductor de ganado, especialmente vacuno, lo que le obliga a ambular frecuentemente por las pampas y por los valles, por lo que se diferencia notablemente de los otros trabajadores del campo, que consiguen fijar residencia en el lugar” (Coluccio).

[95] La letra de este *estilo* es del guitarrista y compositor argentino Justo Tomás Morales (1877-1953). Gardel lo grabó en Buenos Aires, en 1926, acompañado por las guitarras de Guillermo Barbieri (1894-1935) y José Ricardo (1888-1937). Se dice que Morales le birló las décimas de *El lazo* a su alumno, el poeta Ramón Solveyra (1878-1958), que colaboró en el diario *El Pampero* con el seudónimo de *Juan Potro*.

[96] El *lazo* era la “trenza formada por tientos de cuero vacuno u otro animal [...] hecha a tres ramales, que remata en una argolla generalmente de hierro. Es uno de los elementos de trabajo de más importancia del hombre de campo que atiende animales, ya que le sirve para enlazar, arrastrar, etcétera. Su largo es de unos 15 a 20 metros [...]. Era el lazo una extensa prolongación del brazo y de la lanza del gaucho, dúctil y ligero en su disparo, flexible y tenso a la vez, escurridizo, asfixiante y mortal cuando se ceñía” (Coluccio, s.v. *Lazo*).

[97] *tirador*: cf. nota a *El tirador plateado*.

[98] *prenda*: “Piezas que forman la montura” (Chuchuy).

[99] *chiripá*: cf. nota a *El tirador plateado*.

[100] *facón*: “Daga o cuchillo grande que usa el hombre de campo [...]. El facón es usado tanto para las tareas propias del campo donde se crían animales como para la defensa o ataque en las peleas” (Coluccio).

El anca del redomón[101]
ya no siente tu caricia,
ni la china, esa delicia,
se acomoda sobre el rollo,[102]
con su carne de pimpollo
y sus ojos de manilla.[103]

Por el triunfo de tu bardo,[104]
dejas ligao a la historia
que, 'onde hubo que ganar gloria,
siempre andabas culebriando.
Con Güemes[105] estabas cuando
hizo frente al poder real
y el emblema nacional
impuso a los chapetones,[106]

---

[101] *redomón*: "Dícese del potro cuando ha empezado a domarse" (Coluccio).

[102] *rollo*: se refiere al "rollo del lazo usado por el gaucho" (Gobello y Oliveri).

[103] *manilla*: se refiere a la argolla en que remata el lazo.

[104] "El gaucho cantor es el mismo *bardo*, el vate, el trovador de la Edad Media, que se mueve en la misma escena, entre las luchas de las ciudades y del feudalismo de los campos, entre la vida que se va y la vida que se acerca. El cantor anda de pago en pago, de tapera en galpón, cantando sus héroes de la pampa perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en un malón reciente [...], la catástrofe de Facundo Quiroga y la suerte que cupo a Santos Pérez. El cantor está haciendo candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbre, historia, biografía, que el *bardo* de la Edad Media" (Sarmiento: 70-71).

[105] "El lazo constituyó un arma poderosa y temida en manos de los gauchos de Güemes, quienes defendían todo el noroeste de lo que hoy es la República Argentina. En efecto, preparaban emboscadas a los soldados de la metrópoli y, cuando los tenían 'a tiro', los enlazaban y los arrastraban al galope de sus caballos" (Coluccio). Los "gauchos de Güemes" eran la guerrilla comandada por Martín Miguel de Güemes, en Salta y Jujuy, durante la Guerra de Independencia argentina, en la gesta militar conocida como *Guerra Gaucha*.

[106] *chapetón*: "En casi toda América, *chapetón* se llamaba al europeo recién llegado y al novicio" (Coluccio). "Persona natural de España. Se usó durante el periodo colonial y de la Guerra de Independencia, y en algunas ocasiones designó al europeo en general" (Chuchuy). "En lenguaje vulgar, torpe, chambón" (Coluccio).

tomándoles los cañones[107]
20 por lujo y volcando un pial.[108]

Zumbando en los entreveros[109]
fuiste terror de la indiada,
en esa época pasada
de malones[110] traicioneros.
25 En los combates pamperos,
si alguna vez te ha apurao
un salvaje retobao[111]
que se vino sobre el lazo,
resonó su cimbronazo[112]
30 como cordaje templado.

Ya ni es criollo el malacara,[113]

---

[107] "También se refiere que los soldados de *El Tigre de los Llanos*, Facundo Quiroga, en los encuentros de Tablada y Oncativo, enlazaban los cañones de artillería [del general] Paz" (Coluccio).

[108] *volcando un pial*: 'echando un pial'. "*Pial*. Lazo o tiro de lazo que se arroja al animal [...] buscando de tomarle las patas [...]. *Echar pial* vale por el español *echar mangana*. Se puede pialar al animal de paleta, de derecho, *de volcao*, de revés, sobre el lomo, de puerta afuera, etcétera" (Coluccio).

[109] *entreveros*: cf. nota a *Misterio*.

[110] *malón*: "Grupo de indios organizados para atacar. Ataque por sorpresa de indios" (Chuchuy).

[111] *retobado*: "En casi toda América, persona que se rebela, protesta o rezonga" (Coluccio).

[112] *cimbrón*: "Vibración del lazo fuertemente estirado" (Coluccio). "*Cimbronazo*. Aquí y en el Uruguay, fuerte tirón dado con el lazo cuando el animal apresado pretende huir" (Coluccio).

[113] *malacara*: "Caballo que presenta una franja blanca [...] que se extiende en la frente, por entre los ojos y hasta el hocico" (Chuchuy). *El Malacara* fue un caballo criollo, tehuelche, que salvó a su jinete, el galés John Daniel Evans, durante un ataque de los indios en el Valle de Chubut, en 1884, poco después de la Conquista del Desierto. El galés relata que halló los cadáveres de sus compañeros "mutilados y cortados sus cuerpos por las coyunturas. En las matas cercanas colgaban las vísceras secas al sol. Jamás encontramos sus corazones". Evans enterró al caballo en Trevelin, en 1901, con un epitafio: "Aquí yacen los restos de mi caballo *Malacara* que me salvó la vida [...] al volver de la cordillera" (Beorchia Nigris: s/p).

ni te floriás[114] en la guerra:
ya te vas, lazo ‘e mi tierra,
ya te han dao vuelta a la cara.[115]
35 Entre horquetas de tacuara,[116]
lo he visto hoy bien jabonao;[117]
vas a concluir estaqueado
junto al galpón[118] de ladrillo,
secándole el calzoncillo
40 a algún nación[119] acriollado.

8. *Pobre gallo bataraz*[120]

Pobre gallo bataraz, *por Gardel*.

Pobre gallo bataraz,[121]
se te está abriendo el pellejo;

---

[114] *florear*: “Lucirse, hacer ostentación de algo que se posee [...]. Igual en Uruguay” (Coluccio).

[115] *te han dao vuelta a la cara*: ‘te han volteado la cara, te han vuelto la espalda, te han olvidado’.

[116] *tacuara*: “Caña que crece especialmente en el noroeste argentino y que alcanza el extraordinario desarrollo de hasta 25 metros de alto. Se empleaba [...] para hacer picanas y chuzas” (Coluccio).

[117] *jabonao*: ‘asustado’. “*Jabón*. En lenguaje popular, miedo, temor, susto. *Jabonarse*: asustarse” (Coluccio).

[118] *galpón*: “En casi toda América del Sur, ciertos cobertizos que se emplean para los más diversos usos: si son cerrados, se guardan granos, lana, etcétera” (Coluccio).

[119] *nación*: “Extranjero [...]. El natural de una nación con respecto a los naturales de cualquier otra” (Gobello y Oliveri). “*Nación*. Se usa freqüentemente para significar qualquier extrangero. Es de estilo baxo” (*Aut*.).

[120] *Estilo* grabado por Gardel en 1923, con letra de José Ricardo (1888-1937) y música del poeta criollo y guitarrista argentino —dueño de una guitarra de nácar y oro— Adolfo Herschell (1892-1941).

[121] “*Bataraz*. Plumaje de las gallináceas caracterizado por ser plomizo con pintitas blancas” (Coluccio).

ya ni pa dar un consejo,
como dicen, te encontrás,
porque estás enclenque y viejo,
¡pobre gallo bataraz!

Pero en tus tiempos, ¡cuidao
con hacer bulla en la siesta!
Se te paraba la cresta
y había en la arena un finao,
y siga nomás la fiesta,
porque, en tus tiempos, ¡cuidao!

Era de larga tu espuela
como cola de peludo,[122]
y a más de ser entrañudo,[123]
eras guapo sin abuela,[124]
porque hasta el más corajudo
sintió terror por tu espuela.

Si en los días de domingo
había depositada,[125]
ya estabas de madrugada
sobre el lomo de mi pingo;[126]
había que ver tu parada,[127]

---

[122] *peludo*: "Armadillo de alrededor de metro y medio de largo hasta la extremidad de la cola, cuya caparazón, de fajas móviles al centro, está cubierta de largos pelos. Tiene treinta y ocho dientes en ambas mandíbulas y es de carne muy apetitosa" (Gobello y Oliveri).

[123] *entrañudo*: "Valiente" (Gobello y Oliveri).

[124] "*No tener abuela, ser sin abuela*. tener una persona una conducta incorregible" (Chuchuy, s.v. *Abuela*).

[125] *depositada*: 'acto de depositar la apuesta en la caja, por anticipado, en las peleas o riñas de gallos'.

[126] *pingo*: "Caballo ligero, ágil, y de hermosa presencia. Flete" (Coluccio).

[127] *parada*: "Postura de un animal que permite apreciar su calidad o belleza" (Chuchuy).

Pocas Plumas,[128] el domingo.

Y si escaseaba la plata
o andaba medio tristón,
entre brinco y reculón
me picabas la alpargata,[129]
como diciendo: —Patrón,
ya sabe si anda sin plata.

Pobre gallo bataraz,
nunca te echaré al olvido;
pimento[130] ni maiz molido
no te ha de faltar jamás
porque soy agradecido,
¡pobre gallo bataraz!

9. *El lazo*[131]

Perdón, lo que se escuchó es nuevamente El lazo, *por error.*

10. *El zaino colorado*[132]

Ahora, el estilo El zaino colorado, *por Gardel.*

---

[128] Le llama *Pocas Plumas* al gallo ya "enclenque y viejo", desplumado y despellejado de tantas peleas.

[129] *alpargata*: 'calzado de los gauchos y paisanos'. Fue llevado a la zona del Río de la Plata por los inmigrantes vascos, a principios del siglo XIX. Se fabrica con una lona fuerte y suela de cuerda de yute o cáñamo.

[130] Muchos galleros le dan pimienta y ají o chile al gallo cuando se ve poco agresivo, para que se vuelva bravo.

[131] Vuelve a escucharse *El lazo*, en la grabación original.

[132] Este *estilo* grabado por Gardel en 1925 tiene letra de Ambrosio Río, payador italiano nacido en Nápoles en 1882 y muerto en Buenos Aires en 1931. Fue "amigo y compañero de Carlos Gardel de antes que éste llegara a la fama, en

Sobre un zaino colorao,[133]
era una nube ligera,
braciador[134] y coscojero[135]
buena pinta y bien cortado.
Por sus hazañas, mentao
era el zaino de mi flor;[136]
todos le tenían temor,
pero, amigo, en las cuadreras[137]
ganó más de cien carreras
y nunca fue perdedor.

Y como era de importancia,
lucía mi parejero[138]
de oro y plata un buen apero,[139]
el mejor que había en la estancia.[140]
Y a juzgar por su elegancia,
no parecía lo que era,
mas cuando entraba en carrera,
se oyó decir más de un pillo:

---

trasnochadas de cantos y guitarras en casas de amigos comunes, en aquel lejano tiempo de la bohemia criolla". [Cf. www.todotango.com/spanish/gardel/autores/autor.aspx?idc=574].

[133] *zaino colorao*: cf. nota a *¡Hopa, hopa, hopa!*

[134] *braceador*: "Caballo que en su marcha bracea graciosamente [...], hacia uno y otro lado de sus manos. Caballo estimable" (Coluccio).

[135] *coscojero*: cf. nota a *El pangaré*.

[136] *flor*: "En expresión gauchesca *de mi flor*, excelente, excelentemente" (Gobello y Oliveri).

[137] *cuadrera*: "*Carrera cuadrera*. Rural. Carrera de caballos que se hace en el campo" (Chuchuy).

[138] *parejero*: "Caballo ligero, especial para las carreras" (Coluccio).

[139] *apero*: "En nuestro país y en casi toda América, designa el recado o conjunto de prendas de la montura del caballo" (Coluccio).

[140] *estancias*: "Constituyen las estancias en nuestro país los firmes puntales de la ganadería. Se extienden por todo el territorio, dedicándose a la explotación de distintos tipos de ganado" (Coluccio).

—¡Voy doble contra sencillo![141]
¡Voy al zaino aunque me muera!

Pero dijo un comisario[142]
que a mi zaino colorao
me lo había envenenao
un político contrario.
Y por aquel comentario,
solito y triste quedé,
y amigazo, ya me ve
lamentando el parejero:
he regalao el apero
y desde entonces ando de a pie.

11. *Misterio*[143]

Se vuelve a escuchar Misterio. *Mejor versión.*

12. *Bajo Belgrano*[144]

Bajo Belgrano, *por Gardel.*

Bajo Belgrano,[145] cómo es de sana

---

[141] *doble contra sencillo*: 'duplicación de la apuesta en las carreras de caballos'.

[142] *comisario*: 'juez o autoridad hípica encargada de vigilar el desarrollo de las carreras'.

[143] Cf. *Misterio* (núm. 1).

[144] Tango con música del bandoneonista argentino Anselmo Aieta (1896-1964) y letra de Francisco García Jiménez, comediógrafo y autor de letras de tango y poemas lunfardos (1899-1983). Gardel lo grabó a fines de 1926, acompañado por las guitarras de Guillermo Barbieri (1894-1935) y José Ricardo (1888-1937).

[145] *Bajo*: "Arrabal" (Gobello y Oliveri). *Bajo Belgrano* es la parte "baja", o cercana al Río de la Plata, del barrio de Belgrano —antes arrabalero y hoy exclusivo—, donde se ubicaba y se ubica el Hipódromo de Palermo.

tu brisa pampa[146] de juventud,
que trae silbidos, canción y risa,
desde los patios de los *studs*.[147]

5 ¡Cuánta esperanza la que en vos vive!
La del peoncito que le habla al *crack*:[148]
—Sacame 'e pobre, pingo[149] querido,
no te me manques[150] pa'l Nacional.[151]

La tibia noche de primavera
10 turban las violas[152] en "El Lucero";[153]

---

[146] *brisa pampa*: 'pampero'. Cf. nota a *Misterio*. El hipódromo se situaba en plena campaña bonaerense.

[147] *stud*: "Caballeriza en la que se aloja y cuida a los caballos de carreras" (Chuchuy). "Con [...] la habilitación del hipódromo, no tardaron en afincarse alrededor del mismo los edificios adecuados para el cuidado de los caballos de carreras. Numerosos y muy famosos, sólo algunos subsisten aún como tales, pero muchos han cambiado su uso, como escuelas de equitación o como restaurantes, manteniendo la arquitectura típica de su origen: arquitectura inglesa de principios de siglo, con un patio central rodeado de los *boxes* pertenecientes a cada caballo". Cf. "La actividad hípica en Belgrano".

[148] *crack*: "Caballo de carrera de gran calidad" (Gobello y Oliveri).

[149] *pingo*: cf. nota a *Pobre gallo bataraz*.

[150] *no te me manques*: 'no me falles'. "*Mancar*. Fracasar un robo al ser descubierto el ladrón. Sorprender al ladrón en flagrante delito [...]. Del italiano *mancare*: 'fracasar', 'no ocurrir'" (Gobello y Oliveri).

[151] Se refiere al Gran Premio Nacional, cuya primera versión se celebró en el Hipódromo de Palermo, en 1885.

[152] *viola*: "Guitarra" (Gobello y Oliveri).

[153] Las manchas en la cara de un caballo, como el pelaje, pueden darles sus nombres: la *estrella*, el *lucero*, el *malacara*. En este caso, se trata probablemente del nombre de un club hípico o un centro de reunión. "Los caballos de carreras representaron en la vida de Gardel un asunto de peculiar interés [...]. Los primeros y más conocidos temas cantados por Gardel incluyeron títulos relacionados con caballos singulares [como *El pangaré*] [...]. Los ritos campestres se urbanizaron en los hipódromos, a los que concurrían los argentinos de clase media y alta para el espectáculo de las carreras y las apuestas [...]. Las visitas al hipódromo eran constantes. Todos los domingos, dice un tango. En el año

se hizo la fija[154] del parejero[155]
y están de asado, baile y cantor.

Y mientras pierde la vida un tango
que el ronco fuelle[156] lento rezonga,
15 se alza la cifra de una milonga[157]
con el elogio del cuidador.

Calle Blandengues,[158] donde se asoma
la morochita[159] linda y gentil,

1925 Gardel estaba en condiciones de tener su propio caballo de carreras, Lunático, aunque no un *stud* para guardarlo [...]. Después Carlos Gardel compró más caballos de carreras, en total seis. La suerte fue variada y la pasión tuvo sus altibajos. Gardel jugaba apuestas mediante telegramas enviados a su apoderado en Buenos Aires, sin menguar su asistencia en las giras, a los hipódromos de Montevideo, París y Nueva York" (Flores Montenegro: s/p).

[154] *fija*: "Pronóstico relativo a una carrera de caballos que se da por indudable" (Gobello y Oliveri).

[155] *parejero*: cf. nota a *El zaino colorado*.

[156] *fuelle*: 'fuelle del bandoneón'. "Instrumento plegadizo, accionado a fuelle por la vibración de lengüetas metálicas, es de rancia procedencia alemana. Su creador, en 1835, fue Heinrich Band —de donde proviene la denominación—, fabricante de acordeones en la ciudad de Krefeld" (Gobello y Oliveri, s.v. *Bandoneón*).

[157] *milonga*: "Payada pueblera [...]. Del afronegrismo *milonga*: 'palabrerío'" (Gobello y Oliveri). "Composición musical folklórica de ritmo lento y tono nostálgico, que se interpreta con guitarra y canto. *Coplas de la milonga*: que tienen por tema, especialmente, la vida y las costumbres rurales del sur de la provincia de Buenos Aires. Composición musical bailable de carácter popular, con ritmo vivo y marcado de dos cuartos, que está emparentada con el tango" (Chuchuy).

[158] La calle Blandengues era una de las principales del Bajo Belgrano y en ella estaban las instalaciones del hipódromo. Desaparecida después, con el ensanchamiento de la avenida Libertador, tomaba su nombre de un batallón de lanceros que combatía a los indios en la provincia de Buenos Aires: el Batallón de Blandengues.

[159] *morocha*: mujer "de raza blanca que tiene el cabello y la tez oscuros" (Chuchuy).

que pone, envuelta con su mirada,
20 su simpatía sobre un mandil.[160]

Y en la alborada de los aprontes[161]
al trote corto del vareador,[162]
se cruza el ansia de la fortuna
con la sonrisa del buen amor.

25 Bajo Belgrano, cada semana
el grito tuyo que viene al centro:[163]
"¡Programa y montas[164] para mañana!",
las ilusiones prendiendo va.

Y en el delirio de los domingos
30 todos reunidos frente a la cancha,[165]
gritando el nombre de tus cien pingos,
los veinte barrios de la ciudad!

---

[160] "*mandil*: "En el lenguaje del *turf*, pieza de fieltro o tela que se pone a las cabalgaduras y sobre la cual va la silla de montar" (Gobello y Oliveri). Sobre el *turf*, cf. nota a *El pangaré*.

[161] *apronte*: "Prueba a la que se somete a un caballo, como parte de la preparación para una carrera, para comprobar su estado físico y registrar la velocidad que alcanza. Se usa generalmente en plural. Prueba a la que se somete un caballo antes de la carrera, con el fin de prepararlo para la *largada*" (Chuchuy).

[162] *vareador*: "En el hipismo, hombre encargado de mantener el estado y comprobar el rendimiento de un caballo de carrera" (Chuchuy). "*Varear*. Entrenar un caballo [...]. Del castellano *vara*: 'rama delgada con que se castiga a los animales, empleada a veces para domar potros'; como la doma incluía un paseo, esta idea, la del paseo, privó sobre la de castigo" (Gobello y Oliveri, s.v. *Varear*).

[163] Se refiere, probablemente, al *centro* de la ciudad de Buenos Aires.

[164] *monta*: "En el habla del *turf*, jinete, *jockey*" (Gobello y Oliveri).

[165] *cancha*: "En toda América, espacio, terreno, local o sitio llano y desembozado [...]. También se llama *cancha* en nuestro país el sitio cercado para llevar a cabo carreras de caballos [...], etcétera" (Coluccio).

13. *La catedrática*[166]

La catedrática, *por Gardel.*

Aunque hay mucha mishiadura,[167]
yo manyo[168] un gran movimiento;
hay que ver, en las carreras,
el afano[169] y las palmeras,[170]
5 y de dónde sale el vento.[171]

Con catedráticos de ojo
que abundan como la yapa,[172]
con el programa en la mano,
a todo pobre cristiano,
10 le dicen: —Tengo una papa.[173]

---

[166] Milonga del cantor, guitarrista y bailarín porteño Francisco Martino (1884-1938), grabada por Gardel en 1920. Formó dúo con él en 1911, y a fines de 1915, en el Teatro San Martín, actuaron juntos en la obra *Juan Moreira*. El cuarto verso de cada quintilla, y a veces también el segundo, se repiten en la grabación original.

[167] *mishio*: "Del genovés *miscio*: 'desprovisto de dinero'. *Mishiadura*. Pobreza, carencia de lo necesario para el sustento de la vida. 'Y aquí estoy, Dante A. Linyera, cantor de la *mishiadura*'" (Gobello y Oliveri).

[168] *manyar*: "Comer [...]. Mirar, fijar deliberadamente la vista en un objeto [...]. Del italiano *mangiare*: 'comer' [...]; *mangiare la foglia*: 'entender el motivo de una cosa'" (Gobello y Oliveri).

[169] *afanar*: "Robar [...]. Del castellano popular *afanar*: 'trabajar'. *Afane*, *afano*. Robo" (Gobello y Oliveri).

[170] *palmera*: "En la expresión *estar en la palmera*, *quedar en la palmera*, 'estar sin dinero'" (Gobello y Oliveri).

[171] *vento*: "Dinero" (Gobello y Oliveri).

[172] *yapa*: "Obsequio que el tendero añade a lo adquirido por el parroquiano" (Gobello y Oliveri).

[173] *papa*: "Cosa hermosa, de gran calidad o provecho [...]. En el lenguaje del *turf*, *fija*" (Gobello y Oliveri). Sobre el *turf* y la *fija*, cf. notas a *El pangaré* y *Bajo Belgrano*.

—Es ir a cobrar la plata,
le juro por mi salud;
es llenarse hasta las botas,
porque es una refijota[174]
15 que la traigo del *stud*.[175]

—Juéguele fuerte, señor;
mire que es una papusa.[176]
Y con el mayor descaro,
lo hacen entrar por el aro.
20 ¡Dios me libre! ¡Qué carpusa![177]

El mismo *jockey* me dijo:
—Andá sin miedo a jugar,
que se las voy a dar seca,[178]
y Mingo[179] es la gran muñeca.[180]
25 ¡Hay que creer o reventar!

Largaron,[181] venimos bien;
ahora verán qué papita;[182]

---

[174] *fijota*: "Fija", que "admite los aumentativos *fijazo* y *fijota*" (Gobello y Oliveri, s.v. *Fija*).

[175] Cf. nota a *Bajo Belgrano*.

[176] *papusa*: "Papa", que "admite los afectivos *papusa* y *papirusa*" (Gobello y Oliveri, s.v. *Papa*).

[177] *carpusa*: "Carpeta", es decir: "Mesa de juego de azar", y de ahí: "Habilidad, destreza" (Gobello y Oliveri).

[178] *dar seca* o *dar la seca*: "Dar un golpe enérgico y definitivo" (Gobello y Oliveri, s.v. *Seca*).

[179] Se refiera a su amigo el *jockey* uruguayo Domingo Torterolo, alias *Mingo*.

[180] *muñeca*: "Habilidad, capacidad para lograr un propósito [...]. Es acepción vinculada con las carreras de caballos y alude a la firme muñeca de los jinetes" (Gobello y Oliveri).

[181] *largar*: "En las carreras de caballos [...], 'iniciar la marcha'" (Gobello y Oliveri).

[182] *papita*: 'pronóstico'. Cf., más arriba, notas a *papa*, *fija*, *refijota*, *papusa*.

y aunque sea una macana,[183]
viene que el caballo afana[184]
30 y el pato[185] se armó de guita.[186]

Y al largarse la carrera,
el caballo viene mal;
el rana[187] sale piantando,[188]
y el gil[189] se queda esperando
35 la atropellada[190] final.

14. *Soy una fiera*[191]

Soy una fiera, *por Gardel*.

Los domingos me levanto
de apolillar[192] mal dormido,
y a veces hasta me olvido
de morfar[193] por las carreras.

---

[183] *macana*: "Despropósito, necedad. Mentira" (Gobello y Oliveri).

[184] Cf., más arriba, nota a *afano*; aquí, en el sentido original de 'trabajar'.

[185] *pato*: "Que carece de dinero" (Gobello y Oliveri).

[186] *guita*: "Dinero" (Gobello y Oliveri).

[187] *rana*: "Persona astuta y sagaz [...]. Pícaro" (Gobello y Oliveri).

[188] *piantar* o *espiantar*: "Escapar, huir uno de prisa [...]. Italiano, *piantare*: 'dejar a uno burlado o abandonado', referido inicialmente al rufián que desaparecía y dejaba a su prostituta plantada o abandonada en el prostíbulo" (Gobello y Oliveri).

[189] *gil*: "Tonto [...]. Del caló *jil*: 'cándido', por cruce con el nombre propio *Gil*" (Gobello y Oliveri).

[190] *atropellada*: "En el habla del *turf*, avance impetuoso de un competidor en el final de la carrera" (Gobello y Oliveri).

[191] Milonga con letra de Francisco Martino (1884-1938, cf. nota a *La catedrática*), grabada por Gardel en 1926 con el acompañamiento a las guitarras de Guillermo Barbieri (1894-1935) y José Ricardo (1888-1937).

[192] *apoliyar*: "Domir [...]. Del italiano jergal *poleggiare*: 'dormir', por cruce con el castellano *polilla*: 'mariposa nocturna'" (Gobello y Oliveri).

[193] *morfar*: "Comer [...]. Del italiano jergal *morfa*: 'boca'" (Gobello y Oliveri).

5 Me cacho[194] los embrocantes,[195]
mi correspondiente habano,
y me pillo un automóvil
para llegar bien temprano.

Y tengo que ir abriéndole el portón.
Si no, ¡se suspenden las carreras![196]

Carreras, guitarras, gofo,[197]
10 quinielas[198] y cabaré,
es el berretín[199] más grande
que mientras viva tendré.

Y aunque pa jugarme el vento,[200]
bien rumbeao,[201] soy una fiera,
15 con toda mi gran carpusa,[202]
siempre salgo en la palmera.[203]

---

[194] *cachar*: "Asir, tomar [...]. Es italianización del andalucismo *cazar*: 'asir'" (Gobello y Oliveri).

[195] *embrocantes*: "Anteojos". "*Embrocar*. Mirar, fijar [...] la vista en un objeto" (Gobello y Oliveri).

[196] Las frases en cursivas son dichas, y no cantadas, en la grabación original.

[197] *gofo*: "Cierto juego de naipes [...]. Del italiano *goffo*" (Gobello y Oliveri).

[198] *quiniela*: "Juego de azar, prohibido. Tanto se hace en base a las jugadas de lotería como en las carreras de caballos" (Coluccio). "La quiniela fue juego ilegal hasta el año 1974, cuando el gobierno de María Estela Perón lo oficializó y el estado se constituyó en empresario" (Gobello y Oliveri).

[199] *berretín*: "Capricho [...]. Deseo vehemente [...]. Ilusión, esperanza acariciada sin fundamento racional [...]. Del genovés *berettin*: 'gorrito', por traslación de significado semejante a la que se da del francés *béguin*, 'cofia', al argótico *béguin*, 'capricho'" (Gobello y Oliveri).

[200] Cf. nota a *La catedrática*.

[201] *bien rumbeao*: 'bien encaminado'.

[202] Cf. nota a *La catedrática*.

[203] Cf. nota a *La catedrática*.

¿Y qué he de hacer? ¡Mala suerte!
¡Pero me gusta! ¡Tengo que morir!

El sábado por la noche
compro la *Crítica quinta*,[204]
y si me piache[205] la pinta[206]
del pronóstico que da,

lo escolaso,[207] si es Rodríguez
o el que lo corre es Canessa,
pero viene Leguisamo[208]

---

[204] Se refiere a la quinta y última edición del diario *Crítica* (fundado por el periodista uruguayo Natalio Botana en 1913), que aparecía al caer la noche e incluía el programa y los pronósticos de las carreras de caballos.

[205] *me piache*: 'me gusta', del italiano *piacere*: 'gustar'.

[206] *pinta*: "Apariencia" (Gobello y Oliveri).

[207] *escolasear*: "Jugar, tomar parte en un juego con el fin de obtener beneficio económico [...]. Alterna con *escolasar* y *escolazar*. Voz probablemente tomada de la *giria* [jerga mestiza del portugués o, por extensión, palabra del propio idioma particularmente incomprensible para otros grupos]" (Gobello y Oliveri).

[208] Nombres de *jockeys* de los años veinte —época dorada de los hipódromos en Argentina—, el más célebre de los cuales fue el uruguayo Irineo Rodríguez, conocido como *El Mono*, uno de los grandes amigos de Gardel y *jockey* del mejor de sus caballos: *Lunático*. Estando en Niza, Gardel invitó a *Legui* a viajar por la Costa Azul, a las playas, hoteles y salones de moda más elegantes de Europa. Entre los numerosos tangos con argumentos sobre caballos y carreras, llamados *tangos burreros*, el más popular es *Leguisamo solo*, que cantó y grabó en Barcelona en 1926 y luego en Buenos Aires en 1927. Con letra y música de Modesto Papávero (1899-1965), pianista y compositor nacido en Alejandría y emigrado a Argentina en 1913, fue estrenado por Tita Merello en 1925, pero se hizo famoso gracias a las grabaciones de Gardel. Su letra describe minuciosamente la técnica de Leguisamo: "Al comienzo de la carrera, mientras los tungos salen veloces como saetas, *El Pulpo* va detrás del pelotón. Leguisamo, sin forzar a su caballo, espera pacientemente hasta salir del último codo; recién entonces se acomoda y entra en acción: a lo largo de la recta final se arrima al resto de los competidores y pronto se pone a la par del puntero. Entonces las tribunas estallan en gritos atronadores: '¡Leguisamo solo!'. Un último detalle. ¿Por qué [dice el tango]: 'Leguisamo al trote'? Para cuidar al caballo, pues le repugnaba

y se las da en la cabeza.[209]

Hay que creer, viejo, ¿eh?
¡Muñeca, muñeca![210]

25 Cuando alguno me da un dato,
es casi un caso clavao[211]
que, si no larga parao,[212]
en la largada[213] hocicó.[214]

O si no, es una rodada,[215]
30 o porque se abrió en el codo,[216]
y nadie manya[217] que baje
salida,[218] muerto en todo.

---

utilizar la fusta en los últimos metros. Humilde, ganar por una cabeza le bastaba" (Ochoa: s / p).

[209] *se las da en la cabeza*: 'les frustra sus designios, los vence'.

[210] Cf. nota a *La catedrática*.

[211] *clavado*: "Claro, patente, indiscutible" (Gobello y Oliveri).

[212] *si no larga parao*: 'si no se queda parado al arrancar'. Cf. nota a *La catedrática*.

[213] *largada*: "Acto de arrancar los caballos a correr" (Gobello y Oliveri, s.v. *Largar*).

[214] *hocicar*: "Ceder, cesar toda resistencia, declararse vencido" (Gobello y Oliveri). "*Hocicar*. Caer. Dar con el hocico en tierra. Particularmente es aplicable a los animales. Perder una carrera, una apuesta" (Coluccio).

[215] *rodada*: "Acto y efecto de rodar un caballo o un jinete" (Gobello y Oliveri, s.v. *Rodar*).

[216] *codo*: "La parte curva o elíptica de la pista de carreras de un hipódromo. *Doblar el codo, volcar el codo*. Correr los caballos por la parte curva de la pista" (Gobello y Oliveri).

[217] Cf. nota a *La catedrática*. Aquí, *manyar* significa "percibir, conocer o comprender una cosa [...]. Del italiano *mangiare la foglia*: 'entender el motivo de una cosa'" (Gobello y Oliveri).

[218] *baje salida*: 'salga'. Otras transcripciones dicen: "y nada manya, ¡qué va!, / salida muerto en todo".

¿Y qué querés, italiano? ¿Querés opinale,
viejo? ¡Ma qué ópera ni qué ópera!

Pero, cuando tengo el paco[219]
(esto es con poca frecuencia),
35 sin tanto grupo ni cencia,
cato el programa y ¡ya está!

Que paga tres bataraces,[220]
pero afana[221] y no hay reclamo;
no hay qué hacer tantas papas:[222]
40 me lo elijo a Leguisamo.

¡Y hasta el domingo! Me colás[223] *en la primera,*[224]
que no sé qué quería hacer, ¿eh? ¡Hay que vivir!

Bibliografía

ALONSO Y TRELLES, José María: cf. Trelles.

Aut.: *Diccionario de Autoridades*. Ed. facsimilar. 3 vols. Madrid: Gredos, 1984.

BEORCHIA NIGRIS, Antonio. "Caballos criollos en la anécdota: El Malacara". [www.confederaciongaucha.com.ar/noticias/ver_nota.php?id=48].

---

[219] *paco*: "Rollo de billetes de banco [...]. Italiano, *paco*: 'envoltorio'" (Gobello y Oliveri).

[220] *bataraz*: "Antiguo billete de un peso, así llamado por el color" (Gobello y Oliveri).

[221] Cf. nota a *La catedrática*.

[222] *tantas papas*: 'tantos pronósticos'. Cf. nota a *La catedrática*.

[223] *me colás*: 'me dejas colarme'. "*Colada*. Acto de colarse o entrar a escondidas y sin permiso a alguna parte. Acto de participar a último momento en un negocio o en una actividad cualquiera" (Gobello y Oliveri).

[224] Se refiere, probablemente, a la primera carrera o a la primera apuesta del próximo domingo.

BORGES, Jorge Luis, 1998. "La criolledad de Ipuche". En *Inquisiciones* [1925]. Madrid: Alianza, 62-65.

CHUCHUY, Claudio, coord. *Diccionario del español de Argentina*. Madrid: Gredos, 2000.

COLUCCIO, Félix. *Diccionario folklórico argentino*. Colaboración: Susana Beatriz Coluccio. 2 vols. Buenos Aires: Luis Lasserre y Compañía, 1964.

Dicionário universal. Língua Portuguesa. [www.priberam.pt / dlpo / dlpo.aspx].

FLORES MONTENEGRO, Rafael. "Caballos, tangos, viajes". [www.todotango.com / spanish / gardel / cronicas / Caballos_gardel.asp].

GOBELLO, José y Marcelo H. OLIVERI. *Novísimo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

JOVER PERALTA, Anselmo. "Guarinismos en la Banda Oriental". [letras-uruguay.espaciolatino.com / notas / guarinismos.htm].

"La actividad hípica en Belgrano". [www.geocities.com / soho / cafe / 2093 / cah.html].

MADARIAGA, Francisco, 1988. *El tren casi fluvial. Obra reunida (1942-1985)*. México: FCE.

_____, 1998. *Criollo del universo*. Buenos Aires: Argonauta.

Mataburro lunfa. [http: / / www.elortiba.org / matalunfa.html].

MICHOELSSON, Omar Ernesto. "Carlos Gardel, el oriental". *Batoví*, 11 y 15 de mayo, 1995). [www.geomundos.com / cultura / gardeloriental / la-ascendencia-catalana-de-carlos-gardel-notas-1-y-2_doc_3324.html].

OCHOA, Pedro. "Gardel y Leguisamo". [www.10tango.com / notas / 13053-GARDEL+Y+LEGUISAMO].

PÉREZ CASTELLANO, José Manuel, 1968. *Observaciones sobre agricultura*. Montevideo: Clásicos Uruguayos. [www.guayubira.org.uy / monte / ombu.html].

SAN ROMÁN, Gustavo. "José Alonso y Trelles: entre la gauchesca y el nativismo". [www.henciclopedia.org.uy / autores / Sanroman / Alonsoytrelles.htm].

SARMIENTO, Domingo Faustino, 2007. *Facundo*. Buenos Aires: Booket.

SICA DELL'ISOLA, Nelson. "El *Viejo Pancho*. El gallego que escribía en criollo y la voz de Carlos Gardel". *Tango y Cultura Popular* VI-61 (agosto 2005): s / p. [www.novedadesenred.com / v2 / pages / numero.asp?ArtID=2235].

STRANJER, Nicolás. "Historia y filosofía del tango". *El Hogar* (10 de diciembre de 1926). [www.clubdetango.com.ar/articulos/histyfilo.ht].

Tango Lyrics. [www2.informatik.uni-muenchen.de/tangos/index.html].

Todotango. [www.todotango.com/spanish/home.asp].

TRELLES, José Alonso [*alias* "El Viejo Pancho"], 2005. *Obras completas*. Montevideo: Linardi y Risso. [es.wikisource.org/wiki/Paja_brava].

Estudios

Serpientes y castigos: las relaciones de sucesos y la tradición oral. Supervivencias de una historia maravillosa

CLAUDIA CARRANZA VERA
Universidad Intercultural Indígena de Michoacán

Durante mucho tiempo, el género de las *relaciones de sucesos* fue el espacio idóneo para el desarrollo de historias extraordinarias, pues, a pesar de que se publicaban con pretensiones *periodísticas*,[1] estos pliegos incursionaron con la misma facilidad dentro de lo real como dentro de lo más increíble y maravilloso. Lo cierto es que, si bien las relaciones de sucesos fueron durante siglos el único medio que permitía conocer las noticias de la corte, de las batallas libradas en otros países, de las últimas catástrofes naturales, de las epidemias, de los asesinatos, de los ajusticiamientos, etc., las historias de tipo sobrenatural y tremendista debieron gozar de mayor popularidad que las historias verdaderas, ya que las supuestas noticias de las relaciones de sucesos se fueron desviando cada vez más hacia lo puramente sensacionalista, cuando no hacia lo absolutamente inventado.[2] Como señaló alguna vez García de Enterría (1973), los autores, con el

[1] Las relaciones de sucesos eran publicadas en pliegos de cordel, es decir, en esos "cuadernillos de 2 a 16 hojas y también hojas volantes impresas por un solo lado o por los dos, [con] romances y cantarcillos, poesía tradicional, culta y popular" (García de Enterría, 1973: 30). La literatura de cordel abarca los impresos tanto en prosa como en verso. Aquí me refiero únicamente a los pliegos de cordel en verso, que, como bien señala la propia García de Enterría, no por estar en verso son necesariamente poéticos.

[2] De hecho, el engaño a la verosimilitud se desarrolló con facilidad en estos documentos casi desde el principio; y muchas veces el formato se vendió a causas ideológicas que hicieron pasar como historias verdaderas leyendas, cuentos o simples relatos aleccionadores que tenían como único fin atraer la atención de los lectores y provocar distintas emociones en él. Un ejemplo interesante se dio durante la Reforma, cuando estos impresos publicaron mensajes apocalípticos, de monstruos y de catástrofes derivadas de la ira de Dios contra los hombres (Vega, 2002).

paso de los años, comenzaron a sacrificar la verdad a cambio de aquello que resultaba más atractivo para un público ávido de noticias escandalosas, pero que también, pienso yo, sentía una especial atracción por la literatura oral de mitos, cuentos y leyendas, en general, textos de corte tradicional que se reescribieron y adaptaron al estilo retórico establecido en los extensos romances de los pliegos de cordel (Cátedra, 2002).

Pero no solo los cuentos o leyendas, también las novelas, misceláneas, obras teatrales, romances, así como los sermones, la literatura religiosa, la hagiografía y los relatos bíblicos fueron, con seguridad, fuente de inspiración para los compositores de los pliegos. Lógicamente, todos estos elementos hicieron que muchas de sus historias se vieran impregnadas de supersticiones, de elementos fantásticos y de hechos sobrenaturales que restaron veracidad a las relaciones de sucesos, pero que las hicieron interesantes a otro nivel, como textos provenientes de la tradición, de la literatura y, sobre todo, de la imaginación.[3] En tal caso estarían los pliegos y los romances que analizaremos a continuación, versiones todos de una historia en la que el mismísimo diablo toma forma de serpiente para castigar el egoísmo de una muchacha.

1. Las versiones de un *caso maravilloso*

Es probable que la historia que ahora nos ocupa existiera en la tradición oral aun antes de haber quedado inmortalizada en los pliegos de cordel

[3] No exageraba Vélez de Guevara cuando citaba a un ciego que en la plaza cantaba "la relación muy verdadera que trataba de cómo una maldita dueña se había hecho preñada del diablo, y que por permisión de Dios había parido una manada de lechones" (1995: 130-131). El autor señalaba además que hasta el mismo diablo se sentía atemorizado ante tales invenciones. Otro autor que denunciaba, esta vez con indignación, las invenciones de los pliegos, fue Lope de Vega, quien no dejó de levantar la voz y de decir que era "cosa digna de castigo y de remedio ver los sucessos que buscan, las tragedias que fabrican, las fábulas que inventan, de hombres que en las ciudades de España fuerçan a sus hijas, matan sus madres, hablan con el demonio, niegan la Fe, dizen blasfemias y afirman que los castigaron en tal parte, donde nunca se vio ni oyó ni vio tal cosa" (García de Enterría, 1973: 18).

y que se siguiera transmitiendo a lo largo de los siglos por este medio y quizá también en escritos, pinturas e, incluso, esculturas.[4] Por ahora, sin embargo, solo me interesan seis testimonios: tres relaciones de sucesos y otros tres romances que relatan la misma historia con solo algunas diferencias.

En cuanto a los testimonios de los pliegos sueltos, provienen, el primero, del siglo XVII y los otros dos, al parecer, del XVIII. La primera de las relaciones de sucesos se encuentra en los archivos de la Biblioteca Nacional de España (VE / 124-41), con el título

> *Breve relación que declara y da quenta de un caso maravilloso. Sucedió en la Ciudad de Alcaraz, tierra de la Mancha, con una muger maldiciente que, haviendo parido, ofreció muy de veras al maligno su pecho. Refiérese cómo se le apareció una espantosa culebra agarrándosele del pecho izquierdo. Declarançe las diligencias que hizieron y circunstancias que passaron para quitar aquella fiera y no pudieron lograr su intento. Lamentable sucesso, con que causó notable admiración. Sucedió martes postrero de março deste año de 1671* (pliego 1).[5]

Como se puede apreciar, en el título encontramos un buen resumen del contenido de la relación. Pasa lo mismo con el segundo pliego, también resguardado en la BNE, cuyo título reza:

> *Nueva relación en que da cuenta y declara de un admirable prodigio que ha obrado la Divina Magestad de Dios, nuestro señor, por intercesión de su Santísima Madre, nuestra señora de Guadalupe y los sagrados quatro Evangelios, con una mujer que, por haberse echado una maldición y no querer criar a un hermano suyo, pirmitió Dios que se agarrasen a los pecchos dos demonios en figura de culebras,*

---

[4] Además de los textos, quizá podríamos aludir a un relieve que adorna las paredes de la Catedral de Santiago de Compostela y que representa a una mujer con dos serpientes en los pechos. No tengo, sin embargo, más datos respecto a esta figura, así que no sé cuál sería la historia de esta mujer que quizá haya que emparentar con la sirena y su consiguiente alusión a la lujuria.

[5] A partir de aquí citaremos la relación de 1671 como pliego 1; la siguiente se citará como pliego 2 y la tercera relación, recogida en la *Colección* de Durán, como pliego 3. Dado que solo la última versión puede ser consultada por el lector, se incluye la transcripción de los pliegos 1 y 2 al final de este artículo.

> *y por una devota rogativa y promesa que hizo su padre a la Virgen se vio libre con todas las demás circunstancias, que verán los lectores* (pliego 2).[6]

Finalmente, tenemos una versión consignada por Agustín Durán en su *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (1945: II, 350-352); en este caso, se

> *da cuenta y declara el admirable prodigio que ha obrado su divina Majestad por la intercesión de su santísima Madre N. S. de Monserrat, y los sagrados cuatro evangelios, con una mujer que por haberse echado una maldición, y no querer criar a un hermano suyo, permitió Dios que se le agarrasen de sus pechos dos espíritus malignos en figura de culebras* (pliego 3).[7]

Aunque todos los pliegos cuentan la misma historia, hay algunas diferencias interesantes entre ellos. Así, en las últimas dos *relaciones*, según podemos ver desde el título, se pone el énfasis en la intercesión de la Virgen de Montserrat para salvar a la protagonista de su terrible sanción —es decir, en el milagro.[8] En el primer pliego, en cambio, el autor se centra sobre todo en lo tremendista del caso: en el castigo y sus consecuencias.

Las relaciones 2 y 3 son en realidad bastante similares —salvo porque el autor del pliego 2 se extiende más en la retórica—, al grado de que, de no ser por detalles menores, podríamos pensar que tienen el mismo

---

[6] BNE, VE/1349-14. Agradezco a Santiago Cortés Hernández por darme a conocer este texto, así como a María Teresa Miaja por haberme conseguido el documento. En cuanto al pliego, solo quisiera señalar que no lleva la fecha impresa. El año aparece en la portada del pliego y es muy probable que este dato fuera escrito en el momento de consignarlo a la biblioteca partiendo, seguramente, de los datos del impresor, Andrés Sotos.

[7] Agustín Durán, el compilador de la *Colección*, no da ningún dato del último pliego, transcribe solo el título y los versos de la relación; de su origen solo comenta que pertenece al siglo XVIII; es probable que el pliego fuera, en efecto, de principios del siglo, como apunta el investigador, o de finales del anterior, puesto que aún muestra un estilo barroco y un título largo, como aquellos comunes en el XVII.

[8] Aunque en el título del pliego 2 se lee el nombre de Guadalupe, en el resto del texto es a la Virgen de Montserrat a quien se pide su auxilio.

origen. Pero si nos detenemos en las distinciones que muestran estas relaciones con respecto a la primera, ya serían más notorias las diferencias, tales como: el nombre de la protagonista, por ejemplo, que en la relación 1 se llama Ana de Flores, mientras que en la 2 y la 3 se llama Ginesa; las culebras que atacan a la mujer son: una en el primer pliego y dos en los pliegos segundo y tercero. Mientras que Ana discute con su madre, Ginesa lo hace con su padre (que tiene un mayor protagonismo en los últimos documentos). El desenlace también cambia: mientras el final de Ginesa es feliz —pues se salva gracias a las oraciones de su padre—, la conclusión de la historia de Ana queda abierta, y lo único que el autor nos promete es: "de todo lo que resulte / daros aviso de nuevo" (pliego 1, vv. 187-188).

Pero en realidad, a pesar de las diferencias, las relaciones tienen también muchos motivos similares y, como ya señalé antes, se basan en el mismo argumento. Tomando en cuenta la costumbre de los ciegos de adaptar viejos pliegos para crear nuevas "noticias", existe la probabilidad de que los textos 2 y 3, por ejemplo, hubieran tenido un mismo origen, y que de alguno de ellos, o de todos, hubieran salido versiones posteriores, aunque no fuera en el formato de las relaciones de sucesos.[9]

2. Tres casos extraordinarios del siglo XX

Que las historias de los pliegos de cordel pudieran haber sobrevivido en otros géneros parece factible por dos razones: una, porque es, como

[9] Respecto a esto, es esclarecedor el episodio que narra Caro Baroja: "Describe Nombela, con mucha minuciosidad, la entrevista con el ciego, alojado en una guardilla, con una desgreñada nieta de diez años [...]. Era el ciego un hombre corpulento, abultado, con espesa cabellera blanca, que le advirtió de lo difícil que era dar con el gusto del público [...]. Nombela le pidió asuntos y el ciego le replicó: 'Hombre, sí. Tengo agotados algunos romances muy antiguos que en su tiempo llamaron mucho la atención. Haciéndolos de nuevo se venderán como pan bendito, porque digan lo que quieran, en esto de los romances ninguno ha llegado a echar la pata a los viejos.' [...] El ciego sacó un paquetón, Nombela fue leyendo los títulos y se seleccionaron diez para la operación de *renuevo*. Había que conservar, en esencia, todo lo *terrorífico*" (1990: 62).

ya he señalado arriba, bastante probable que muchos de ellos nutrieran sus historias con motivos o argumentos de otras historias; y dos, porque el contenido muchas veces tenía elementos lo suficientemente extraordinarios y novelescos para ser recordados y repetidos fuera de las relaciones de sucesos. Es el romance, en realidad, el que parecería más propicio para la supervivencia, puesto que aquellas se desarrollaban con la estructura métrica, aunque variaran en el discurso; a pesar de ello, no es muy frecuente encontrar versiones posteriores de estos relatos en el romancero.[10]

Lo último se debe a que la transición de un género al otro es difícil, ya que los romances de ciego suelen estar compuestos de largas tiradas de versos sumamente retóricos, con dilatadas introducciones y epílogos. Es evidente que el estilo hiperbólico y exagerado de las relaciones de sucesos tampoco ayudaba para que cualquier lector escuchara los versos y los transmitiera como canción. De hecho, alguna vez Diego Catalán señalaba que:

> Aunque se repitan oralmente, aunque se almacenen en las memorias de hombres y mujeres del pueblo (preferentemente los hombres) [los romances provenientes de relaciones de sucesos] no son "poesía popular", tradicional, sino popularizada. Se repiten sin perder, en el curso de su transmisión, su lenguaje literario plebeyo, manteniendo con fidelidad un vocabulario, una sintaxis, unas figuras retóricas, un modo narrativo y una moral muy alejadas de la lengua, gusto literario e ideología que vemos dominar en las obras poéticas re-creadas por tradición oral. Son importaciones procedentes de la cultura ciudadana burguesa, por más que sus autores los hayan producido pensando en destinatarios populares. A diferencia de los poemas de tradición oral, no están sujetos a reelaboración al pasar de memoria en memoria; los únicos cambios son deformaciones de lo difícilmente comprensible y olvidos; sus transmisores no los hacen poemas propios mediante el juego creador de la variación (1999: xxxi).

---

[10] Lo que no quiere decir que no existan muchas supervivencias de este género en el romancero posterior. Sin embargo, hasta ahora solo tengo noticia de una, expuesta por Flor Salazar, de un pliego de cordel impreso en 1682, que ha sido titulada por los investigadores como *La difunta pleiteada* (1992: 271-313).

Catalán tiene razón en cuanto a que algunos romances sí llegan a conservar muchas características de los pliegos, pero es difícil mantener una postura generalizadora al respecto (cf., más abajo, 2.2. La Ginesa). En realidad, es posible que no en todos los romances provenientes de las relaciones de sucesos se haya dado este proceso, y muy probablemente algunos de ellos ni siquiera podrían relacionarse el día de hoy con un pliego. Pero, como sea, aun si mantienen el estilo de la relación de sucesos, las supervivencias son interesantes, porque a partir de ellas sabemos que la historia fue lo suficientemente llamativa, y quizá los versos lo suficientemente pegadizos para lograr que el texto llegara a sobrevivir y las relaciones se *tradicionalizaran* con los años. Esto pudo haber sido lo que ocurrió en el caso de nuestros pliegos, cuya historia se puede encontrar en el *Romancero vulgar y nuevo* en tres poemas recogidos por Catalán y Salazar bajo el título "La mala hija que amamanta el diablo" (1999: núm. 237), de los cuales hablaremos a continuación.[11]

2.1. El caso de Ana de Flores

La historia de Ana de Flores que aparece en el pliego 1 es muy semejante a la que repiten los romances del siglo XX: A y B. Para empezar, en los tres casos la protagonista se llama Ana; en todos ellos es la madre quien enfrenta a la muchacha y en los tres romances se repite que es una sola serpiente la que ataca a la mujer.

Sin embargo, me parece que sería más productivo hablar de las diferencias entre las tres versiones: en primer lugar, la extensión de los documentos. A primera vista, podremos constatar que el pliego 1 consta de 188 versos, de los cuales solo 115 desarrollan la historia. Esto se debe a que los romances de ciego solían comenzar con un largo *exordio*, técnica habitual en las relaciones de sucesos, como parte de la retórica

[11] De aquí en adelante seguiremos el orden que dieron Catalán y Salazar a cada romance, distinguiéndolos con las letras A, B y C. Para más datos sobre su procedencia, informantes y lugar de recolección véase el original; basta decir que los tres se recogieron en España en los años de 1917 (A), 1910 (B) y 1933 (C).

del género. Por este medio, el autor pedía la atención de sus oyentes, solicitaba el favor divino o aconsejaba a sus lectores:[12]

Con el favor de María
quiero contar un sucesso,
para que escarmiento sea
por ser caso verdadero.
5 Oygan algunas personas
para que tomen exemplo,
y a las lenguas maldicientes
sirva este exemplar de frente,
por que escarmienten algunos
10 que, jurando y maldiciendo,
hazen verdad la mentira,
yendo de valde al infierno.
Y para que muchas madres
que a hijos, marido y deudos,
15 a Lucifer los ofrecen
por cosa de poco aprecio.
Fiándose que Dios es
misericordioso y bueno
y, al passo de lo piadoso,
20 es muy recto y justiciero.
Por que todas las mugeres
olviden los vicios viejos;
pero los olvidarán
como vestirse de fuego.

La relación de sucesos solía también extenderse en finales sentidos, un *epílogo* de iguales o inferiores dimensiones a las que tenía el exordio;

[12] Con "protestas de *rusticitas*, de *brevitas*, oración y dedicatoria previas al inicio propiamente dicho, petición a los oyentes de atención... Lo encontramos todo, pero desprovisto de lo que podríamos llamar 'malicia retórica'. La misma protesta de brevedad no es porque conscientemente renuncien a digresiones que podían producir fastidio en el oyente, sino simple repetición de un cliché oído tal vez, o tal vez, mucho más simplemente, no extenderse más allá de lo que permitían cuatro hojas de papel" (García de Enterría, 1987-1988: 279-280).

no sería el caso de nuestro pliego, que se detiene únicamente en un misógino comentario:

Toda muger, ojo alerta,
dexen vicio tan perverso,
mas siempre lo dexaréis
180 quando mudéis el pellejo.

Como es de esperar, el romance oral se extiende solo lo necesario y en un número de versos mucho menor. Suponiendo que los textos que nos interesan provinieran de la relación, es claro que, para que se diera la supervivencia, se tendrían que eliminar todos los elementos retóricos y superfluos y salvar únicamente lo principal del argumento, prescindiendo de los detalles secundarios.

Textos como el romance B, que citaré a continuación, nos permitirán apreciar la economía de la composición oral:

1 —Anica, barre la casa. —Ay, madre, barréla vos.
—Anica, tú estás preñada. —Ay, madre, usted también vos.
—Hija, yo estoy de tu padre porque ansí lo manda Dios.
—Ay, madre, yo estoy de un flaire, tiene un grado más que vos.
5 Anica parió una niña y su madre tuvo dos,
y la niña de la Anica luego al punto se murió.
Le decía las vecinas:
—Cría un hermanico tuyo que te será más aceto.
—¡Primero criara un diabro que bajara del infierno!
10 Estando en estas razones, vieron venir por el suelo
una sierpe muy airosa que con verla mete miedo,
siete varas tien de largo, vara y media de pescuezo.
Se le ha subido a la Anica, se le agarra de los pechos.
—Barberos y cirujanos, no le cortéis esos pechos,
15 que la ha de criar siete años, que lo manda Dios del cielo.
Y al cabo de los siete años baja Anica pa'l infierno.

El romance A es un poco más largo y, aun así, resulta más breve que el pliego de cordel:

1 Castillo sobre castillo, en lo más alto de Uviedo
habitaban dos serranas, ¡con que pena lo refiero!;
ellas eran hija y madre, las dos parieran a un tiempo,
la madre pariera dos y se levantó primero.
5 Fuera a ver a la su Ana, Ana de los sus remedios:
—¿Qué haces ahí, la mi Ana, Ana de los mis remedios?
—¿Qué tengo hacer, la mi madre?, de pena me estoy muriendo,
que se me murió una niña que era linda para el cielo.
- -Si se te murió una niña, darás mil gracias al cielo;
10 criarás un hermanico, que a la cantidad me ofrezco.
—¡Yo primero he de criar el demonio del infierno.
—¡Calla, Ana, calla, Ana, a tu boca échale un freno!
—Ya lo he dicho, la mi madre, y a lo dicho me refiero,
que primero he de criar el demonio del infierno.
15 Estando en estas razones, vieron venir por el suelo
una culebra arrastrando que a todos metía miedo;
siete cuartas tien de largo y otras tantas tien de grueso.
Ya se subiera a la cama, se la tira al pecho izquierdo.
La gente que había allí decía: —Cortarle el pecho.
20 Bajó una voz dolorosa, de esta manera dicendo:
—No se le corten señores, que se le tira al derecho.
Siete años le ha de criar por la soberbia que ha hecho.
La coge en un canastillo, va po'l mundo dando ejemplo,
iba el marido con ella para darle el alimento.
25 Ella viniera a morir a las sagradas de Uviedo.
Cuando ella estaba en las andas, la culebra está en el suelo;
al entrar de la sepultura la culebra entró primero.
—¡Madres, las que tengáis hijas por mí tomar escarmiento!

Como podemos apreciar, los romances vulgares —si es que son resultantes de una relación de sucesos— tendrían que agilizar las tramas, eliminar las descripciones hiperbólicas y los detalles farragosos, y fragmentar los textos hasta dejar solo lo esencial de ellos.[13] Así, por ejemplo,

[13] Esto sería parte del "fragmentismo", técnica que se registra en la Edad Media, "cuando los recitadores se convencieron de que los oyentes preferían episodios más reducidos". Los romances, que pueden tener inicios abruptos y finales abiertos, darán un encanto y agilidad especial al Romancero, aunque

es interesante contrastar la manera en la que la relación 1 habla del espacio donde se supone que se desarrolló el drama: "es la Ciudad de Alcaraz, / bellíssima por estremo" (vv. 45-56). Es lógico que la larga descripción (de doce versos) se eliminara por completo en las versiones del siglo XX. De hecho, solo en una de las versiones, el romance A, encontramos lo que podríamos clasificar como una referencia al lugar del suceso, que es, también, una fórmula introductoria característica del lenguaje romancístico: "Castillo sobre castillo",[14] en la que se hace patente el recurso estilístico de la repetición, que apreciamos continuamente en los tres romances del siglo XX, y que es uno de los rasgos de la tradicionalización de los textos, referida a los recursos que se emplean para memorizarlos.

Otro método que permitiría recordar el romance y que además le daría agilidad a la historia serían los diálogos. Los romances del siglo XX, sobre todo las versiones A y B, hacen un uso generoso de este recurso.

1 —Anica, barre la casa. —Ay, madre, barréla vos.
—Anica, tú estás preñada. —Ay, madre, usted también vos.
—Hija, yo estoy de tu padre porque ansí lo manda Dios.
—Ay, madre, yo estoy de un flaire, tiene un grado más que vos.

(Romance B)

Si comparamos la versión del pliego con el romance, observaremos que el diálogo es útil para suplir largas descripciones y escenas. Así, conversaciones como la anterior nos revelan la conducta rebelde de la muchacha, la condición de la madre y de la hija, ambas embarazadas al mismo tiempo, así como el espíritu socarrón de Ana, de quien se dice en

---

aún existe la duda, en muchos casos, de que hablemos más que de textos fragmentados, de fragmentos perdidos. De cualquier manera, "el gusto por las historias inacabadas se mantuvo, con mucha tenacidad, en los siglos XV y XVI en incontables versiones truncas. En muchos casos, se convirtió en un rasgo peculiar de estilo del género" (Piñero Ramírez, 1999: 16-18).

[14] Frase que es similar a la que dice: "En Castilla está un castillo...", fórmula introductoria, que se identifica con versos como "Río verde, río verde, / más negro vas que la tinta..", o "Que por mayo era, / por mayo..." (García de Enterría, 1987: 35).

la relación, entre otras muchas cosas, que "de continuamente echarra / maldiciones entre sueños" (Pliego 1, vv. 67-68).

Una vez que se introduce a los personajes, en todas las versiones se inicia el nudo dramático; la historia comienza cuando la madre le pide a su hija que amamante a uno de sus hermanos, puesto que su propio hijo había muerto, y la muchacha se rehúsa a hacerlo:

Parió la madre dos hijos
y la moza, con contento,
tuvo una niña y murióse,
80 fue notable sentimiento.
En el día celebrado
de la Encarnación del Verbo,
murió el niño, ¡caso raro!
En fin, del cielo secretos.
85 Después de ya levantada,
la madre con grande acuerdo
fue a verla y assí le dixo:
—La Virgen te dé remedio.
Mas no estés desconsolada,
que si la niña se a muerto,
como Dios nos dé salud,
todo lo demás es menos.
Pero te quiero advertir
que, si has de criar ageno,
95 críame un hermano tuyo,
a la cantidad me ofrezco.
Con altivez respondió:
—Primero diera mi pecho
al demonio que criar a
hermano mío, ni deudo.

(Pliego 1)

Salvo por algunos detalles, la línea argumental es muy semejante en los tres casos. Lo mismo ocurre con la escena de la maldición que lanza Ana, así como con la blasfemia que la conducirá al castigo sobrenatural y que es muy similar en las tres versiones de nuestra historia:

—Cría un hermanico tuyo que te será más aceto.
—¡Primero criara un diabro que bajara del infierno!

(Romance B)

En el pliego, lo mismo que en las versiones A y B, la madre, escandalizada, pide a la niña silencio:

—¡Calla, Ana, calla, Ana, a tu boca échale un freno!
—Ya lo he dicho, la mi madre, y a lo dicho me refiero

(Romance A)

Ante la despectiva respuesta de Ana, el castigo no se hace esperar. Una serpiente ataca a la muchacha y se lanza sobre su pecho:

15 Estando en estas razones, vieron venir por el suelo
una culebra arrastrando que a todos metía miedo;
siete cuartas tien de largo y otras tantas tien de grueso.
Ya se subiera a la cama, se la tira al pecho izquierdo.

(Romance A)

Cabe señalar que el tamaño del reptil varía en cada una de las versiones. En el pliego 1, la culebra será de "cinco dedos de cuerpo / y quatro baras de largo"; en el romance A, la culebra "siete cuartas tien de largo / y otras tantas tien de grueso"; también "siete varas tien de largo" la serpiente de B, y "vara y media de pescuezo".

En la relación de sucesos, el ataque de la serpiente es tan impresionante como grotesco (vv. 109-120), pero adquiere tintes ridículos momentos después, cuando la gente, asustada, trata de separar el animal de la muchacha:

121 Muchas reliquias tocaron,
aquel animal perverso,
y era tocarle reliquias,
como echar plumas al viento.

Después de algunas peripecias, el pliego relata cómo, cansados los vecinos, acuden "al vicario general", quien se quedó "admirado y suspenso",

Con que ipsofacto mandó
150 que le cortassen el pecho.

La solución que plantea el vicario roza lo disparatado. No menos grotesco resulta el que, tras cortar el pecho de la muchacha, la serpiente "soltóse, / passándose al pecho diestro". En los romances posteriores, la solución resulta menos drástica, pues antes de que la gente tuviera tiempo para aplicar tan bárbara solución, una especie de voz sobrenatural, o bien, una tercera persona (que también aparece, aunque demasiado tarde, en el pliego 1), advierte, por ejemplo en la versión A, que "—No se le corten señores, / que se le tira al derecho".[15]

El desenlace es diferente en cada versión, aunque en todas ellas es terrible. En el caso del pliego, como medio para defender la autenticidad de la historia, el autor deja abierto el final, aduciendo que en esos momentos aún seguía la muchacha

166 pesarosa de lo echo,
es de lágrimas un mar,
y seca como un madero.
Y en el pecho la feroz
170 oy tira con más aliento,
y en una cesta metida
para sostener el peso.

(Pliego 1)

A diferencia del pliego, los romances vulgares modernos A y B mencionan un periodo de siete años de tormento, tras los cuales la muchacha muere o, como dice el romance B, "baja Anica pa'l infierno".

---

[15] En el pliego del siglo XVII, también una voz sobrenatural interviene cuando el vicario está ya preparado para cortarle la cabeza al reptil. Lastimosamente, esta decisión viene después de cortarle el pecho izquierdo a la muchacha.

En realidad, el desenlace de A es el más parecido a la relación de sucesos en cuanto a su intención ejemplar. Cuenta que la muchacha coge a la serpiente en una canasta y

23 va po'l mundo dando ejemplo,
iba el marido con ella para darle el alimento.

En este romance también se conservan las conclusiones, y así, en el último verso, Ana exclama "—¡Madres, las que tengáis hijas / por mí tomar escarmiento!".

Para concluir con las comparaciones, podemos decir que los recursos que construyen los romances del XX son los que permiten medir su grado de tradicionalización respecto al pliego. Así, por ejemplo, en ambos romances encontramos arcaísmos procedentes del romancero viejo, como en la muestra A, que emplea el artículo antecedido por el pronombre "la mi Ana", "los mis remedios". También se aprecian motivos tradicionales, como el picaresco de la versión B, que reconocemos cuando Anica habla cínicamente de su relación con un fraile (véase v. 4); así como la presentación de las protagonistas en la versión A, que identifica a Ana y a su madre como dos serranas, motivo de sobra conocido en la tradición española, que da un rasgo un tanto salvaje a las dos mujeres. Otro elemento que demuestra el cariz claramente folclórico de los romances es la mención del número *7* en el romance B, cuando se dice: "Barberos y cirujanos, / no le cortéis esos pechos, / que la ha de criar siete años, / que lo manda Dios del cielo". El número que el autor emplea no es incidental, puesto que está dotado de un fuerte "significado mágico" en la tradición romancística;[16] se trata, por tanto, de una fórmula, pero también de un elemento simbólico.

Como hemos podido apreciar, si bien las semejanzas entre los romances orales y la historia del pliego son muchas, también son abundantes

[16] Señalan Armistead y Silvermann: "El número siete —por el que la literatura española ha tenido especial predilección desde Alfonso el Sabio que lo alaba a la cabeza de sus siete partidas— aparece con harta frecuencia en el romancero […] con un significado 'místico', 'simbólico' y 'supersticioso'" (1974: 323); cf. también Devoto (1959: 65-80).

las diferencias, lo que nos podría llevar a pensar dos cosas: una, que si existe alguna correspondencia entre el texto del XVII y los poemas del XX, esta es muy indirecta; y dos, que la tradicionalización de la historia del pliego de cordel se dio de forma gradual, generando textos como los que vemos en el romancero. Desgraciadamente, mientras no tengamos otras versiones que nos saquen de dudas, no podremos dar una respuesta definitiva a estas cuestiones.

2.2. La Ginesa

Como señalé al principio, la historia de Ginesa es muy semejante a la de Ana de Flores; las diferencias entre los textos, sin embargo, nos llevan a pensar que, de haber alguna relación, esta sería indirecta. En cambio, el romance C, recogido por Catalán y Salazar en el siglo XX, es muy similar a los pliegos 2 y 3. Lo cito a continuación, pues conviene leerlo, ya que se trata de una versión resumida de ambos pliegos:

1 Un labrador se mantiene de pocos granos que siembra,
el cielo le dio una hija de una estimada belleza;
en todo era muy hermosa, pero tenía mala lengua.
Llegó a tener quince años la tal señora Ginesa,
5 no faltó quien la pidiera para casarse con ella,
la cual casó con un mozo que tenía algo de hacienda.
Las mujeres, en habiendo, todas están muy contentas;
pero faltando el dinero es un infierno con ellas.
Sucedió de que hija y madre ambas un hijo tuvieran,
10 la hija por su desgracia el suyo se le muriera,
pero por ser el primero mucho sentimiento fuera.
Sucedió de que su madre de que sin leche se queda,
para criar a su niño de que sin leche se queda.
Coge el padre al hijo en brazos, para en cá su hija fuera:
15 Si me crías este niño será cosa que agradezca.
—Vaya usted, padre, no quiero, nadie me puede hacer fuerza,
que primero yo mi leche a los demonios los diera.
—Si tan renuncios, renuncios ¿qué quieres que te suceda?
La oración del Moncserrate, que son acciones veneras,

20 a eso de la media noche un buen lance nos espera.
Entiende venir un ruido como si fueran cadenas,
que venían dos demonios en figura de culebra.
Se revolvieron al cuerpo de aquella fligineresa,[17]
hasta tres días cabales estuvieron las culebras,
25 mamando la leche y sangre, sangre y leche de sus venas.

Salvo por algunos detalles y omisiones, este romance es una copia de los pliegos 2 y 3, lo cual es sorprendente porque implica que pudo provenir de una relación de sucesos como las nuestras.[18] Si así fuera, es posible que el romance conservara la historia del pliego debido al desarrollo narrativo de la historia —que es, en realidad, más sencillo que en otras relaciones de sucesos—, lo que permitiría recordar una gran parte del texto. La siguiente comparación entre los versos del pliego 3 y los del romance citado arriba es un ejemplo de las muchas semejanzas que hay entre estas composiciones:

Romance C	Pliego 3
15 Si me crías este niño	Bien ves que yo estoy muy pobre,
será cosa que agradezca.	Y paso mucha miseria;
—Vaya usted, padre, no quiero,	Si das el pecho a este niño
nadie me puede hacer fuerza,	*Será cosa que agradezca,*
que primero yo mi leche	Hija mía, el beneficio;
a los demonios los diera.	110 Que la Majestad suprema
	—Te lo pagará en su gloria.
	Respondió ingrata Ginesa
	A su padre, así diciendo

[17] En el pliego esta palabra se cita: "infeliz Ginesa". La diferencia puede tener varias explicaciones: una, que con el tiempo se condensaron las dos palabras, dando como resultado un término diferente por asociación de ideas. También es probable que la palabra provenga de una confusión con el término "feligresa", que se suele cambiar por "filigresa", un arcaísmo que se encuentra, a menudo, en los pliegos de cordel de siglos anteriores.

[18] También es llamativo comparar la fecha en la que fue recogido: 1933, a diferencia de los romances A y B, que se recolectaron en 1917 y 1910, y que tienen más rasgos de tradicionalización que el texto citado arriba.

Muy altiva y muy soberbia:
115 —¡Miren cómo el viejo viene
ahora con impertinencias!
Vaya con Dios, que no quiero;
Nadie me puede hacer fuerza:
[...]
145 Replicó aquella malvada
Con su tan maldita lengua:
—No daré leche a mi hermano,
mas que viva o mas que muera,
que primero yo mi leche
150 *a los demonios la diera.—*

En el anterior episodio se puede apreciar que el romance salva solo lo esencial del largo diálogo de la relación, pero las palabras que usa son más o menos las mismas. Entre ambas versiones hay diferencias mínimas, pero no por ello menos significativas. Por ejemplo, la frase "dar el pecho" (pliego 3), "dar leche" (pliego 2) que aparece en los pliegos, se sustituye en el romance C por "criar"; verbos como "parir" en los pliegos, se intercambian en el romance por una frase más coloquial: "tener... hijos". Los cambios podrían explicarse por la distancia temporal entre los textos y las consecuentes variaciones en el léxico cotidiano.

En realidad, las omisiones y otros cambios pueden originar giros importantes en los textos. Así, por ejemplo, en el pliego, tras la maldición que lanza Ginesa, el padre se escandaliza y, al igual que en las otras versiones, trata de hacer entrar en razón a su hija:

—Calla, cruel, desatenta;
calla, aleve, fementida;
calla, traidora y perversa,
155 s*i tal blasfemia pronuncias,*
¿qué quieres que te suceda?
Si echas tanta maldición,
Dios quiera que te comprenda—.

(Pliego 3)

La escena es muy similar en el romance, pero la omisión de palabras se percibe también como un tono diferente al que tiene en el pliego:

—Si tan renuncios, renuncios ¿qué quieres que te suceda?
La oración del Moncserrate, que son acciones veneras.

Los últimos versos dan la impresión de que el padre reafirma la maldición de su hija invocando, para ello, a la virgen de Monserrat. Se pierde, además, el cariz serio del pliego y, en cambio, podemos percibir un tono socarrón en la voz del padre.

Otras frases del romance pierden el sentido que tenían en el pliego. De esta manera, los siguientes versos del texto C:

6 la cual casó con un mozo que tenía algo de hacienda.
Las mujeres, en habiendo, todas están muy contentas;
pero faltando el dinero es un infierno con ellas

parecen extraños si no se lee cualquiera de los pliegos, pues aquí se añade otro defecto a la protagonista de nuestras historias: el interés. Así, en el pliego se explica que, mientras la muchacha vivía con sus padres, a causa de la pobreza, pasaba los días "con pleitos, ruidos, pendencias, / no había paz ni quietud, / era una continua guerra" (pliego 3, vv. 65-75; véase vv. 79-82 del pliego 2). Y así, tras casarse con el mozo "que tenía algo de hacienda", añade el pliego, estaba la muchacha más que "contenta".

También el desenlace de las versiones es diferente. En el romance vulgar, este se resuelve con la repetición y queda inconcluso:

hasta tres[19] días cabales estuvieron las culebras,
25 mamando la leche y sangre, sangre y leche de sus venas.

Resulta llamativo que en los pliegos del XVIII, al contrario que en el de Ana de Flores, la protagonista tiene un desenlace más o menos amable:

[19] En los pliegos son "seis" los días; nótese el significado simbólico del número tres y su importancia en la tradición oral.

el padre, al ver el sufrimiento de su hija, se apiada de ella y suplica a la Virgen que auxilie a la muchacha:[20]

Apenas aquesto dijo,
¡Oh maravilla suprema!
Cuando Dios le concedió
Que la suelten las culebras,
275 Y dando horribles bramidos
Pronto desaparecieran.
La hija luego a su padre
Humilde perdón pidiera;
El padre la perdonó
280 De corazón, muy de veras,
Y el confesor la absolvió:
Dios la de su gloria eterna.

(Pliego 3)

Aunque el desenlace sea amable para la protagonista de estas versiones, en realidad el castigo jamás quedará olvidado. Sin duda este relato es una historia ejemplar al modo de los antiguos relatos medievales de milagros, y muy probablemente por eso llamó tanto la atención como para recrearse en el romancero oral durante siglos. Ahora bien, el episodio del castigo tiene su interés puesto que no es un motivo extraño en la tradición oral, y menos aún en la española, como veremos en el siguiente apartado.

---

[20] Esto contrastaría con la posición de pliegos como el del siglo XVII y justificaría el carácter popular del romance del siglo XX que, al igual que ocurre en la poesía de cordel, "más auténtica, más vulgar (no en la semipopular, ni en la escrita por autores un poco más cultos), el perdón se desconoce casi completamente, o apenas se hace hincapié en él. Lo que resalta es el castigo de Dios. Una religión de temor, de infierno y demonio casi siempre presentes es la que se nos da con más frecuencia en los pliegos sueltos. Todo lo que el teatro del Siglo de Oro nos decía sobre la concepción teológica del pecado y del fácil perdón que tenían —y vivían— los grandes pecadores de nuestros escenarios, desaparece casi por completo aquí" (García de Enterría, 1973: 186).

4. Los motivos de la serpiente

El motivo principal de las historias anteriores sería el de la "serpiente mamadora" ("*Snake sucks woman's milk*", Thompson: B765.4.1), que quizá se basa en la creencia de que los reptiles sienten una gran ansia por robar la leche de las madres mientras duermen. En la actualidad sigue siendo popular esta idea, de la que podrían provenir historias que se cuentan con frecuencia en diferentes lugares, como la siguiente:

> En el año 1917, en la provincia de San Juan (Argentina), una madre empezó a preocuparse por su bebé, porque lo veía que día tras día adelgazaba más, y ella no sabía por qué, siendo que le daba siempre de mamar. Entonces se fue al médico y le contó lo que estaba pasando a su hijo, y el médico no encontraba explicación. Esta persona le dijo que, durante la noche, tratara de no dormir, y cuando estuviera por dar de mamar a su hijo, la víbora aparecería. Allí vería que ella es la que realmente mamaba, y que al bebé le ponía su cola para que chupase. Esa misma noche lo comprobó al verla llegar, y fue tan grande su asombro, que llamó de inmediato a su esposo y él la mató (Pedrosa y Moratalla, 2002: 221-222).

Quizá el morbo de esta historia, sumado a las creencias populares, provocó que relatos como el de las relaciones y los romances antes descritos pervivieran a lo largo de los siglos. De hecho, es probable que este castigo haya aparecido con más frecuencia en la tradición oral de lo que podríamos pensar; así, por ejemplo, nos lo hace suponer el que Thompson añada la siguiente entrada a su Catálogo de motivos: "*Snake sucks woman's breasts*" (Q452).

Pero las sanciones infligidas por las serpientes van más allá de succionar los fluidos vitales de los pecadores: en muchas ocasiones encontramos también casos en los que la serpiente devora *literalmente* a su víctima. De hecho, no está muy lejano este motivo de una de nuestras versiones del siglo XX, en la que encontramos los siguientes versos: "cuando ella estaba en las andas, / la culebra está en el suelo; / al entrar de la sepultura / la culebra entró primero" (cf. romance A). Este episodio recuerda el romance de la penitencia del rey don Rodrigo que narra lo que le sucedió después de que "a España perdido había". El rey, arrepentido, se dirige a las montañas, donde se encuentra con un ermitaño al que Dios

le revela la penitencia que debe cumplir para expiar sus culpas: "que le meta en una tumba / con una culebra viva" (cf. Piñero Ramírez, 1999: núm. 24b). Después de unos días en la improvisada tumba, se acerca a ella el ermitaño para preguntarle al rey cómo se encuentra; este, desde dentro, le responde:

Cómeme ya por la parte que todo lo merecía,
Por donde fue el principio de la mi muy gran desdicha.[21]

Existen muchas versiones de este romance. Algunas de las más modernas dejaron atrás el hecho histórico e incluso omitieron el nombre del protagonista. Solo quedó el episodio del ermitaño y de la penitencia.

—¿Cómo te va, el penitente, con tan buena compañía?
—A mí me va bien, señor, mejor que yo merecía,
que de medio cuerpo abajo ya comido me tenía,
y de medio cuerpo arriba luego me principiaría.[22]

Los sufrimientos descritos se asemejan a los que tiene que soportar Ginesa en los pliegos 2 y 3:

¡Ay de mí, que estos demonios,
estas malditas culebras,
205 ya me abrasan las entrañas,
ay, que el corazón me queman.
Que me estoy ardiendo viva
y no hay quien me favorezca!

(Pliego 3)

El motivo de la serpiente castigadora, que se lanza sobre el pecador para devorar una parte de su cuerpo, aparece a menudo en el roman-

---

[21] Podemos imaginar a qué se refiere el rey si recordamos que, según la leyenda, la conquista de España por los moros se precipitó a causa de los amores del rey con la Cava (García de Enterría, 1987: 106-109).

[22] Versión "del penitente", recogida en 1916 por Eduardo M. Torner en León (cf. Débax, 1982: 4b, 164-165). En esta versión, el penitente es anónimo y su pecado, también carnal: el incesto.

cero. En una de las versiones del *Romance de Delgadina*, por ejemplo, el incestuoso padre sufre el ataque de un grupo de reptiles, tras causar la muerte de su propia hija:

> Por muy pronto que llegaron, Delgadina muerta estaba.
> La cama de Delgadina llena de ángeles estaba
> y la Virgen en el medio haciéndola la mortaja;
> y la cama de su padre llena de diablos estaba,
> y una culebra en el medio roéndole las entrañas
>
> (Piñero Ramírez, 1999: núm. 86)

El romance de la *Penitencia del rey don Rodrigo*, como el de *Delgadina*, también se imprimió en pliegos sueltos y es posible que influyera en otros pliegos y romances posteriores. Su popularidad se puede explicar, como señala Pedro Piñero, en

> que su fábula contiene elementos procedentes de relatos legendarios y hagiográficos bien consolidados en la tradición medieval: la conversión de grandes pecadores que acaban su vida santamente en severísima penitencia fue siempre tema de garantizada ejemplaridad, en este caso mucho más llamativa porque se trata de un señalado ejemplo de "caída de príncipes". A esto hay que añadir que es la serpiente, con gran significado simbólico, la ejecutora de la cruel penitencia purificadora (1999: 178).

Este sería, también, el caso de la historia que relatan nuestros romances. Y es que, en resumen, estudios como el presente nos permiten comprobar cómo la literatura de cordel llegó a recrear antiguos relatos a partir de motivos y tópicos tradicionales que disfrazaba como "sucesos verdaderamente ocurridos".

Las versiones en romance de los pliegos de cordel se pueden ver como los mejores ejemplos de la oralización multisecular de las relaciones de sucesos. Podemos decir que los testimonios de las supervivencias orales nos permiten apreciar, por un lado, la persistencia de una historia y, por el otro, el proceso de asimilación, adaptación y recreación de un texto. Al final, lo único que nos queda por preguntarnos, sin esperanza de responder, es cuál sería el verdadero origen de nuestra historia y hasta dónde en realidad llegó, pues podría ser que Ginesa o Ana de Flores aún sigan en penitencia.

[Pliego 1]

Breve relación que declara y da quenta de un caso maravilloso. Sucedió en la Ciudad de Alcaraz, tierra de la Mancha, con una muger maldiciente que, haviendo parido, ofreció muy de veras al maligno su pecho. Refiérese cómo se le apareció una espantosa culebra agarrándosele del pecho izquierdo. Declárançe las diligencias que hizieron y circunstancias que passaron para quitar aquella fiera y no pudieron lograr su intento. Lamentable sucesso, con que causó notable admiración. Sucedió martes postrero de março deste año de 1671.[23]

Con el favor de María
quiero contar un sucesso,
para que escarmiento sea
por ser caso verdadero.
Oygan algunas personas
para que tomen exemplo,
y a las lenguas maldicientes
sirva este exemplar de frente.
Por que escarmienten algunos
que, jurando y maldiciendo,
hazen verdad la mentira,
yendo de valde al infierno.
Y para que muchas madres
que a hijos, marido y deudos,
a Lucifer los ofrecen
por cosa de poco aprecio.
Fiándose que Dios es
misericordioso y bueno
y, al passo de lo piadoso,
es muy recto y justiciero.
Por que todas las mugeres
olviden los vicios viejos;

[23] En la presente edición se han mantenido las grafías y ortografía originales del texto, únicamente se han modernizado las variaciones entre la *v* y la *u*, la puntuación y la acentuación, para una mejor comprensión del documento.

pero los olvidarán
como vestirse de fuego.
25 Óyganme, para que se admiren,
un admirable probervio,
el más notable prodigio,
que se vio en el mundo entero.
Mucho en la historia me alargo,
30 no sacaré más exemplos;
abreviemos con el caso,
que es importante el saberlo.
En la mejor flor de España,
en el más hermoso espejo.
35 En la más frondosa vista,
en el jardín más ameno
que Dios, debaxo su capa,
puso en el mundo terreno,
cuya brillante hermosura
40 haze con el Sol empeño.
Ésta es corona de todas,
de lo galán gana premio,
del parayso retrato,
de todo pobre consuelo.
45 Es la ciudad de Alcaraz
bellíssima por estremo,
a quien tanta vizarría
doran sus lindos afectos.
Donde la Virgen de Cortes
50 tiende su cándido velo,
que obra tantas maravillas,
que el dezillas es sin quento.
Donde, con gran humildad,
gozan de su luz reflexos;
55 del pueblo, los habitantes,
rendidos a su precepto.
Dentro en la Ciudad habita
un labrador con aumentos
llamado Ioseph Ruiz,
60 que allí fue su nacimiento.
Casó con Ana de Flores,

honrrada como el sol mesmo,
pero, en quanto maldiciente,
las estrellas en el cielo
65 della no están muy seguras
porque la boca de infierno
de continuamente echarra
maldiciones entre sueños.
El padre y madre la rectan
70 pero la hija, al momento,
con soberbia respondía:
—Yo no he menester consejos.
La madre y hija preñadas
estavan a un mismo tiempo,
75 y a quince días de março
cumplieron ambos deseos.
Parió la madre dos hijos
y la moza, con contento,
tuvo una niña y murióse,
80 fue notable sentimiento.
En el día celebrado
de la Encarnación del Verbo,
murió el niño ¡caso raro!
En fin, del cielo secretos.
85 Después de ya levantada,
la madre con grande acuerdo
fue a verla y assí le dixo:
—La Virgen te dé remedio.
Mas no estés desconsolada,
90 que si la niña se a muerto,
como Dios nos dé salud,
todo lo demás es menos.
Pero te quiero advertir
que, si has de criar ageno,
95 críame un hermano tuyo,
a la cantidad me ofrezco.
Con altivez respondió:
—Primero diera mi pecho
al demonio que criar a
100 hermano mío, ni deudo.

Con amor la replicó:
—Ana ¿cómo dizes esso?
Respondió: —Venga el diablo,
que haré lo que estoy diciendo.
La madre dize: —¿Estás loca?
¿Perdiste el entendimiento?
Y colérica le dize:
—Siempre a lo dicho me atengo.
Apenas lo dixo quando
vio, arrastrando por el suelo,
una culebra feroz
de cinco dedos de cuerpo
y quatro baras de largo;
y fue a la que estava ofendiendo
a Dios, y a Luzbel llamava,
la agarró del pecho izquierdo.
Ella dava muchas vozes,
la madre hazía lo mesmo,
acudió la vecindad
admirados del sucesso.
Muchas reliquias tocaron
aquel animal perverso;
y era tocarle reliquias,
como echar plumas al viento.
Porque estava decretado
del que crió el universo,
según veréis adelante,
como se descubrió luego.
Alborotóse Alcaraz,
gente infinita acudiendo,
con que todos se quedavan
assortos de lo que vieron.
Los piadosos religiosos,
de aquel serafín más bello
que ganó con cinco heridas
cariños del Padre Eterno
hizieron mil diligencias,
y sacerdotes con ellos,
a Dios le rogavan todos,

140 con muy amorosos ruegos,
que la fiera se apartara
de darla tanto tormento.
Mas, como del cielo estava,
rogativas no valieron.
145 Al vicario general
luego noticia le dieron,
y quedó el noble señor
casi admirado y suspenso,
con que ipsofacto mandó
150 que le cortassen el pecho.
Lo cortaron y soltóse
passándose al pecho diestro.
De la fiera la cabeça
fueron a cortar y oyeron
155 unas voses que dezían:
—No os cancéis en valde necios,
porque del Supremo Rey
ha venido este decreto;
y así no queráis vosotros
160 hazer fuerza sin provecho.
De lo que está referido
al señor Vicario fueron
dándole parte de todo,
con que así fue descubierto.
165 Mas oy se halla la muger
pesarosa de lo echo,
es de lágrimas un mar,
y seca como un madero.
Y en el pecho la feroz
170 oy tira con más aliento,
y en una cesta metida
para sostener el peso.
Cuidado, señoras mías,
con la cesta que os advierto,
175 que harán seguir el rastro
del camino del infierno.
Toda muger, ojo alerta,
dexen vicio tan perverso,

mas siempre lo dexaréis
180 quando mudéis el pellejo.
Todo el hombre abra el ojo,
miren lo que dicho tengo,
y a personas desta suerte
sembrar las lenguas de fuego.
185 Esto quedó en este estado,
pero también, os prometo,
de todo lo que resulte
daros aviso de nuevo.

F I N

[Pliego 2]

Nueva relación en que da cuenta y declara de un admirable prodigio que ha obrado la divina magestad de Dios, nuestro señor, por intercesión de su Santísima Madre, nuestra señora de Guadalupe, y los sagrados quatro evangelios, con una mujer que, por haberse echado una maldición y no querer criar a un hermano suyo, permitió Dios que se agarrasen a los pecchos [sic] dos demonios en figura de culebras, y por una devota rogativa, y promesa que hizo su padre a la Virgen, se vio libre, con todas las demás circunstancias que verán los discretos lectores.

Sacra aurora soberana,
del cielo divina reyna,
los ángeles y santos
todos te rinden obediencia,
5 bendiciendo y alabando
vuestra admirable grandeza,
por tantas perrogativas
y tan grandes excelencias.
Hija del eterno padre,
10 preservada de *ab* eterno,
para ser madre del Verbo,
que es magestad tan inmensa,
y del Espíritu Santo
la esposa más verdadera,
15 templo, custodia y sagrario
de la Trinidá suprema,
fuente de piedad y gracia,
madre de toda clemencia.
¡Oh, Virgen de Monserrat,
20 La devoción os venera!
Por ser vos tan prodigiosa,
tan admirable y excelsa,
por tan raras maravillas,
Virgen, que son como vuestras,
25 que a Dios, por los pecadores,
todos los instantes ruegas.
Y a vuestra piedad, Señora,

suplica mi insuficiencia,
dadme una pluma de gracia,
30 pues voz sois el ave de ella,
para que pueda explicar,
con mi notable rudeza,
tan prodigioso milagro,
y esta maravilla nueva.
35 La fama de tus portentos
ya por todo el mundo vuela,
con vuestro favor y gracia
los sucesos se comienzan,
y suplico a mi auditorio
40 todos atentos me atiendan,
en especial las mugeres,
las que tienen malas lenguas,
las soberbias, las altivas,
las que maldiciones echan,
45 miren que Dios las castiga,
sirva el castigo de enmienda.
En tierra de Cataluña,
que es muy extremada tierra,
que tiene de todos frutos
50 muy abundantes cosechas,
entre un montecillo espeso
y entre unos robles y breñas,
hay un pequeño lugar,
esto al silencio se queda.
55 En este tal residía,
con mucha de la pobreza,
un labrador muy honrado,
y con pocas conveniencias,
pues solo se mantenía
60 de pocos granos que siembra.
Este tal era casado
como lo manda y lo ordena
Dios, por el santo Concilio,
y nuestra madre la Iglesia,
65 que los nombres de los dos,
aquí en silencio se quedan.

Vivían los dos contentos,
aunque con mucha pobreza.
El cielo los dio una hija,
70 de una estremada belleza,
era en todo muy hermosa,
mas tenía mala lengua,
que las mujeres hermosas,
ya se ve por la experiencia,
75 son vanas y presumidas,
muy altivas y sobervias.
Por su gracia bautismal
ella se llama Ginesa,
siempre andaba con sus padres
80 con pleitos, ruidos, pendencias;
no había paz ni quietud,
era una continua guerra.
Llegó a la edad de quince años,
y a la señora Ginesa
85 no faltó quien la pidiese
para casarse con ella.
En fin, casó con un mozo,
que tenía algo de hacienda,
que las mugeres, habiendo,
90 todas están muy contentas,
pero si falta el dinero,
es un infierno con ellas.
No hizo caso de sus padres,
perdiéndolos la obediencia,
95 ni los daba una limosna,
aunque pasaban miseria.
Aquí comienzan los casos,
el auditorio me atienda.
Sucedió que madre y hija
100 a las dos su niño parieran,
y a la hija, por desgracia,
el niño se le muriera,
pero por ser el primero,
muy gran sentimiento hiciera.
105 Y sucedió que la madre,

de que sin leche se queda
para criar a su hijo,
y mucho se desconsuela.
Hizo llorar a sus ojos,
110 vertiendo lágrimas tiernas.
Viendo el padre de Ginesa
a su esposa en tanta pena,
cogió a su hijo en sus brazos,
del corazón dulce prenda,
115 y fue en casa de la hija,
tiernamente se lamenta.
Y la dixo estas razones:
—Hija, y amada Ginesa,
por la Virgen soberana,
120 que de mí te compadezcas.
Tu madre quedó sin leche
y está con susto y con pena;
bien ves que yo estoy muy pobre,
pasando mucha miseria,
125 y así este niño
será cosa que agradezca,
hija mía, el beneficio
que la magestad suprema
te lo pagará en su gloria.
130 Respondió ingrata Ginesa
a su padre así diciendo,
muy altiva y muy soberbia:
—Mire el viejo, con qué viene,
ahora con la impertinencia.
135 Vaya con Dios, que no quiero,
nadie me puede hacer fuerza.
Vaya usted a buscarle una ama,
[y] si no allá se la avenga.
Oyendo aquestas palabras,
140 de aquella tigre tan fiera,
el padre todo confuso,
lleno de suma tristeza,
se ha puesto de rodillas,
llorando lágrimas tiernas.

145 Dixo el buen viejo a su hija:
—¿Es posible, amada prenda,
hija de mi corazón,
que tan ingrata te muestras?
Hazlo, por amor de Dios,
150 por ser tu hermano siquiera.
¡Válgame el cielo divino!
¡Jesús, y qué lances entran!
Aquí mi pluma desmaya,
y mi pulso titubea.
155 ¡Ay, que me tiemblan las carnes!
¡Ay, que el corazón me tiembla!
Todo es en mí confusiones,
congojas, sustos y penas.
Yo no puedo referirlos,
160 es imposible que pueda…
perdonen los circunstantes,
porque suspendido queda…
Pero, en fin, ya vuelvo en mí,
parece que Dios me alienta.
165 Respondió aquella malvada
con su tan maldita lengua:
—No doy la leche a mi hermano,
mas que viva o mas que muera,
que primero yo mi leche
170 a los demonios la diera.
—Calla, infame, no prosigas,
calla, cruel, desatenta,
calla, aleve, fementida,
calla, traydora y perversa,
175 si tal blasfemia pronuncias
¿qué quieres que te suceda?
Si echas tanta maldición,
Dios quere que te comprenda.
El padre, viendo a la hija
180 en todo tan descompuesta,
con el infante en sus brazos
para su casa se fuera,
y la hija con su marido

dentro en la suya se quedan.
185 Ya fue llegada la noche,
y dispusieron la cena,
y después de haber cenado,
de ir a acostarse intentan.
Y por estar más seguros,
190 dentro de su quarto se encierran,
pero antes que se acostaran,
¡ay, qué lance los espera!
Oyeron un grande estruendo,
ya el temor los amedranta [sic].
195 La casa se estremecía,
parece que viene a tierra.
Oyendo un tremendo ruido,
como si fueran cadenas,
quando de improviso vieron
200 de repente abrir la puerta,
luego vieron a sus ojos,
¡oh, qué visión tan horrenda!,
dos fierísimos demonios
en figura de culebras,
205 que ya tenían de largo
más de dos varas y media.
Ciñéronla la cintura
a aquella infeliz Ginesa,
con sus caras tan horribles,
210 y con las bocas abiertas,
se agarraron a sus pechos,
y la tenían suejeta [sic],
bebiéndola sutilmente
leche y sangre de sus venas.
215 La triste se lamentaba,
decía de esta manera:
—¡Ay, desdichada de mí,
mas que nunca yo naciera!
Esto es castigo del cielo,
220 por atrevida y blasfema,
quien se echó la maldición,
es justo que la comprenda.

¡Ay, de mí, que estos demonios,
estas malditas culebras,
225 que me abrasan las entrañas,
ay, que el corazón me queman!
¡Que me estoy ardiendo viva,
que no hay quien me favorezca!
Viéndola, pues, su marido
230 en semejante tragedia,
lleno de temor y miedo
en casa del cura fuera,
y, pasmado y asombrado,
del caso le ha dado cuenta.
235 Donde quedó admirado:
camina para la iglesia,
y con hysopo y caldera,
con cruz y la estola puesta,
corriendo se fue a su casa,
240 y a conjurarla comienza.
Mientras más la conjuraban
a la desgraciada Ginesa,
mucho más la atormentaban
los demonios de culebras.
245 Conociendo su pecado,
arrepentida de veras,
pedía misericordia
a la magestad suprema.
Estuvo de aquesta suerte,
250 padeciendo tantas penas,
hasta seis días cabales,
con castigo que experimenta.
Se cumplieron sus deseos,
ya se ve por la experiencia,
255 de dar leche a los demonios,
como lo decía ella.
Al cabo de los seis días,
como referido queda,
su padre, viendo a su hija
260 estar de aquella manera,
bebiéndola los demonios

leche y sangre de sus venas,
Dios la estaba castigando
por maldiciente y blasfema.
265 Movido de compasión
de ver cosa tan tremenda,
era muy cordial devoto,
de corazón, muy de veras,
de la aurora soberana,
270 la Virgen y madre nuestra,
señora de Monserrat,
divina y celestial reyna,
su verdadero retrato
con una fe verdadera,
275 y los santos evangelios
en su pecho los venera.
Se fue donde estaba su hija,
y de rodillas se sienta.
Saca un divino retrato
280 de la refulgente estrella,
y de los santos evangelios,
y este, con sus manos puestas,
hechos sus ojos dos fuentes,
esta súplica comienza:
285 —¡Oh, Virgen de Monserrat,
madre de piedad inmensa,
refugio de pecadores,
Señora, a tu hijo ruega
de esta pobre pecadora
290 que misericordia tenga.
Apenas aquesto dijo,
¡oh, maravilla suprema!,
quando Dios permitió
que la dexen de atormentar
295 aquellas fieras culebras,
y dando horribles bramidos
presto desaparecieran.
La hija luego a su padre
humilde perdón pidiera.
300 El padre la perdonó,

todas sus culpas confiesa,
y el confesor lo [sic] absolvió,
dándola su penitencia.
Este es, en fin, el castigo,
305 mugeres, alerta, alerta,
tomen total escarmiento
todas en cabeza agena.
Dios nos dé a todos su gracia,
y después la gloria eterna.

F I N

Con licencia en Madrid, en la imprenta de Andrés Sotos

Bibliografía citada

ARMISTEAD, Samuel G. y Joseph H. SILVERMANN, 1974. "Siete vueltas dio un castillo". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 30: 323-326.

CARO BAROJA, Julio, 1990. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmo.

CATALÁN, Diego, 1999. "Introducción". En *El Romancero vulgar y nuevo*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal / Seminario Menéndez Pidal / Universidad Complutense.

CATALÁN, Diego y Flor SALAZAR, ed., 1999. *El Romancero vulgar y nuevo*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal / Seminario Menéndez Pidal / Universidad Complutense.

CÁTEDRA, Pedro M., 2002. *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

DÉBAX, Michelle, ed., 1982. *Romancero*. Madrid: Alhambra.

DEVOTO, Daniel, 1959. "Entre las siete y las ocho". *Filología* V: 65-80.

DURÁN, Agustín, comp., 1945. *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, t. II. Madrid: Atlas.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, 1973. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus.

_____, 1987-1988. "Retórica menor". *Studi Ispanici* III: 271-291.

_____, ed., 1987. *Romancero viejo (Antología)*. Madrid: Castalia.

PEDROSA, José Manuel y Sebastián MORATALLA, ed., 2002. *La ciudad oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid / Consejería de Educación - Dirección General de Ordenación Académica.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., ed., 1999. *Romancero*. Madrid: Biblioteca Nueva: 11-108.

SALAZAR, Flor, 1992. "La difunta pleiteada (IGER 0217). Romance tradicional y pliego suelto". En *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, ed. Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez. México: El Colegio de México: 271-313.

THOMPSON, Stith, 1975. *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances,*

Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends. Indiana: University Press.

VEGA, María José, 2002. *Los libros de prodigios en el Renacimiento*. Barcelona: Seminario de Literatura Medieval y Humanística - Universidad Autónoma de Barcelona / Bellatierra.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, 1995. *El diablo cojuelo*. Madrid: Cátedra.

las oraciones populares de tradición infantil[1]

PEDRO C. CERRILLO
Universidad de Castilla La Mancha

Los criterios clasificatorios, en ocasiones poco claros, de las composiciones que forman el cancionero popular infantil (Cerrillo, 2005: 33-44) pueden provocar algunas confusiones en el caso de las oraciones o canciones religiosas, porque no se trata solo de agrupar composiciones cuyos contenidos respondan a objetivos comunicativos similares, sino que, además, también debemos diferenciar aquellas oraciones que son de específica tradición infantil de las que exceden a esa condición. Con ello, por ejemplo, resolveríamos algunos problemas que, al respecto, se encuentran muy arraigados, como el del "villancico", el cual, aparte de ser un género por sí mismo, ya que sus contenidos religiosos son particularísimos y referidos a un contexto y un tiempo muy determinados, su proceso de transmisión se debe a una tradición social mucho más amplia que la meramente infantil. Además, no debemos caer en la trampa de considerar oraciones de tradición popular, composiciones que, por la facilidad con que, históricamente, algunos adultos las han usado, sobre todo en el ámbito escolar y con fines instrumentales, aparecen en algún cancionero sin indicación de autor, cuando sin duda lo tienen, aunque no sepamos su nombre.

No es fácil dar solución definitiva a esas confusiones; la propia personalidad del cancionero popular infantil dificulta su ordenación, siendo diversos los criterios a seguir. Ya se refirió a este asunto Demófilo (1882: 154) cuando se permitió comentar la clasificación que hizo Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles*: "Dado el estado de estos estudios, todo sistema es bueno […]. Fuera de la sección de cantares religiosos, verbigracia, hallamos coplas verdaderamente religiosas, sin que esto sea defecto por parte del autor, sino deficiencia imprescindible por la naturaleza misma del asunto".

[1] Sobre este tema, véase también Cerrillo, 1988: 12-14.

Oraciones, ensalmos y conjuros

Muchos folcloristas de reconocido prestigio, como el propio Rodríguez Marín (1882, I: 403 y ss.), no dudan en incluir las oraciones en el mismo capítulo que los ensalmos y conjuros. Aunque parezca sorprendente, esa propuesta tiene cierto fundamento, porque en algunas oraciones hay implícito un firme convencimiento de quien las dice en la intervención efectiva del personaje religioso al que se apela para que remedie, con mayor o menor inmediatez, un mal, por pequeño que sea, que en ese momento aqueja al emisor:

Agua bendita, de Dios consagrada,
quita los pecados y salva esta casa.
Agua bendita, de consolaciones,
quita los pecados de estos corazones.

(Informante: Palmira Villaseñor, 78 años, Cuenca, 1972)

Este posible componente supersticioso hace que reconozcamos semejanzas con el ensalmo,[2] sobre todo por el poder de las palabras que contiene. Lo mismo ocurre con otras oraciones portadoras de elementos próximos al conjuro,[3] entendido, ampliamente, como "ruego encarecido":

Santo Dios,
santo fuerte,
santo inmortal,
líbranos, Señor,
de todo mal.

(Informante: Evelia Gómez, 71 años, Pajaroncillo, Cuenca, 1999)

---

[2] *ensalmo*: "Modo supersticioso de curar con oraciones…" (*DRAE*).

[3] *conjuro*: "Fórmula mágica que se dice, recita o escribe para conseguir algo que se desea" (*DRAE*).

Por tanto, la propuesta de Rodríguez Marín no es tan descabellada como pudiera parecer en principio, aunque su aceptación total plantearía otro tipo de problemas de difícil resolución, ya que los contenidos de las oraciones, ensalmos y conjuros son sensiblemente distintos entre sí.

Podríamos definir la oración como una composición lírica por medio de la cual se invoca a algún santo o personaje significativo de la historia sagrada, pidiéndole favor o auxilio (en forma de amparo, perdón, custodia o guía) o agradeciéndole el que ya haya sido concedido. Sus diferencias respecto del conjuro o del ensalmo las explica muy bien Pedrosa (2007: 22):

> Se diferencia del conjuro en que este suele ser un mandato imperativo a un personaje no necesariamente sagrado (a veces incluso diabólico) para intentar obtener algún tipo de favor moralmente negativo o perjudicial para otras personas, y refleja creencias y un tipo de discurso más apegado a elementos mágicos que se sitúan fuera de la norma impuesta por la religión dominante. El ensalmo, por su parte, tiene una función eminentemente curativa o sanadora de alguna enfermedad.

Araceli Campos (2001), en su análisis de las tendencias rítmicas de textos recogidos de los archivos inquisitoriales novohispanos del siglo XVII, afirma que oraciones, ensalmos y conjuros se inscriben en las prácticas mágicas de la época colonial, provenientes todos ellos de España y transmitidos por una doble vía: oral y en hojas manuscritas. Las diferencias entre los tipos de composiciones las marca la investigadora en su estudio, porque los inquisidores demostraron que no las tenían muy claras: son diferencias provocadas más por la actitud del emisor o invocante y por el uso que se daba a cada texto que por el contenido de las mismas.

> Con la conquista española, llegaron a la Nueva España las creencias mágicas que, desde tiempo atrás, se cultivaban en la Península Ibérica. Hechiceras, ensalmadores, curanderos, adivinas y, en general, personas supersticiosas, recitaron y transmitieron oraciones, ensalmos y conjuros mágicos. El uso que se les dio a estos textos es muy diverso: se emplearon como amuletos para protegerse de enemigos, para adivinar el porvenir, para curar enfermedades, como hechizos para enamorar, como malefi-

cios, para provocar el regreso del hombre ausente, para encontrar tesoros escondidos, para escapar de la prisión, etc. (Campos, 2001: 70).

No habría muchas diferencias, por tanto, entre un conjuro y algunas oraciones, como aquellas que invocan a san Antonio como recuperador de objetos perdidos, una faceta que las creencias populares suelen atribuir, de manera muy extendida, a ese santo, aunque cierto es que el ideario religioso más institucionalizado también se refiere a ello: "Es tan notorio este privilegio de hallar las cosas perdidas —en referencia al mencionado santo— que todo el mundo acude a él con la plena confianza de ser atendido, rezándole siempre y con la mayor fe" (Corredor, 1947: 145).

Rodríguez Marín (1882: 425-426) recoge tres versiones de una oración a san Antonio, de notable difusión por todo el territorio español, en las que se puede percibir esa cualidad de recuperador de objetos extraviados a que antes nos referíamos; la primera de esas versiones es la que podemos leer a continuación, tal como aparece en sus *Cantos populares españoles*:

San Antonio de Padua,
que en Padua nacistes,
en Portugal te criastes,
en el púrpito donde Dios predicó predicaste.
estando predicando el sermón
te bino un ángel con la embajá
que a tu padre lo iban a ´justiciá.
Por él fistes,
el breviario perdistes,
la Birgen se te presentó,
tres dones te dio.
—Antonio, Antonio, Antonio,
buélvete atrás,
qu'el breviario tú lo hayarás.
Lo olbidao será recordao,
lo perdío hayao,
lo ausente presente.
Santo mío,
que parezca lo perdío.

En ocasiones, algunas composiciones con el mismo santo como protagonista incluyen la práctica —¿tradición?— de anudar un pañuelo, al tiempo que se entona la oración, nudo que no se deshará hasta que el objeto perdido aparezca.

San Antonio bendito,
un nudo te hago,
como no aparezca
no te deshago.

(Informante: Carmen Orozco, 80 años, Cuenca, 1998)

Alguna versión de esta oración ofrece elementos sorprendentes e inesperados, incluso irreverentes, en una canción religiosa:

San Antonio, san Antonio,
los cojones te ato;
como no me lo devuelvas,
no te los desato.

(Rodríguez Pastor, 1996: 90)

Un componente "rogativo" con diferente matiz podemos encontrar en oraciones dedicadas a santa Bárbara (santa de la que, como dice el refrán castellano, "solo nos acordamos cuando truena"), por medio de las cuales se invoca a esa santa, al tiempo que se hace la señal de la cruz, ante el miedo que provoca una tormenta, como si la plegaria fuera a aminorar su fuerza o, incluso, a provocar que acabe antes:

Santa Bárbara bendita,
que en el cielo
estás escrita,
con papel y agua bendita,
en el arco de la cruz,
tres veces amén Jesús,
amén Jesús, amén Jesús.

(Informante: Filomena Pliego, 60 años, Pedro Muñoz, Ciudad Real, 1996)

Las oraciones de tradición infantil

En nuestro ámbito cultural, debemos entender como oraciones de tradición infantil aquellas canciones religiosas que responden a contenidos comunes —referidos explícitamente, casi siempre, a elementos o personajes de la historia cristiana—, que se aprenden y se practican en la edad infantil (aunque es cierto que algunas de ellas se siguen diciendo en cualquier periodo de la vida del hombre) y que se han transmitido oralmente de generación en generación. La frontera entre la específica tradición infantil y la tradición general a veces no podemos delimitarla con precisión, como en esta oración que ya recogió Fernán Caballero y que se rezaba después de comer, sin duda colectivamente, ya que el "amén", dice Caballero, se decía por parte de "todos" los comensales:

> Bendito sea el Señor,
> que nos ha dado de comer
> sin merecerlo. Amén.
> Como nos da sus dones,
> nos dé su gracia. Amén.
> Dios se lo dé
> al pobrecito que no tiene. Amén.
>
> (Caballero, 1921: 196)

Aunque todas estas composiciones se caracterizan por ser portadoras de un ritmo concreto, parecidísimo al de otros géneros del propio cancionero —verso corto, estrofa breve o rima regulada— lo que, en realidad, las individualiza es su contenido, determinado por la permanente presencia de elementos y personajes religiosos. De todos modos, la variedad de matices con que aparecen esos elementos, así como los personajes que se invocan y la finalidad con que, en cada caso, se ejecutan estas tonadas obligan a una mayor precisión de sus características temáticas.

La mayor parte de las veces, la oración es una invocación a un personaje de la historia sagrada, al que se solicita favor o auxilio, en forma de custodia:

> —Señora santa Ana...,
> *custodia* mi sueño...

O de perdón:

—Señor mío, Jesucristo...
perdonadme los...

O de amparo:

—Ángel de mi Guarda...,
no me desampares...

O se pide bendición al santo interpelado:

Santa Mónica bendita,
madre de san Agustín,
échame tu bendición,
porque me voy a dormir.

(Informante: Isabel Castellano, 38 años, Mota del Cuervo, Cuenca, 1987)

En otras ocasiones, la oración es portadora de una afirmación acerca de los favores o auxilios antes mencionados:

...Cuatro angelitos,
guardan mi alma.

A veces, incluso, esas afirmaciones llevan añadido un agradecimiento explícito y, en ocasiones, enfático, por lo que se entiende como cumplimiento del favor o auxilio pedidos:

Bendita sea la luz del día
y el Señor que nos la envía...

El objetivo con que se interpretan estas tonadas suele ser muy limitado, dependiendo en la mayoría de los casos del momento en que se dicen:

1. *Al acostarse*. Son las más frecuentes. Sin duda, es el momento en que el niño, también el adulto, busca un apoyo mayor que acompañe su soledad y que, en ocasiones, calme ciertos temores:

Al acostarme voy, sola y sin compaña,
la Virgen María está junto a mi cama;
me dice de quedo: "Mi niña reposa,
y no tengas miedo de ninguna cosa".

(Caballero, 1921: 195)

Otro ejemplo sería este:

Con Dios me acuesto,
con Dios me levanto,
con la Virgen María
y el Espíritu Santo.

(Informante: María Pavón, 83 años, Tarancón, Cuenca, 2000)

Del mismo tipo sería esta otra oración, con tintes un poco tétricos:

Como me echo en la cama
me echaré en la sepultura,
a la hora de mi muerte
ampárame, Virgen pura.

(Informante: Paca Martínez, 79 años, Horcajo de Santiago, Cuenca, 1997)

2. *Al levantarse*. Suelen ser canciones de agradecimiento por la llegada de un nuevo día:

Bendita sea la luz del día
y el Señor, que nos la envía,
tenga usted muy buenos días.

(Caballero, 1921: 196)

3. *Otras*. Con menor frecuencia, nos encontramos con oraciones que se dicen en otros contextos:

3.1. Al bendecir la mesa:

El niño Jesús,
que nació en Belén,
bendiga la mesa
y a nosotros también.

(Informante: Consuelo García, 75 años, Tarancón, Cuenca, 1980)

3.2. Al ir a jugar:

Madre mía querida,
vuestra esclava soy,
con vuestra licencia
a jugar me voy.
Con vuestra mano bendita,
madre de mi corazón,
aunque soy pecadorcita
echadme la bendición.

(Caballero, 1921: 197)

3.3. Al bendecir el agua pascual, etcétera.

En este mismo apartado habría que incluir una serie de oraciones que se dicen en varios contextos indistintamente: ante un peligro, a propósito de una tentación, incluso al ir a dormir:

Dios conmigo,
yo con Él.
Él delante,
yo tras Él.

(Informante: Pascual Torrero, 80 años, Cuenca, 1995)

O esta:

Santo Dios,
Santo fuerte,
Santo inmortal,
líbranos, Señor,
de todo mal.

(Informante: Palmira Villaseñor, 78 años, Cuenca, 1972)

En la mayoría de las oraciones el emisor es individual, aunque en alguna ocasión parece que habla en representación de un colectivo:

...bendiga la comida
y a nosotros también.

Hay que suponer que ese emisor es siempre el niño, entendido sin diferenciación por el sexo, aunque hay ejemplos en que las referencias al género del emisor son concretas, tanto en el caso del niño (*niño*, *esclavo*, *pequeñito*) como de la niña (*chiquitita*, *pequeñita*, *esclava*).

En cuanto a los personajes invocados, Dios y la Virgen aparecen en el mayor número de composiciones, aunque al primero son varios los nombres que se le asignan: Dios, Señor, Jesucristo, Cristo. La Virgen aparece también como Madre y Señora. Junto a ellos, el niño Jesús (Jesusito, también), santa Ana y san Joaquín (en su condición de abuelos de Jesús, con referencia explícita a ello), san Juan, san José, san Pedro, Lucas, Mateo, san Gabriel, santa Bárbara, el Espíritu Santo, san Antonio, etc., todos ellos sin la frecuencia de los dos primeros personajes citados. Es necesario destacar la presencia del Ángel de la Guarda, tanto por las veces en que aparece como por la cantidad de variantes que ofrece.

Por último, aisladamente, nos encontramos con canciones en que se invoca a elementos de la pasión de Cristo, con un significado histórico muy concreto: "Cruz santa", "Cruz bendita", o incluso a elementos de la liturgia católica: "agua bendita". En el conjunto del corpus de oraciones de tradición infantil destaca la frecuencia con que esos personajes citados son apelados. Tras la apelación, se suele incluir el ruego, la

petición o la alabanza; es decir, que la apelación suele ser el comienzo de la tonada.

Como sucede a menudo en otros géneros del cancionero popular infantil, también en las oraciones de tradición infantil encontramos estructuras repetitivas que aportan un ritmo determinado a la composición; son más frecuentes las estructuras paralelísticas:

Cuatro angelitos
tiene mi cama.
Cuatro angelitos
guardan mi alma.

En algunas ocasiones, la estructura de la composición es acumulativa, bien por enumeración de elementos:

Con Dios me acuesto,
con Dios me levanto,
con la Virgen María
y el Espíritu Santo.

O bien por encadenamiento de elementos:

Dios conmigo,
yo con él…

Las oraciones son un género que, en el conjunto de la lírica popular de tradición infantil, ofrece unas características específicas, derivadas, como decíamos, más de sus contenidos que de sus formas. De todos modos, el estudio de estas tonadas debe hacerse con especial prudencia, ya que, como comentábamos al principio, se han utilizado —a veces— para fines demasiado concretos que, sin duda, se apartaban de su concepción inicial, provocando no pocas confusiones, cuando no errores en la fijación de los textos. Sobre ello escribimos en el siguiente apartado.

Sobre la instrumentalización de las oraciones infantiles

El recitado de oraciones en el periodo de la infancia ha sido una práctica muy extendida, a la que han hecho referencia algunos escritores, como Federico García Lorca:

> Mi madre lo dirigía todo, y haciendo la señal de la cruz, nos hacía que rezáramos la oración matinal: "Ángel de mi guarda, / dulce compañía, / no me desampares / ni de noche ni de día." ¡Qué dulzura y qué candor rosado tiene esa oración! ¡Qué pureza y qué inocencia de labios que la dicen! ¡Qué grande el corazón que la sienta! Mis hermanos y yo repetíamos lo que madre decía… (Gibson, 1985: 53).

Sobre la delimitación de lo que es "infantil", por un lado, y de lo que es "tradicional", por otro, de que hablamos al principio, hay que tener especial cuidado en el caso de las oraciones. En muchos géneros del cancionero infantil se han producido intromisiones inadmisibles de tonadas de dudosa tradición infantil, debido casi siempre al énfasis con que algunos adultos han usado, y aún usan en algunas circunstancias, este tipo de composiciones, algo que es más perceptible en el caso de las oraciones: su inmediatez y simplicidad facilitan la introducción de valores, ideas y elementos extrapoéticos que los adultos que intermedian en el aprendizaje de la composición (educadores, familiares, catequistas) desean transmitir; veamos un ejemplo:

Eres paloma, María,
del hermoso mes de mayo;
una niña pequeñita
te viene a ofrecer el ramo.
A la aurora te alabamos,
y también al mediodía:
Toma este ramo de flores
que yo te ofrezco, María.
Rosa, lila, violeta,
te ofrezco, Virgen María;
si un jardín traer pudiera,
mayor mi gusto sería.

Recíbele, Madre amada;
recíbele, Madre tierna,
y en cambio dame tu gracia
para que yo sea buena.

(Gil, 1974: 25)[4]

Quizá no sea uno de los casos más graves, porque —al menos— esta oración se ha construido sobre una base rítmica que se identifica con la tradición infantil: cuartetas octosilábicas, con rima asonante alterna en los versos pares, aunque escapándose asonancias —algunas de ellas cercanas a la cacofonía— en varios de los versos impares. De todos modos, los contenidos de la composición mencionada están rodeados de una especie de caparazón artificial, con expresiones muy forzadas, algunas incluso cursilonas, fruto más del apasionamiento intencionado de un adulto que de la ingenuidad de un niño. La mejor prueba de que es una oración forzada es que no ha resistido el paso del tiempo: hoy se dice muy poco. Hace años se practicó en determinados contextos y momentos (las ofrendas florales a la Virgen en el mes de mayo): los niños, a instancias de los mayores, la memorizaban y la recitaban con esa finalidad y ya no se decía —quizá ni se recordaba— en el resto del año. Este tipo de ejemplos tan instrumentales lo explica muy bien Ana Pelegrín cuando afirma: "Ni infantilismo ni utilitarismo didáctico. Reducir la vivencia poética a una enumeración de virtudes, exaltación patriótica, enseñanza de temas escolares, ofrendas líricas para el Día de..., es un buen procedimiento para despertar en el niño la repulsión al lenguaje poético" (1982: 7).

La manipulación de estas composiciones es incuestionable en no pocos casos; como ejemplo ilustrativo, veamos el de Eugenio D'Ors, que interpreta de manera muy curiosa dos de estas oraciones de tradición infantil de amplia difusión en toda España:

---

[4] Gil indica en la introducción de su *Cancionero* que desconoce quién es el autor de esta oración, así como de otras más que también incluye en él, pero afirma que fueron anotadas por una señora a la que expresamente cita como Dª Isabel Gallardo. Sin duda, esta composición, notablemente forzada en muchas de sus partes, debió sufrir el énfasis creativo de algún adulto concreto, que pudiera haber sido la misma señora citada.

Ángel de mi guarda,
fuerte compañía,
no me desampares
ni de noche ni de día.

(D'Ors, 1981: 7)

D'Ors sustituye *dulce* (verso 2) por *fuerte*, argumentando textualmente, aunque con escaso fundamento "que está mejor".

Cuatro *ángeles*
tiene mi cama,
cuatro *ángeles*
que me la guardan.

(D'Ors, 1981: 12)

En este otro caso, apoyándose en argumentos de corte parecido a los anteriores, se permite sustituir *angelitos* por *ángeles*, explicando que "nada de angelitos", cuando en ninguna de las numerosas variantes de esta cantinela, recogidas en bastantes puntos de la geografía española, aparece ese cambio.

Las oraciones han sido, muchísimas veces, un recurso para manifestar y transmitir una ideología o unas creencias por medio de las cuales ejemplifica la virtud o se castigan los "desvíos de la norma" que imponen esas creencias, ya que son composiciones de ritmo bastante marcado, sin complicaciones comprensivas y fáciles de memorizar y de recitar o cantar. "Con relativa frecuencia, los autores de catecismos y publicaciones similares destinadas a la educación de la fe del pueblo sencillo han echado mano de un recurso tan simple como el verso" (Resines, 1987: 86).

Por eso es tan importante que podamos diferenciar las oraciones que se incluyen en devocionarios o catecismos de aquellas otras —populares, en la mayoría de los casos— que el niño aprende en el contexto de la familia, de labios de la madre o de cualquier otro familiar y que recordará, probablemente, toda la vida: oraciones para antes de ir a dormir, para el momento de levantarse o para ir a jugar. Arcadio de Larrea citó las oraciones, junto a la historia sagrada y el catecismo, como instrumentos para

la enseñanza de la religión y la moral en la escuela, pero estableciendo diferencias entre: "Las oraciones que se deben o conviene rezar, o nada se opone fundamentalmente a que se recen, y oraciones que en realidad no son tales, sino fórmulas supersticiosas" (Larrea, 1958: 87).

Sobre la importancia de esas primeras oraciones en la educación de los sentimientos religiosos de la infancia tenemos algunos testimonios, sobre todo en aquellos momentos en que la educación ha sido claramente confesional:

> Los sentimientos religiosos, tan fundamentales para la vida moral de los seres humanos, tienen en las "primeras oraciones" que las madres hacen balbucear a sus pequeños, un fundamento al parecer intrascendente por la escasísima consistencia del sensorio y de la razón en esa edad en que todo es nebuloso, pero precisamente por ello, porque la sensibilidad es una placa blanda y limpia en la que quedan grabadas las huellas de las primerísimas impresiones, la trascendencia es fundamental por constituir un principio, si embrionario, también valioso en la formación de lo que luego llegará a ser concepto de fe sustentado por elementos tan valiosos como son la dulce ternura, la íntima cordialidad y el amor con que son inoculadas en sus almitas, que si flotan en el subconsciente, con el tiempo arraigarán en la conciencia quedando grabadas en ella para no borrarse jamás. Estas oraciones primarias de sentido y de forma acrecientan su valor cuando sus palabras están embellecidas y como aureoladas por melodías en consonancia con su ingenua simplicidad (Niño, 1955: 11).

Y cita Rafael Niño oraciones como "Ángel de mi guarda", "Jesusito de mi vida", "Con Dios me acuesto" o "Cuatro esquinitas", que, sin duda, responden a esa idea por él expresada. Pero también es cierto que algunas oraciones despiertan dudas razonables acerca de su origen, pues el momento en que se recitan o cantan es muy concreto, y la finalidad de su interpretación es tan particular que no podemos saber si primero fue la oración o si primero fue el fin al que se quería servir. Un ejemplo sería una oración, de amplia difusión en toda España, y que yo aún recuerdo de mi época escolar: se trata de una oración que se aprendía en el colegio para interpretarse en los días del mes de mayo acompañando las ofrendas florales a la Virgen, que se hacían en horario escolar, en el marco de una educación que era completamente doctrinal; en la oración

se introducían, en ocasiones, elementos nuevos, dependiendo del docente que, en cada caso, la hacía aprender.

Venid y vamos todos,
con flores a María,
con flores a María,
que madre nuestra es.
De nuevo aquí nos tienes,
purísima doncella,
más que la luna bella,
postrados a tus pies.
Venimos a ofrecerte
flores del bajo suelo,
con tanto amor y anhelo,
Señora, tú lo ves.

(Informante: Noelia Ponce, 20 años, Villar de Olalla, Cuenca, 2000)

Hay otras oraciones para acompañar las ofrendas florales a la Virgen: algunas mucho más sencillas que la anterior, porque solían recitarlas niñas y niños más pequeños (menores de 6 o 7 años), a los que les resultaba difícil memorizar más de cuatro o seis versos:

Como soy tan pequeñita
y tengo tan poquita voz,
sólo puedo decir:
"¡Viva la Madre de Dios!"

(Informante: Mª Jesús Pliego, 55 años, Pedro Muñoz, Ciudad Real, 1986)

También se enseñaban en el colegio o en la catequesis oraciones especiales para los niños y niñas que estaban a punto de "tomar la comunión":

Las niñas buenas al cielo irán,
las niñas malas se perderán,

y todas juntitas con ilusión
iremos a tomar la comunión.

(Informante: Mª Dolores García, 53 años, Villamalea, Albacete, 1998)

Para asistir colectivamente a la capilla se aprendía la siguiente oración, que se solía cantar a coro y dentro de ese recinto religioso:

Vamos, niños, al Sagrario,
que Jesús llorando está,
pero viendo tantos niños,
muy contento se pondrá.
No llores, Jesús, no llores,
te queremos consolar,
que los niños de este pueblo
te queremos consolar.

(Informante: Ana Torremocha, 75 años, Quintanar de la Orden, Toledo, 1999)

Durante largo tiempo, muchos escolares escribíamos en las primeras páginas de nuestros libros, como siguen haciéndolo hasta la fecha, la siguiente oración:

Virgen santa, Virgen pura,
haz que me aprueben
esta asignatura.

(Informante: Mª Alejandra Martínez, 54 años, Cuenca, 2007)

Incluso en una versión más larga, en la que se invocaba a un santo adicional, de manera que se tuviera mayor fuerza para aprobar todas las materias del curso:

Virgen santa, Virgen pura,
haz que me aprueben

esta asignatura.
Y con ayuda de santo Tomás,
haz que apruebe las demás.

(Informante: Fernando López, 56 años, Cuenca, 2007)

Sobre el proceso de pérdida de las oraciones

El hecho mismo de la transmisión oral aporta a la lírica popular infantil una notoria riqueza, ya que las variantes de un mismo texto pueden ser múltiples; el cambio y la recreación posibles de las composiciones recibidas oralmente permiten innovadores procesos creativos, casi siempre parciales, que aportan elementos nuevos al texto. Pero, por la misma razón, son mayores las posibilidades de confundir como obra de tradición popular infantil lo que ha sido creación apasionada o inconsciente de algunos. En este sentido, todas las precauciones serán pocas. En unos casos, las alteraciones creativas se producen por causas muy chocantes, como las que explica Romero Espinosa referidas a la desconfianza, incluso a la superstición, de algunas gentes del pueblo que adulteran a propósito los ensalmos, por ejemplo, en el momento en que el folclorista intenta su recogida oral, porque temen perder la facultad curativa que firmemente creen poseer por el conocimiento exacto y exclusivo de esas retahílas. Pero en otras ocasiones, la creación de la que se da testimonio ha sido intencionadamente falseada en su origen; así lo explica Rodríguez Marín, refiriéndose a quienes "en muy escaso número, han procurado sorprender mi buena fe, remitiéndome como cantos populares los insulsos productos de sus ingenios, aconsejados evidentemente por el ridículo afán de ver impresos sus raquíticos engendros literarios" (1882: 13-14).

De todos modos, esos peligros no aparecen con la misma frecuencia cuando es el niño el emisor del testimonio folclórico, porque, como dice Margit Frenk: "los niños han sido siempre más fieles al pasado y menos expuestos a las modas que los adultos" (1978: 26).

En el caso de las oraciones estamos hablando de composiciones literarias de tradición popular y carácter religioso, aunque muy ligadas, en

algunas ocasiones, a costumbres o acontecimientos laicos: sería el caso de la conocida rogativa a la Virgen de la Cueva, implorándole que llueva, y que yo mismo recuerdo que los niños la interpretábamos a coro, cogidos de la mano formando fila:

Que llueva, que llueva,
la Virgen de la Cueva,
los pajaritos cantan,
las nubes se levantan,
que sí, que no,
que caiga un chaparrón.
Si no cae en Cuenca,
que caiga en Chillarón.[5]

(Informante: Ana Torremocha, 75 años, Cuenca, 1999)

Este tipo de súplicas o rogativas están muy ligadas, además, al mundo rural, con lo que es fácil explicar su rápido proceso de pérdida, sufrido en los últimos años, debido al despoblamiento de ese medio y a los trascendentales cambios experimentados en las tareas agrícolas y en las vías de comunicación. A ello habría que añadir, como indica Leopoldo Torres, "la paulatina desaparición de la credibilidad religiosa, junto a otros factores sociales" (1986: 209), aunque yo no sabría decir en qué medida lo que afirma es así.

En una investigación que realizamos en mi universidad hace ya unos años quisimos comprobar qué tipo de composiciones nos ofrecían diversos informantes (336 en total), agrupados en dos bloques: uno de niños y niñas de 10 y 11 años (168 informantes) y otro de adultos con una media de edad de 65.7 años (otros 168 informantes). Les solicitábamos que nos dijeran una sola composición lírica popular de tradición infantil; en el caso de los niños había que explicarles más detalladamente de qué se trataba,[6] algo que no fue necesario con los adultos. La recogida se hizo

---

[5] Pueblo cercano a Cuenca capital, a tan solo 10 kilómetros de distancia.

[6] Nos dirigimos a ellos en estos términos: Venimos a proponeros una experiencia, para la que necesitamos vuestra colaboración; creemos que puede

por el procedimiento metodológico de la entrevista. Una vez grabadas las composiciones, procedimos a su trascripción, en la medida de lo posible. Pues bien, del total de 168 composiciones recogidas a los adultos entrevistados, el mayor número fue de "canciones escenificadas" (68 composiciones, el 40.4%), pero el segundo lugar fue de "oraciones" (26, el 15.4%), siguiéndole en menor número "burlas", "juegos mímicos" y "suertes", y en último lugar "nanas" y "trabalenguas". Sin embargo, de las 168 composiciones recogidas a los informantes niños, más de la mitad fueron "canciones escenificadas" (89, el 52.9%), a continuación las "suertes" (31, el 18.4%), y en mucho menor número, y por este orden, "nanas", "juegos mímicos", "burlas" y "trabalenguas", pero ningún niño nos dijo una "oración", lo que nos resultó muy sorprendente, y que, en sus justos términos, avala la idea de que las oraciones se encuentran en un incuestionable proceso de pérdida, más rápido que el de otros tipos de composiciones.

En el cancionero popular infantil confluyen dos caudales distintos de composiciones: el que forman las que vienen del pasado (y que se han conservado vivas, con más o menos alteraciones y variantes) y aquellas que han ido apareciendo al hilo de los nuevos tiempos, añadiéndose a ese caudal colectivo, y de las que no siempre tenemos la certeza, a veces ni siquiera aproximada, de su origen. El paso del tiempo determinará su

---

resultar divertida. Veamos. Seguro que todos vosotros conocéis algún cuento que vuestros padres y madres, o abuelas y abuelos, o tíos y tías, os han contado cuando erais más pequeños. ¿Sí? ¿No? Pero, ¿recordáis también canciones o juegos que aprendisteis cuando erais pequeños? ¿Sí? ¿No? ¿Sabéis lo que son las nanas? ¿Recordáis alguna canción de corro? ¿Y oraciones? ¿Y suertes? (En algún caso fue necesario ayudarles a recordar, porque no asociaban las retahílas que conocían con el nombre del tipo de composición de que se trataba).

Bueno, pues lo que nosotros queremos es que nos ayudéis a recoger algunas de esas canciones y juegos que vosotros recordéis, porque las vamos a escribir. ¿Sabéis por qué? Porque no queremos que se pierdan. Ya sabéis que son canciones y juegos que hemos aprendido de memoria, porque otras personas nos las enseñaban, contándolas o cantándolas o diciéndolas. Todas ellas son pequeños poemas, aunque no nos los parezcan; algunos bellísimos poemas que las personas hemos ido conociendo desde hace cientos y cientos de años. Entre todos, tenemos que intentar que no se pierdan.

tradicionalidad, aunque cada vez con mayores dificultades para su pervivencia, debido a factores diversos: la ya citada presión de los medios de comunicación, el deterioro del medioambiente rural, las migraciones, etcétera.

No podemos dejar de tener presente en todo momento que este tipo de manifestaciones, también las oraciones infantiles, son concretas y particulares formas de cultura que se han conservado a través de los años —a veces, de los siglos— como costumbres de los niños, aunque en este caso enseñadas por los adultos de su colectividad, quienes las han practicado como una tradición popular asumida por ellos mismos y aceptada por toda una comunidad, local, regional o nacional, incluso coincidiendo en un carácter supranacional. En este sentido, son manifestaciones folclóricas, porque, difícilmente, podrían ser excluidas de una definición del folclore, al menos de las que han dado algunos de los más reconocidos estudiosos de esta ciencia, como Augusto Raúl Cortázar, Stith Thompson, Esteva Fabregat o Gómez Tabanera.

En el cancionero popular infantil, en general, también en el caso particular de las oraciones, hoy el ámbito de aprendizaje de la mayoría de las composiciones ha cambiado: ya no es la casa o la calle, sino la escuela, principalmente. Los tiempos son otros, y no podemos cerrar los ojos al cambio que se está produciendo en los mecanismos de transmisión y, por tanto, también de aprendizaje, de estas composiciones líricas populares.

La investigación antes mencionada nos aportó datos muy relevantes al respecto (Cerrillo, 2005: 178); el estudio de las diversas composiciones recogidas a los 168 informantes antes citados, niños que estudiaban 4º y 5º de primaria, nos indicó que el 21% habían aprendido la canción que nos ofrecieron de sus profesores. El dato se corroboraba con las referencias al lugar en que aprendieron la composición que nos habían transmitido: solo en el 52% de los casos el lugar estaba relacionado con la familia ("casa", "pueblo de los abuelos" o "cuna"), mientras que en el 40% el lugar era el "colegio" (a veces, incluso, a través del libro de texto correspondiente). Es decir, que, en esos casos, de una transmisión natural de generación a generación se había pasado a un aprendizaje escolar: en ocasiones, también, se había pasado de la oralidad a la escritura. "Esta situación ha producido que sea la escuela una de las instituciones responsables

de seguir manteniendo viva la llama de la memoria colectiva, que tanto ha influido en la cimentación de lo que hoy conocemos como literatura infantil" (Amo, 2007: 274).

Hace poco, el 11 de marzo de 2008, la profesora mexicana de primaria, ya jubilada, Grace Meade, me proporcionó la siguiente oración, que reproduzco tal como ella me la dio, copiada de un libro escolar:

¡Oh, Virgen María,
Botón de clavel!
Mi madre me ha dicho
que te ame con fe,
pues dice que tú eres
mi madre también;
que el rezo del niño
te causa placer;
que cuando en las noches
dormidito esté,
si soy un buen niño
me vendrás a ver.
Mi madre no engaña,
tú lo sabes bien,
por eso te espero
y al fin te veré.
¡Oh, Virgen María,
Botón de clavel!

Más interesante que la oración es la información que la propia profesora me proporcionó sobre el uso de la misma: dice que ella la aprendió de boca de su abuela como oración dedicada a la Virgen, como es previsible, pero que hoy todavía la enseña el profesor de canto de su colegio, en México D. F., pero con el fin, puramente instrumental, de "trabajar la dicción" de sus alumnos.

Estos cambios en los mecanismos de transmisión y aprendizaje de las composiciones nos deben llevar a una reflexión reposada que nos aporte nuevas propuestas didácticas. No sé si llegará el día en que esas cantinelas habrá que enseñarlas a partir de textos impresos, porque se hayan perdido de manera definitiva: hoy se están publicando ya libritos

que tienen su base textual en una retahíla o en una cancioncilla infantil y que llegan, por tanto, al niño, por vía escrita, cuando su vida ha sido oral. En todo caso, no podemos olvidar que muchas tonadas todavía se practican, incluso se recrean, porque los niños tienen una gran facilidad para incorporar la más inmediata actualidad a su repertorio de juegos, aun con el riesgo de "contaminar" las composiciones por influencia de la publicidad y de la televisión, sobre todo. A cambio, nos ofrecen su capacidad y talento creativos para inventar nuevas composiciones, unas veces incorporando noticias, elementos o personajes de la actualidad, y otras dotando de nuevos contenidos los ritmos y tonadas aprendidos por otras vías. Cierto es que este no es el caso, en general, de las oraciones, aunque hay ocasiones en que nos encontramos con ejemplos sorprendentes, como la siguiente oración:

Princesa de los cielos,
reverencia mil altares,
los ángeles humillan,
los santos celestiales.
Aquella perla divina
va buscando a su hijo,
que se le perdió ayer tarde.
A todo el que encuentra pregunta:
–Señora, ¿ha visto a mi hijo,
que se me perdió ayer tarde?
–Sí señora, que lo he visto:
iba vestido de morado,
frente ancha y espaciosa.
Como lo vi chiquitito,
le dije: "pasa, alma mía,
a la lumbre a calentarte".
Le pregunté de quién era,
me respondió como un ángel:
la Virgen es mi madre,
a mí me llaman Jesús
y nací para salvarte.

(Oración recogida por César Sánchez Ortiz,
13 de junio de 2007)

El informante ha sido un niño (Jorge Sánchez López), de 10 años, que estudia 5º de primaria en la localidad conquense de Horcajo de Santiago, quien afirma que se la enseñó una tía en su propia casa y que la interpreta en el coro del colegio. Es una oración de origen culto, sin duda, de la que ya tenemos noticia en el *Romancero y cancionero sagrados* de Justo de Sancha (1885: 102), en donde podemos leer versos casi idénticos:

La Princesa, a quien la tierra
reverencia en mil altares,
va buscando sola y triste
por una y por otra parte
al Niño perdido, Dios,
que se le perdió al bajarse
de aquellas fiestas del templo…
Preguntando a quien encuentra
si de su querido saben.
"¡Quién ha visto un niño, dice,
perdido desde ayer tarde,
con unos cabellos de oro,
al mismo sol semejantes,
frente blanca y espaciosa,
ojos rasgados y grandes…!"

También podemos encontrar oraciones que están vivas en la tradición popular y en la que participan los niños, que se recitan o cantan como si fueran un mero juego, aunque en ellas está implícita una rogativa o una petición. Es el caso que recoge Pascuala Morote (2008: 165) en la Sierra de Espadán (Valencia):

Ángeles somos,
del cielo venimos,
cestitas traemos
y huevos pedimos.
Huevos y dineros
todos tomaremos.
Los empollados
de una patada

irán al tejado,
ado, ado, ado.

Se trata de una oración que, en recitado juguetón, pero a modo de oración petitoria, las niñas dicen en un momento y en un contexto determinados: el domingo de Resurrección, día en que es tradición en la zona bendecir casas y romper trastos viejos como símbolo de renovación, de inicio de una nueva vida recién iniciada.

Igual que sucede con el cancionero popular, el cancionero infantil ofrece una parte importante de la tradición cultural de la colectividad en que se produce y practica; pero no olvidemos que también contribuye al conjunto de la literatura con especiales elementos temáticos y estructurales. Su real importancia está todavía por evaluar. Y ello a pesar de las llamadas de atención que importantes folcloristas y relevantes creadores han hecho en ocasiones, como Sciacca, que decía en 1965:

> El saber es transferido libremente, y libremente aprehendido y utilizado por el niño que el pueblo educa. Y porque es libremente aceptada, la enseñanza del hogar, del terreno baldío, de la playa, de la calle, es la que asimila el niño, y la que mejor conserva durante toda su vida. Y es, asimismo, la que más educa e instruye, ya que la libertad de aprender se resuelve para él en la libertad de experimentar. Sin ningún mecanismo, sin artificio, sin etapas preconcebidas ni programas por desarrollar en tiempo limitado, la escuela del pueblo enseña al niño con sus cantos, sus tradiciones y sus costumbres, a hacerse hombre.

Por otro lado, y debido a ese proceso de pérdida de que hemos hablado, debemos tener el firme convencimiento de que una de las maneras de relacionar beneficiosamente la escuela con la realidad en la que se inserta es a partir de diversas propuestas de contenidos que esa realidad sea capaz de ofrecer, referidas sobre todo a las exigencias que surgen de la vida cotidiana y que estimulan el proceso de socialización y el conocimiento de esa realidad. En ese sentido las fuentes orales son de gran valor. No sería justificable que el pensamiento "globalizador", tan difundido por muchos medios de comunicación, condujera a las sociedades actuales a dilapidar sus patrimonios culturales, en los que los materiales literarios orales han sido una parte muy importante del

imaginario de cada colectividad. En esos materiales orales hay un fondo común, sin duda, del que forman parte cuentos, mitos, oraciones, leyendas, canciones escenificadas, nanas o trabalenguas, pero hay también un fondo particularizado nada desdeñable:

> Materiales de ficción que configuran el espacio de la literatura oral —un espacio cuyos límites son afortunadamente imprecisos— y que constituyen el patrimonio inmaterial de los pueblos. Y son esos materiales precisamente los más maltratados y fragilizados por la globalización (Janer Manila, 2007: 16).

Este patrimonio inmaterial (de carácter folclórico y etnológico) que forman los textos literarios orales caracteriza una parte importante de la cultura de una sociedad; aunque su sustento sea la memoria, no debiera renunciarse a su consideración como objeto de conocimiento.

Bibliografía citada

AMO, J. M. de, 2008. "La literatura popular de tradición infantil". En Cerrillo *et al.*, *La palabra y la memoria*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha: 273-292.

CABALLERO, Fernán, 1921. *Cuentos, adivinanzas y refranes populares*. Madrid: Sáenz de Jubera Hnos.

CAMPOS MORENO, Araceli, 2001. "El ritmo de las oraciones, ensalmos y conjuros mágicos novohispanos". *Revista de Literaturas Populares* I-1: 69-93.

CERRILLO, Pedro C., 1988. "Las canciones religiosas infantiles". *Revista de Folklore* 91: 12-14.

_____, 2005. *La voz de la memoria. Estudios sobre el Cancionero popular infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

_____, Cañamares, C. y Sánchez, C., ed., 2008. *La palabra y la memoria*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

CORREDOR GARCÍA, A., 1947. *San Antonio de Padua. Devocionario*. Sevilla: San Antonio.

D'ORS, Eugenio, 1981. *Oraciones para el creyente en los ángeles*. Valladolid: Miñón.

FRENK, Margit, 1978. *Lírica española de tipo popular*. Madrid: Cátedra.

GIBSON, Ian, 1985. *Federico García Lorca*, I. Barcelona: Grijalbo.

GIL, Bonifacio, 1974. *Cancionero infantil*. 2ª ed. Madrid: Taurus.

JANER MANILA, Gabriel, 2007. "Literatura oral y ecología de lo imaginario". *Oheee* 3: 14-31.

LARREA, Arcadio de, 1958. *El folklore y la escuela*. Madrid: CSIC.

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio ("Demófilo"), 1882. "Postscriptum". En *Cantos populares españoles*, Francisco Rodríguez Marín. Sevilla: Álvarez y Cía.

MOROTE, Pascuala, 2008. "Juegos de niñas. Entre lo tradicional y lo contemporáneo". En Cerrillo *et al.*, *La palabra y la memoria*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 163-188.

NIÑO, Rafael, 1955. *Canciones infantiles*. Madrid: Publicaciones Españolas.

PEDROSA, José Manuel, 2007. "La literatura oral de la Cañada: tradiciones locales y tradiciones universales". En Mª C. Aguirre *et al.*, *La voz del viento*. Almería: Universidad de Almería, 15-45.

PELEGRÍN, Ana, 1982. *Poesía española para niños*. Madrid: Taurus.

RESINES, L., 1987. "Los catecismos y las oraciones en verso". *Revista de Folklore* 75: 86-97.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1882. *Cantos populares españoles*. Sevilla: Álvarez y Cía.

RODRÍGUEZ PASTOR, J., 1996. "Algunas manifestaciones folclóricas en torno a san Antonio de Padua". *Revista de Folklore* 189, 16*b*: 84-98.

SANCHA, J. de, 1885. *Romancero y cancioneros sagrados*. Madrid: Rivadeneyra.

TORRES, Leopoldo, 1986. "Novenas y rogativas en Quintanilla de Tres Barrios (Soria)". *Revista de Folklore* 66: 209-214.

SCIACCA, G. Mª, 1965. *El folklore y el niño*. Buenos Aires: Eudeba.

Ñuqa manam runapa purinantachu purini ("Yo no camino por camino de hombres"). El más allá en la narrativa oral quechua

MARTIN LIENHARD
Universidad de Zurich

¿Qué se entiende por *narrativa fantástica*? Diremos, prescindiendo de todo lo accesorio, que se trata, a grandes rasgos, de un tipo de ficción narrativa que evoca la irrupción de *fantasmas* —o de seres fantásticos— en un universo que se presenta como un equivalente del mundo *real*. Es verosímil que en cualquier época y latitud exista o haya existido una ficción de este tipo. Adolfo Bioy Casares, al comienzo de su introducción a la *Antología de la literatura fantástica* que organizó junto con Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo en 1940, la relaciona con el miedo: "Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas" (1981: 7). Pero ¿qué son y de dónde vienen esos aparecidos? Un *fantasma*, si nos atenemos a la explicación que nos ofrece J. B. Morin en su *Dictionnaire étymologique des mots françois dérivés du grec* de 1809, es un "espectro", una "visión", "una imagen vana que se forma en nuestro espíritu y que nos hace suponer la presencia de un ser corpóreo" (1809: 379). Para Morin, un típico intelectual ilustrado de comienzos del siglo XIX, los fantasmas no son, pues, sino "imágenes vanas" producidas por el imaginario humano.

¿Por qué y cómo llegan a formarse, en la mente humana, esas "imágenes vanas"? En la literatura fantástica occidental del siglo XIX, en cierto sentido la edad de oro de esa literatura, los fantasmas se presentan, mayormente, como alucinaciones provocadas por algún tipo de delirio o trastorno mental, pasajero o no. Piénsese, por ejemplo, en "*Die Abenteuer der Silvesternacht*" ("Aventuras de la Nochevieja") de E. T. A. Hoffmann (1814-1815), "Ligeia" de Edgar Allan Poe (1838) o "*Le horla*" de Guy de Maupassant (1887). Ya en la década de los años treinta del siglo XIX, sin embargo, un intelectual como Charles Nodier relaciona lo fantástico con

"la vida del hombre dormido", es decir, con lo que posteriormente se llamaría el inconsciente (Rigoli, 2001: 446).

En 1919, Sigmund Freud (1994) publica su famoso ensayo sobre "*Das Unheimliche*" ("Lo inquietante"). Este trabajo ofrece unas pistas interesantes para reflexionar sobre la procedencia de las "imágenes vanas" que pueblan la literatura fantástica. Anticipando el resultado de su reflexión, Freud empieza afirmando, un tanto enigmáticamente, que "lo inquietante es esa modalidad de lo terrorífico que remite a algo que se conoce y que resulta familiar desde siempre" (1994: 244).[1] ¿Qué es ese algo conocido y familiar que llega a aterrorizarnos, y por qué? Para el famoso estudioso del inconsciente humano, "la experiencia de lo inquietante se realiza cuando, por obra de alguna impresión, ciertos complejos infantiles *reprimidos* cobran nueva vida o cuando parece que ciertas convicciones primitivas *superadas* vuelven a confirmarse" (1994: 271).

Para los objetivos del presente trabajo, lo que nos interesa particularmente es la segunda parte de la frase que acabo de citar. Las "convicciones primitivas" remiten a la cosmovisión de las sociedades arcaicas o tradicionales que Freud, de acuerdo con el evolucionismo en boga, califica de "primitivas". Con el triunfo de la racionalidad moderna, se supone que el hombre moderno ha dejado atrás esas "convicciones primitivas". Basta, sin embargo, que se tenga una "impresión" fuerte para que alguna de esas convicciones vuelva a levantar cabeza. Esto parece suceder a menudo con la idea del retorno de los muertos. Freud, refiriéndose al miedo que nos suele inspirar todo lo que se relaciona con los muertos, llega a afirmar que "no existe ningún campo donde nuestra manera de pensar y de sentir se haya modificado tan poco, donde lo viejo se haya conservado tan bien debajo de una fina capa protectora como en nuestra relación con la muerte" (1994: 264).

Al ofrecer un lugar central al tópico del retorno de los muertos, la literatura fantástica clásica tiende a demostrar, en cuanto a la elección de sus motivos básicos, su parentesco con lo "inquietante" de Freud. Experiencia vital, lo "inquietante" se transforma, en la narrativa fantásti-

---

[1] "*Das Unheimliche sei [ist] jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht*".

ca, en literatura. Una literatura propensa a reflexionar, de diversas maneras, sobre la experiencia contradictoria de la modernidad. En las páginas que siguen, se buscará estudiar cierta zona de la narrativa quechua oral a partir del paradigma de la literatura fantástica (occidental). Espero no ser tachado de *eurocentrista* por proceder de esta manera, porque mi objetivo no consiste ni remotamente en cuestionar o negar la especificidad ni la autonomía de la narrativa quechua, sino más bien en reivindicar, contra quienes la relegan al folclor, su *status* plenamente *literario*.

En el Perú, por lo menos durante los dos primeros tercios del siglo XX, tuvo enorme difusión la idea de un país dividido entre una población relativamente bien instalada en la modernidad occidental y otra todavía premoderna y caracterizada por una cosmovisión básicamente prehispánica. La narrativa oral indígena, sobre todo cuando se la estudia en cuanto a su relación con los universos míticos prehispánicos, parece confirmar esa idea. Podría ser, sin embargo, que la continuidad entre los universos narrativos prehispánicos y los universos narrativos indígenas de la actualidad sea más aparente que real. Sin ahondar directamente en esta cuestión, lo que trataré de hacer a lo largo de estas páginas es discutir someramente un conjunto de relatos quechuas en su manera de presentar lo *sobrenatural*.

En las literaturas basadas en alguna cosmovisión premoderna, lo *sobrenatural*, si damos crédito a lo que afirmaron generaciones enteras de antropólogos y folcloristas, queda integrado a un universo que desconoce la frontera entre el *acá* y el *más allá*. ¿En qué medida la narrativa oral quechua se adecua a este paradigma? Y ¿hasta qué punto se justifica considerarla como *premoderna*? Estas son las preguntas centrales que subyacen a mi trabajo. Anticiparé que, a mi modo de ver, las comunidades quechuas tradicionales o semitradicionales del Perú no constituyen sociedades *premodernas*, sino unas entidades en constante transformación y atravesadas, desde un punto de vista sociocultural, por una fuerte tensión entre la voluntad de recrear pautas de ascendencia prehispánica o colonial y la necesidad de abrirse, desde la periferia, a la modernización.

Para lo que sigue, me apoyaré en materiales de diversa procedencia, pero particularmente en los "Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca" que José María Arguedas publicó en 1960-1961 y en un conjunto de relatos fantásticos recogidos por Crescencio Ramos Men-

doza "en algunas comunidades campesinas de Huancavelica, Tayacaja y Huancayo" (1992: 7).

Los seres fantásticos

Conviene, antes de referirnos a lo que se narra en los cuentos fantásticos quechuas, enfatizar que estos, igual que los relatos fantásticos occidentales, son obras de ficción. Lo indica el hecho de que, con poquísimas excepciones,[2] los narradores pautan sus frases con el sufijo reportativo *-s(i)*, que se suele traducir por "dicen que…". Al atribuir sus historias a otros o, simplemente, a la "tradición", ellos prescinden de pronunciarse acerca de la veracidad de los acontecimientos evocados.

En los relatos quechuas que estamos estudiando la mayoría de los seres fantásticos que interfieren en la vida de los *runa* ('hombres') es el de los espíritus de muertos: gentiles (*hintilkuna*), almas de difuntos (*almakuna*) y condenados (*cundinadukuna*). La palabra *alma*, en quechua, designa a los espíritus de los difuntos; a veces también se usa como sinónimo de *aya*, 'cadáver de un difunto'. Los condenados son muertos castigados por haber cometido alguna fechoría o por haber sufrido una muerte violenta; para encontrar la paz, necesitan toparse con un ser humano capaz de vencerlos. Los gentiles representan a una humanidad muy antigua; a veces, sin embargo, se los considera contemporáneos de los incas. Viven en cuevas y son dueños de los metales. Otro ser fantástico, el *qarqarya* —una llama cuyos gritos espantosos horadan la noche andina—, es presentado por algunos narradores como espíritu de una persona incestuosa muerta. Para otros, en cambio, el *qarqarya* es el espíritu que se desprende del cuerpo de un hombre incestuoso dormido (Quijada Jara, 1985: 234).

Los gentiles, las almas, los condenados y tal vez los *qarqaryas* son, como se acaba de ver, espíritus de difuntos. Es lo que los distingue radicalmente de otro grupo de seres fantásticos, compuesto por los *wamani*

---

[2] En su testimonio *Tanteo puntun chaykuna valen*, Ciprian Phuturi Suni (1997: 229-237) narra en primera persona el encuentro que tuvo con un condenado.

(en el área chanka) o *apu* (en el área cusqueña) y sus familiares. Dotados de gran poder, los *wamani* o *apu* son espíritus de los cerros y dueños de inmensos rebaños de ganado.

A diferencia de los *fantasmas* de la narrativa occidental moderna, los seres fantásticos de la tradición oral quechua se manifiestan por lo general bajo la forma de seres humanos vivos. Las almas aparecen a menudo en tanto participantes de procesiones espectrales nocturnas. A veces se mantienen invisibles, pero dialogan y actúan como seres humanos. En el cuento IX de la colección de Ramos Mendoza, por ejemplo, unos pastores pueden escuchar la conversación de dos almas invisibles que siguen ejerciendo, en el "más allá", su oficio habitual: el transporte de cartas. Una de esas almas, al perder una de sus ojotas o sandalias (*siquy*), se queja amargamente. Al amanecer, uno de los pastores, encontrándola sobre unas espinas, la coloca en una cruz que queda cerca. La noche siguiente, el alma busca su ojota y la encuentra. En el cuento X, dos muchachos huérfanos de madre se reúnen por la noche con el *alma* de su madre difunta. Quejándose de los malos tratos que sufren de parte de su padre, le solicitan su ayuda. El alma les contesta: "*Ñuqa manam runapa purinantachu purini, ñuqaqa karumantam qawachkaykichik*" ("Yo no camino por camino de hombres, yo los estoy observando a ustedes desde lejos"). Al reiterar los muchachos su pedido, el alma por fin acepta satisfacerlos y mata, a distancia y con la ayuda de la nueva esposa de su marido, al padre de sus hijos. En estos cuentos, los espacios respectivos de los vivos y de los muertos aparecen como claramente distintos, pero la línea de demarcación que los separa no impide del todo la comunicación entre unos y otros.

Los condenados aparecen casi siempre bajo la apariencia de caminantes solitarios.[3] Por lo general, no se acercan a los hombres vivos sino cuando estos los invitan a hacerles compañía o a pasar la noche en su casa. Cuando esto sucede, se tornan extremadamente peligrosos y cometen actos de canibalismo (Gow, 1976: 54-55). José María Arguedas, editor de una serie de cuentos quechuas de condenados, resume así su drama:

---

[3] En el testimonio de Ciprian Phuturi Suni (1997: 229-237), un condenado aparece bajo forma de puma, transformándose sucesivamente en *atoqcha* ('zorrito'), *lobo alqo* ('perro lobo') y *paqo* ('alpaca').

> Quienes cometieron "perversidades" se quedan "penando" en el mundo, en calidad de condenados. Vagan aullando, devorando bestias y seres humanos, hasta que alguna intervención casual mágica o de Dios (el católico) los salva. Para eso tienen que morir otra vez, sufrir la muerte verdadera, su separación de "este mundo" (de la sociedad humana) (Arguedas, 1960-1961: 199).

En cuanto a los gentiles, constatamos que por lo general ellos viven en cuevas oscuras, no buscan la compañía de los hombres y permanecen invisibles. En el cuento VII de la colección de Ramos Mendoza, dos gentiles —invisibles pero no inaudibles— le ofrecen a un hombre pobre una olla llena de oro y otra, de plata. En el cuento VIII, sin embargo, un *hintil* se le presenta a una muchacha campesina bajo la apariencia de un joven apuesto. Las amigas de esa muchacha sospechan que el visitante nocturno de su compañera es un *hintil*. Para ponerlo a prueba, lo invitan al *waylash*, la trilla de la cebada. Entre todas, bailando con el joven sin soltarlo nunca, impiden que salga de la ronda. Al rayar el alba, el visitante nocturno se transforma en un montoncito de huesos: era, efectivamente, un gentil.

En cuanto a los *wamani* o *apu*, sus apariciones bajo forma de seres humanos son mucho menos frecuentes que las de los condenados, las almas o los gentiles. En el cuento XXI de la colección de Ramos Mendoza, un *wamani*, mozo elegante, seduce a Ñatacha, una muchacha campesina. Le obsequia ropa y alhajas, pero al observar su "infidelidad" (el hecho de conversar con otro hombre) la abandona y la mata. En el cuento siguiente (XXII), las dos hijas de un *wamani*, muchachas de gran belleza, se hacen esposas de unos jóvenes solteros. Les obsequian ganado de todo tipo. Al verse maltratadas por sus maridos, vuelven a su lugar de origen: la laguna de Yanacocha. En un relato cusqueño (Gow, 1976: 50-51), María Huamantiklla, hija del *apu* Ausangate, se compromete con un hombre pobre. Al enterarse de que su novio ha degollado y vendido la carne de la vicuña del *apu*, desaparece metiéndose a la laguna Mamahuata con todos sus animales (Gow, 1976: 50-51).

Todos estos seres fantásticos comparten una característica capital: son criaturas de la noche. Solo en la oscuridad adquieren y logran conservar

su apariencia humana.[4] Por eso mismo, los cuentos fantásticos quechuas suelen organizarse en torno a la alternancia de la noche y del día. Los seres fantásticos se muestran a partir de la caída del sol para hacerse humo —o cambiar de aspecto— al amanecer. Esa particularidad, la de rehuir la luz del día, permite distinguir estos personajes de otros seres aparentemente semejantes que ha creado el imaginario andino. En la sierra del Perú existen relatos sobre los *nakaq* o *pishtacos*, seres terroríficos que degüellan a las personas suficientemente imprudentes como para aventurarse solas por los páramos a altas horas de la noche. El objetivo que persiguen los *nakaq* o *pishtacos* al degollar a sus víctimas es extraerles la grasa para venderla o lubricar sus máquinas. A diferencia de los condenados y los demás seres fantásticos, los *pishtacos*, en los relatos en que aparecen, son seres humanos vivos. Como se observa en los relatos ancashinos publicados por Hernán Aguilar (1990), los narradores revelan a menudo sus nombres, sus apellidos y sus oficios diurnos. En la versión A4, por ejemplo, la persona acusada de ser *pishtaco* es Larino Luna, gobernador del distrito de Huata (Aguilar, 1990: 92-94). Los *pishtacos* son hombres ricos y vinculados al poder: terratenientes, ingenieros, alcaldes, personas ligadas al Estado, la Iglesia o la empresa extranjera. Aunque actúan de noche, no son seres propiamente fantásticos. Los relatos protagonizados por ellos no forman parte, pues, de la literatura fantástica; configuran, más bien, una narrativa terrorífica que denuncia a un sector social conocido por la ferocidad con que oprime y explota a los campesinos.

Numerosos son los relatos quechuas que narran amoríos entre animales y seres humanos. A menudo, se narra cómo un cóndor o algún otro animal seduce, transformado en joven de excelentes modales, a alguna muchacha campesina. Como en los relatos fantásticos protagonizados por un *wamani* o un *hintil* seductor, las muchachas suelen demorarse bastante —o demasiado— en comprender que sus enamorados no son verdaderos seres humanos. En el cuento XI de la colección de Ramos Mendoza, una joven pastora se topa en una puna con un joven hermoso, esbelto, bien vestido y portador de una bufanda blanca. Al primer

---

[4] Esto no sucede —o no puede demostrarse— en el cuento de la hija del *apu* Ausangate (Gow y Condori, 1976: 50-51).

encuentro siguen muchos otros. Un día, los dos enamorados juegan a cargarse mutuamente. De repente, el joven, cargando a su amiga sobre su espalda, le pide cerrar los ojos y se echa a volar. En ese instante, al abrir los ojos, la muchacha se da cuenta de que su compañero de juegos es, en realidad, un cóndor. Llegados a la residencia del cóndor, una cueva, los novios inician una vida marital. Tendrán un hijo. El cóndor de este relato no es, pues, un ser nocturno ni una "aparición", sino un ser vivo que forma parte del mundo real.[5] Aun cuando toma la apariencia de un joven elegante, sigue conservando algunos de sus rasgos originales. Los relatos protagonizados por ese tipo de personajes no pueden, por lo tanto, ser considerados como fantásticos.

¿Cómo identificar a un ser fantástico?

¿Cómo se descubre la naturaleza verdadera de un ser fantástico? A veces, estos seres se distinguen por algún rasgo o comportamiento particular. Así, el *wamani* del cuento XXI de la colección de Ramos Mendoza ostenta una cabellera roja. Las dos hijas de *wamani* del cuento siguiente son bellísimas, sus cabelleras son rubias y sus caras rojas ("*sumaq sipaskuna, paqu chukcha puka uyayoq*"). El *hintil* del cuento VIII ostenta una estatura excepcional. Curiosamente, los seres humanos que reciben la visita de esos seres "de otro mundo" no prestan atención a tales particularidades. Tampoco parecen sorprenderse al observar ciertos sucesos raros provocados o propiciados por sus visitantes. Así, los dos muchachos casados con hijas de un *wamani* constatan una noche que su corral se ha llenado de ganado. Se alegran de ello, pero no muestran ninguna sorpresa.

El momento crucial, en los cuentos fantásticos, suele ser el del descubrimiento de la naturaleza fantástica de un ser que, a primera vista, en nada se distingue de un ser humano vivo. Por lo general, este descubrimiento es el resultado de todo un proceso de observación y reflexión individual

---

[5] Arguedas (1960-1961: 213) afirma que el cóndor, en el imaginario de la zona chanka y wanka y en la quechua del sur, es un *wamani*. No parece serlo en este cuento, porque, si no, ¿cómo explicar que los hombres consigan al final matarlo sumergiéndolo en agua hirviendo?

y/o colectiva. En el cuento XXI de la colección de Ramos Mendoza, Ñatacha, la muchacha enamorada de un joven particularmente celoso, un *wamani*, no parece sospechar en ningún momento que su amante podría ser un ser fantástico. Los regalos de su amigo —ropa, dinero y zapatos— no parecen sorprenderla. Al ser interrogada por su madre acerca del origen de tales riquezas, no contesta. Aun cuando el *wamani* le reprocha airadamente su conversación con otro hombre, Ñatacha sigue sin sospechar —o sin querer conocer— su verdadera identidad. Morirá pocas horas después, de un malestar doloroso. El *wamani*, como explica el narrador al final, la mató por desobediente.

Menos trágica es la historia de la joven que recibe visitas nocturnas de un *hintil* disfrazado de hombre joven (VIII). El narrador nos dice que esa muchacha, después de la segunda visita del desconocido, empieza a preguntarse si este no está mintiendo ("*¿llullakuwachkanpascha?*"). Aun así, termina rindiéndose a su retórica amorosa. Algo, sin embargo, la tiene inquieta: su amante nunca quiere visitarla de día. Ñatacha se da cuenta, además, de que su visitante nocturno no come la cena que ella le sirve. Unas amigas opinan que el apuesto mozo podría ser *hintil*. Para aclarar el asunto, lo invitan, como ya se dijo, a la trilla de la cebada. La primera luz del día mostrará la verdad: el joven se reduce a un montoncito de huesos.

¿Y cómo se reconoce a un condenado? Señalamos ya que los condenados suelen aparecer bajo forma de caminantes nocturnos solitarios. Siempre hospitalarios, los campesinos suelen invitarlos a pasar la noche en su choza. En un relato recogido por José María Arguedas, Atoqcha, un narrador oriundo de Lucanamarca, cuenta lo siguiente:

> Le sirvieron caldo. Se lo sirvieron, y ella lo recibió en un mate. Sus manos parecían las manos de un ser humano. Ella se toma, pues, el caldo. Lo toma con una cuchara. Empezando a verla con calma, la observaron bien, entonces […] [constatan que] su pecho está totalmente mojado. Cuando se agacharon para verla con calma, solo había una calavera, de cuya boca el líquido se escurría por la mandíbula. "Esa es un condenado, no hay duda", dijeron y empezaron, hablando en voz baja, a rezar (Arguedas, 1960-1961: 161-165).[6]

---

[6] "*Awilaypa condenatumanta* / Mi abuela y un condenado". Versión original

Se nota que la forma humana que aparenta el condenado —la de una mujer— no es sino una ilusión. Basta observarlo con un mínimo de luz para darse cuenta de que debajo de la ropa no hay sino un esqueleto. En otro cuento de Atoqcha, un joven patea a un *alma* tendida en su camino. Al anochecer del mismo día se topa con una muchacha con sombrero, rebozo rojo y pollera azul. Invadido por un repentino deseo sexual, la invita a pasar la noche con él en una cueva:

> "Comamos mi fiambre", dijo. "Bueno", dijo la muchacha. Le dio de comer y comenzó a pellizcarla. Comenzó a pellizcarle el seno, derechito. Debajo de su sobaco metió su mano para agarrarle los senos. Entonces la muchacha dijo: "Ay, no me toques ahí. Todavía me duelen tus patadas". Así dijo. El muchacho, ahí nomás, quedó helado. "¿Qué patadas?", dijo. "Hace poco, cuando estuve durmiendo de lo más tranquilo, me pateaste. Yo estaba descansando de lo mejor. No te dije que me patearas". "¿Fuiste tú?". "Sí, yo fui". Así hablaron (Arguedas, 1960-1961: 169-175).[7]

En este relato, el personaje principal, confundido por sus deseos eróticos, se muestra incapaz de reconocer la naturaleza verdadera —fantástica— de su compañera; es esta quien tiene que revelársela. Aquí, la

---

de las frases transcritas: "*Caldutañataq qarasqaku. Calduta qaraptinkus, chaytaqa chaskikunsá matimanta. Makinqa, runapa makin hinas kachkan. Chaysi, calduta tuman. Tuman cucharawan. Allinta qawariykuptinkuqa: nina achikyaywan qawarisqaku sumaqta, riki, hinaptinsi… pichunqa oquy oquy* ['mojar'] *kasqa. Kurkuykuspa qawaykuptinkuqa, calavera kachkasqa, riki, siminmanta kakichullanta* ['quijada'] *suturamusqa, riki. 'Condenaumiki wakqa', nispanku; allinllamanta rimaspanku risanku, risanku*". La traducción presentada se apoya en la de Arguedas, pero busca ser más literal.

[7] "*Pasñero maqtamanta* / El joven mujeriego". Versión original del pasaje citado: "*Mikusun qoqauniyta*", *niptinsi, 'muyun', nispan nin pasñaqa. Chayna mikuchichkaptinsi maqta mullkuytaña* ['pellizcar'] *qallaykusqa: ñuñuntaña mullkuyta qallaykusqa, derechuta. Wallwan ukutaña, riki, makinta aypachakara, ñuñun hapinanpaq. Hinaptinsi pasñaq niptinsi: '¡Ananau! Amaya chayta hapiwaychu. Ñas haytaparuwasqaykin nanawachkan', nispan nisqa. Chaysi maqtaqa, puraminti chiriyarusqa hinallapiraq, '¿Ima haytata?', nisqa. 'Ñaqamiki, hauka puñuchkaqta haytawaranki. Ñoqaqa hauka samakuchkarqani. Haytaway nirqaikichu'. '¿Qamchu karqanki?'. 'Ari ñoqan karqani* […]', *nisqan maqtataqa*". La traducción presentada se apoya en la de Arguedas, pero busca ser más literal.

escena del reconocimiento de la naturaleza fantástica de la caminante nocturna no constituye sino el comienzo de un relato relativamente largo. Lo que sigue es la persecución del joven por el condenado y la lucha final entre ambos.

Más compleja es la situación que presenta el cuento VI de la colección de Ramos Mendoza. Aquí, al comienzo del relato, el futuro condenado no es todavía sino un joven enamorado. La historia es esta: dos enamorados deciden, raptándose mutuamente, irse a un pueblo lejano ("*rimanakusqaku karu llaqtaman suwanakunankupaq*").[8] Antes de partir, el muchacho, a altas horas de la noche, busca robarse la plata de su padre. El viejo, sin darse cuenta de que se trata de su hijo, mata al ladrón. Sin enterarse de lo ocurrido, la muchacha espera a su enamorado. Al rato, este se le aparece a la muchacha: "El joven solo miraba hacia el suelo, no dejó ver su cara, como si temiera que lo miraran. Su enamorada se dijo: '¿Por qué estará tan triste?'".[9] La muchacha nota, pues, algo raro en su compañero, pero, al contrario del oyente del relato, todavía no entiende que su amante se ha transformado en condenado. Los amantes parten, pero al llegar a un río, el muchacho no quiere —o no puede— cruzarlo. La muchacha regresa a la casa de la hermana de su madre a pedir prestada una llama. Aun así, no logra hacerle pasar el río a su enamorado. Regresa a casa. Su tía ahora le revela que el muchacho es un condenado y le explica cómo deshacerse de él. Al final, el condenado le rompe un dedo a la joven y desaparece. En el relato anterior, lo que empañaba la clarividencia del muchacho eran sus deseos eróticos; aquí, la "pasión amorosa" surte el mismo efecto.

Lo fantástico en el tiempo y el espacio

En las últimas páginas del ensayo que comenté al comienzo de esta exposición, Freud se refiere a las literaturas que tematizan la experiencia

---

[8] Otra versión del mismo cuento es "Juramento", en los *Cuentos cusqueños* recogidos por Johnny Payne (1984: 101-106).

[9] "*Maqtaqa pampallatas qawasqan, manas uyanta qawachikusqachu, rikay manchakuqhina. Kuyaqnin sipasqa, 'imanaypich llakisqa kachkan' nisqa*".

de lo "inquietante". Base de su reflexión es la distinción que cabe hacer entre la realidad y los mundos de ficción que presenta la narrativa: "el reino de la fantasía [es decir, la ficción] queda eximido de pasar por la prueba de la realidad" (Freud, 1994: 271). Esto conlleva, dice, que "en la poesía,[10] mucho de lo que sería inquietante si sucediera en la vida [real] no resulta inquietante, y que la poesía dispone de muchos recursos para provocar efectos inquietantes que no se dan en la vida [real]" (Freud, 1994: 271-272). El poeta —puntualiza— tiene la libertad de crear un mundo narrado "que coincide con la realidad que nos resulta familiar o que se aleja de alguna manera de ella".

Para tematizar lo "inquietante", los autores disponen de tres opciones básicas. La primera consiste en "abandonar el nivel de la realidad, profesando abiertamente la aceptación de las convicciones animistas" (Freud, 1994: 272). Para designar los universos narrativos que nacen a partir de esta opción, Tzvetan Todorov (1970), en su *Introduction à la littérature fantastique*, usará el concepto de "lo maravilloso". La segunda opción consiste en la creación de "un mundo menos fantástico que el de los cuentos de hadas, pero distinto del mundo real por la incorporación de seres espirituales de más alta valía, demonios o espíritus de muertos" (Freud, 1994: 272). El psicoanalista vienés tiene en mente, aquí, las almas del *Inferno* de Dante o las apariciones de espíritus en algunos dramas de Shakespeare (*Hamlet*, *Macbeth*, *Julius Caesar*). En su opinión, la actuación de seres sobrenaturales en los cuentos de hadas o en los dramas de Shakespeare no surte ningún efecto inquietante, porque en ambos casos, el lector u oyente, sometiéndose a las convenciones de la ficción, observa a esos personajes como si fueran "seres perfectamente legítimos". En cuanto a la tercera opción, es la que eligen los autores "que se colocan, aparentemente, en el terreno de la realidad común". En los relatos de tipo "realista", dice Freud, la representación de situaciones inquietantes provoca, en los lectores u oyentes, el mismo efecto que tales situaciones provocarían en la realidad vivida (1994: 272). Aunque no menciona ejemplos concretos, es evidente que el estudioso vienés se refiere aquí a la corriente central de la literatura fantástica occidental

[10] Freud escribe *Dichtung*, palabra que en alemán tiene un sentido más amplio que el español *poesía*. [N. de la R.].

del siglo XIX, la misma que estudiaría, varias décadas después, Tzvetan Todorov (1970) en su libro clásico sobre lo fantástico.

Si partimos de los planteamientos de Freud, los cuentos quechuas que estamos comentando son, aparentemente, de tipo "realista". El mundo que representan es la "realidad común" del campesinado andino. En esa realidad, la aparición, bajo forma antropomorfa, de almas de difuntos o de espíritus de la naturaleza constituye una intrusión inquietante. El encuentro con un *wamani* o el alma de un difunto es una experiencia peligrosa y potencialmente mortal.

¿En qué medida estos cuentos quechuas pueden ser comparados con la narrativa fantástica de tipo occidental? Para Todorov, "lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce sino las leyes naturales ante un acontecimiento de apariencia sobrenatural" (1970: 29).[11] Esta definición no cuaja, obviamente, con la narrativa fantástica quechua. A diferencia de los fantasmas de la literatura fantástica clásica, "imágenes vanas" generadas por el delirio u otra causa semejante, los seres fantásticos que irrumpen en la "realidad común" de los campesinos andinos se presentan como "reales". Por eso mismo, el conflicto entre los seres fantásticos y los personajes humanos que constituye, en ambos tipos de narrativa, el núcleo central del argumento, no se desarrolla de la misma manera ni en los mismos escenarios. En la narrativa fantástica clásica, el escenario es la mente del protagonista, mientras que en los cuentos quechuas, los contrincantes se enfrentan en campo llano. En los cuentos andinos se asiste al triunfo de uno de los adversarios, alcanzado gracias a la movilización de todo tipo de poderes mágicos, mientras que en la narrativa fantástica occidental, nadie suele ganar la partida. En los relatos quechuas, la intervención de diferentes poderes mágicos muestra que esta narrativa, pese a su opción *realista*, no ha roto del todo con los universos premodernos —"animistas", diría Freud— de los cuentos de hadas.

---

[11] "*Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel*".

Narrativa fantástica quechua y narrativa fantástica occidental

A diferencia de la narrativa fantástica letrada, realizada por individuos que pertenecen al gremio de los *escritores*, la narrativa fantástica quechua consta de textos de autoría básicamente colectiva. Esto significa que los narradores tienen que acogerse, en buena medida, al repertorio de personajes, situaciones y acontecimientos que les ofrece la tradición oral vigente en su comunidad. El margen disponible para el despliegue de un imaginario individual, posiblemente neurótico, queda relativamente reducido: nadie vomita conejos en la narrativa fantástica quechua.[12]

Desde luego, los autores de relatos fantásticos modernos tampoco se apoyan exclusivamente en su imaginario personal. Al inscribirse en un género ya establecido, se someten a sus reglas básicas, reconociendo el trabajo de todos aquellos que los precedieron en ese campo. Como las almas, los condenados o los representantes de los *wamanis* o *apus* que aparecen y desaparecen en los cuentos fantásticos quechuas, los "fantasmas" que pueblan los relatos de Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant o Henry James también provienen, en definitiva, de un imaginario colectivo: aquel que se encuentra plasmado en la tradición letrada occidental. En comparación con sus colegas orales, los narradores letrados disponen, sin embargo, de un margen mayor para la incorporación de los repertorios culturales más diversos y, sobre todo, la expresión de sus temores, sus angustias y sus obsesiones personales.

En el Occidente moderno, antes y después de Freud, la narrativa fantástica ha servido, en gran medida, para literaturizar lo *inquietante* y lo *irracional* que bulle en el inconsciente de los hombres. "Los cuentos fantásticos", escribe Cortázar, "son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico" (1993: 401). Desde luego, esos "productos neuróticos" no pueden dejar de llevar la marca de la sociedad y la época en que se han venido produciendo. Al objetivar pesadillas o alucinaciones, la literatura fantástica lo hace no solo en función de las

[12] Como sí lo hace el yo narrador en "Carta a una señorita en París" de Julio Cortázar (1986: 19-33).

inclinaciones o las obsesiones personales de sus autores, sino también cediendo a la presión de las tradiciones culturales y el contexto sociohistórico que prevalecen en el momento y el lugar de su producción. Así, desde 1830, lo vio Nodier, el primer teórico moderno de la literatura fantástica. Para él, lo fantástico "es la única literatura esencial de la edad de decadencia o de transición que hemos alcanzado" (1989: 15).[13]

¿Hasta qué punto podemos decir lo mismo de la narrativa fantástica quechua de las últimas décadas? Refiriéndose exclusivamente a los cuentos de condenados, José María Arguedas sugirió que estos cuentos "cumplen una función evidente de control social", agregando que "con la narración de estos cuentos se aterroriza a los interlocutores, se infunde horror no solo por lo que nosotros llamaríamos transgresiones mayores a las normas que rigen y cohesionan el grupo social, sino por lo que podría parecernos solo *imprudencia*" (Arguedas, 1960-1961: 209, 210).

Poca duda cabe de que en todos los cuentos contemplados en este trabajo un tema fundamental es el de la transgresión de ciertas normas y el castigo —o los problemas— que tales actos pueden acarrear. A veces, como cuando un joven y una joven buscan escapar al control paterno, se trata de transgresiones que afectan las relaciones entre padres e hijos; en otros casos, como cuando una joven contraviene las órdenes de un *wamani*, el *delito* consiste en la falta de respeto hacia una autoridad sobrehumana. A menudo, como lo sugiere Arguedas respecto a los cuentos de condenados, se enfocan más bien actos de *imprudencia*. Es el caso, por ejemplo, en el cuento que narra las relaciones amorosas de una joven con un *hintil*. Esta joven no comete ningún desacato, pero se muestra, sin duda, "imprudente". Puede admitirse, por lo tanto, como Arguedas lo afirma para los cuentos de condenados, que en este tipo de cuentos se juzgan, desde una perspectiva moral y/o religiosa, determinados actos de transgresión.

No parece probable, en cambio, que tales relatos puedan cumplir, como lo piensa Arguedas, "una función evidente de control social". En primer lugar, para ejercer un control social se necesita, a mi modo de ver, una institución reconocida como tal por la comunidad. No creo que

---

[13] "*La seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus*".

la narrativa oral haya tenido ese *status* en las comunidades quechuas de la segunda mitad del siglo XX. Además, ¿cual sería, concretamente, el código moral defendido por los cuentos? ¿Por qué, por ejemplo, la joven que desobedece las órdenes de un *wamani* tiene que morir, mientras que los jóvenes que maltratan a sus esposas hijas de *wamani* solo tendrán que lamentar la pérdida de su ganado? O ¿por qué, en un cuento ayacuchano recogido en los años cincuenta por Jaime Lauriault (1958), "se condena" una mujer enferma abandonada por un hombre, mientras que ese hombre, que tiene dos mujeres ("*iskay warmiyuq*"), termina salvándose gracias a la astucia de su perro y a la ayuda mágica de un cura? No hace falta multiplicar los ejemplos para mostrar que el código moral defendido por estos relatos resulta más bien arbitrario.

Lo que llama la atención en estos cuentos es, en realidad, la arbitrariedad de los castigos que sufren los transgresores. Al comienzo de esta exposición me referí brevemente a la situación contradictoria que caracteriza a las comunidades quechuas en cuanto a su integración al mundo moderno. En este contexto, las incoherencias constatadas traducen, sin duda, el profundo desconcierto que experimentan, a mediados del siglo XX o en las décadas sucesivas, unas sociedades aldeanas en plena transformación económica, social y cultural. Agréguese a esto el hecho de que la mayoría de los relatos contemplados han sido narrados o transcritos por individuos cuya biografía delata una experiencia de *migrantes*. Esto no los torna menos representativos; al contrario: a lo largo del siglo XX, la casi totalidad de la población quechua ha ido adquiriendo, de una manera u otra, un *status* de *desarraigados* o *migrantes*. Si Nodier, en 1830, consideraba que "la literatura fantástica [era] la única literatura esencial de la edad de decadencia o de transición" que le tocó vivir, ¿por qué no pensar que la narrativa fantástica quechua constituye un testimonio indirecto de la situación de desarraigo que viene experimentando, desde hace mucho tiempo, el campesinado quechua?

Bibliografía citada

AGUILAR, Hernán, 1990. *El relato del pishtaco en el Callejón de Huaylas (Perú)*. Berlín: Diss.

ARGUEDAS, José María, 1960-1961. "Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca". *Folklore Americano* 8-9: 142-216.

BORGES, Jorge Luis, Silvina OCAMPO y Adolfo BIOY CASARES, 1981. *Antología de la literatura fantástica* [1940]. Barcelona: EDHASA.

CORTÁZAR, Julio, 1986. *Bestiario* [1951]. Buenos Aires: Sudamericana / Planeta.

_____, 1993. "Del cuento breve y sus alrededores". En comp. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila.

FREUD, Sigmund, 1994. "Das Unheimliche" [1919]. En *Psychologische Schriften*. Francfort: Fischer, 241-274.

MAUPASSANT, Guy de, 1986. "Le Horla" [1887]. En *Le Horla*. París: Gallimard, 33-80.

GOW, Rosalind, y Bernabé CONDORI, ed., 1976. *Kay pacha*, versión bilingüe quechua-español. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas".

HOFFMANN, E. T. A. [1814-1815]. "Die Abenteuer der Silvesternacht" [Phantasiestücke in Callots Manier, 1814-1815]. En *Spukgeschichten und Märchen*. Munich: Goldmann, 94-123.

LAURIAULT, Jaime, ed., 1958. '*Aton ñampa poriqpa cuenton* / Cuento de un viajero' [narrador: Salomón Velazco Yáñez, oriundo de Coracora, Ayacucho], en "Textos quechuas". *Tradición. Revista Peruana de Cultura* (Cusco) 21: 48-50.

MORIN, J. B., 1809. *Dictionnaire étymologique des mots françois dérivés du grec*. París: Imprimerie Impériale.

NODIER, Charles, 1989. *Du fantastique en littérature* [1830]. Chimères: Barbe Bleue.

POE, Edgar Allan, 2004. "Ligeia" [1838]. En *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*, ed. G. R. Thompson. Nueva York y Londres: Norton & Company, 159-173.

QUIJADA JARA, Sergio, ed.,1985. *Estampas huancavelicanas*. Lima: Dugrafis.

PAYNE, Johnny, ed., 1984. *Cuentos cusqueños*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas".

PHUTURI SUNI, Ciprian, 1997. *Tanteo puntun chaykuna valen / Las cosas valen cuando están en su punto de equilibrio* [testimonio recogido por Dario Espinoza M., revisión de Fredy Amilcar Roncalla]. Lima: CHIRAPAQ.

RAMOS MENDOZA, Crescencio, 1992. *Relatos quechuas. Kichwapi Unay Willakuykuna. Con un estudio sobre la narrativa oral quechua*. Lima: Horizonte.

RIGOLI, Juan, 2001. *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*. París: Fayard.

TODOROV, Tzvetan, 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil.

Un cuento de Juan de la Cabada: *Incidentes melódicos del mundo irracional*, una lectura de la tradición

MARGARITA LEÓN VEGA
Centro de Poética, IIFL-UNAM

Bajo el sello La Estampa Mexicana, bellamente ilustrado por el gran grabador Leopoldo Méndez y acompañado de la notación musical y la versión en maya yucateco de las canciones —lengua que también salpica los diálogos y la propia narración—, se publica en 1944 *Incidentes melódicos del mundo irracional*, escrito por el campechano Juan de la Cabada Vera (1901-1986).[1] Su inmejorable título alude con "mundo irracional" a la naturaleza animal de sus personajes, mientras que la palabra "incidentes" nos remite al significado de hallazgo, pormenores o vicisitudes sucedidos durante un viaje de exploración.[2] La impronta del viaje en el libro está presente también durante la creación del texto, pues su versión manuscrita —la primera— viajaría con su autor a Europa al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura,[3] celebrado en

[1] En 1974, aparece la segunda edición bajo el sello El Correo de las Américas, a cuya fundación contribuyera el propio Juan de la Cabada.

[2] En las crónicas y libros de viajeros se cuentan los problemas o incidentes del periplo, por ejemplo, retrasos en salidas y llegadas, pérdida del equipaje, etc. El término se usa también en la antropología y en la etnología para referirse a hallazgos o rasgos más relevantes en un objeto de estudio que se descubren durante una investigación. Un ejemplo notable de este tipo de textos son las narraciones del explorador y arqueólogo John Lloyd Stephens (1805-1852) quien, por su estudio modélico de las ruinas mayas, suele figurar entre los fundadores de la Arqueología Mesoamericana. Entre sus obras están *Incidentes del viaje por Centro América, Chiapas y Yucatán* (1841) e *Incidentes del viaje por Yucatán* (1843).

[3] La reunión había sido organizada por artistas e intelectuales que apoyaban a la República durante la Guerra Civil Española (1936-1939) y en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Elena Garro, también asistente al Congreso y compañera de viaje del campechano, relata que habría conocido a Juan de la Cabada un poco antes del viaje y que, por entonces Juan preparaba su nove-

tierras españolas y francesas en 1937, y habría sido extraviada durante uno de tantos traslados.[4]

El interés de Juan de la Cabada por los productos "del pueblo" —de manifiesto a lo largo de su obra—, le viene de su formación cultural y de su orientación ideológica. Cuando le preguntaban de dónde se inspiraba para elaborar sus cuentos, siempre hacía referencia a la conspicua tradición oral de México, sobre todo la del sureste, con la que tuvo estrecha relación desde la infancia y de la que nunca se apartó.

> […] la gente de mi pueblo, como la de todos los pueblos del mundo, cultiva la narración de historias, relatos y cuentos a maravilla, facultad que por nacimiento adquirí, sin considerar que desde pequeño yo, mi padre me vino llenando la cabeza de gigantes, enanos, *xtabayes* (magas), *uayes* (brujos), *xoches* (lechuzas) y otros bichos selváticos de mal agüero

---

la *Los chicleros*, novela que perdió en un tren francés: "Por charlar con los amigos se mudó de vagón y cuando quiso volver al suyo vio que ya lo habían cortado en una estación. Volvió con los amigos asombrado y gritando: '¡Se hizo chiquito el tren…, se hizo chiquito!'. Nunca recuperó esa novela que le había costado dos años de vida en la selva de Tabasco" (Garro, 1992: 8). Es posible que junto al material para su novela —titulada *El chicle* y la cual quedó inconclusa— también se encontrara la primera versión manuscrita de *Incidentes melódicos del mundo irracional*, pues la recolección de los materiales se realizó en la misma época.

[4] Juan de la Cabada refiere cómo es que se le ocurrió escribir la fábula y algunos escollos por los que tuvo que pasar antes de ser publicada. La versión oral de *Incidentes melódicos del mundo irracional* fue grabada en un disco dentro de la serie "Voz viva de México", editada por la UNAM en 1986. En el preámbulo o presentación del relato señala: "Esto lo referí a un amigo, el genial músico Silvestre Revueltas, en la travesía de Nueva York a Francia, durante nuestro viaje a Europa. Perdí luego el manuscrito en Narbonne (¡no faltaba más!), camino a España. Tres años después —a últimos de septiembre de 1940— ya en México, Silvestre me llamó a su casa para pedirme una historia y los motivos musicales, pues tenía el cargo de una obra para el Ballet de Monte Carlo. A fines de la próxima semana murió Silvestre. De nuevo escribí la fábula. El libro […] con cuarenta grabados de Leopoldo Méndez, apareció dedicado a la memoria de Silvestre Revueltas, en 1944. Pronto se agotó. Algunos ejemplares de este afamado volumen los llevamos Gabriel Figueroa y yo a Checoslovaquia, en 1950, por encargo de Esperanza López Mateos, Santa Esperanza, que los enviaba a amigos suyos".

> y de buenos augurios. Como se acostumbra en los pueblos chicos de tierra caliente, nos sentábamos por las noches a tomar fresco en la puerta de la casa y allí era donde yo escuchaba historias de terror […] de aquellos seres invisibles que tenían su propia ambientación, una ambientación natural en una época en la que aún no había luz eléctrica […].[5]

En el caso de *Incidentes melódicos del mundo irracional*, la fuente de donde emana el relato es la misma. En la versión oral del libro, grabada cuarenta años después, el escritor se refería a la procedencia de la historia:

> A caballo, en uno de mis recorridos por el Territorio de Quintana Roo llego al caer la tarde a un paraje llamado Sabán. La escuela rural se halla en la espaciosa nave de una iglesia en ruinas. El maestro, quien con su familia ocupa lo que fue la sacristía, me hospeda bajo la derruida nave. Después de bañarme, mudarme la ropa del camino y comer un poco a la mortecina flama de una vela, escucho un lejano canto. Pregunto y el maestro me dice que afuera canta una vieja un cuento. Salimos, y en efecto, al pie de una ceiba, una mujer maya causa el embeleso de un coro de niños con esta melodía:
>
> ¡*Je-cul-tal u-yumil cool-o*
> *yëtel u-mach túnich,*
> *yétel u-mach ché...*
> *cun-cu-run pech-chum yách'um*!

A mediados de 1936, De la Cabada había hecho un recorrido a través de Campeche y Quintana Roo en busca de materiales para su novela *El chicle* y es cuando recoge el material para su fábula. Cuatro años después (1940-1943), pasa de nuevo una larga temporada viviendo en parajes selváticos de Tabasco, Quintana Roo y Campeche, con intervalos de reposo en Yucatán, desde donde colabora en algunas publicaciones de la capital de la república.[6] Su interés por la cultura maya queda una vez más co-

---

[5] Entrevista con Vicente Ayora (1979).

[6] Entre los trabajos publicados en esos años se encuentra el cuento "El grillo crepuscular" (*El Hijo Pródigo*) y la fábula "El p'oquin" (*México en la Cultura*), ambos inspirados en la tradición literaria maya.

rroborado cuando, en 1945, peregrina por tierras de Chiapas, llegando a diversos grupos de lacandones, en compañía de Giles Healey, realizador de *Los mayas*, película documental de carácter antropológico.

Cuando se publicó, *Incidentes melódicos del mundo irracional* produjo un gran efecto en el panorama literario de la época. Escritores como Alfonso Reyes, Octavio Paz, Ermilo Abreu Gómez, Andrés Henestrosa, pintores como Carlos Mérida, musicólogos como Rodolfo Halffter, reconocieron su valor no solo literario sino antropológico. Es el caso del etnólogo y lingüista Alfredo Barrera Vázquez —notable por la edición del *Diccionario maya Cordemex* (1980)—, quien ubicaba el relato dentro de la tradición maya-yucateca:

> Desde su Campeche, Juan de la Cabada recorrió los caminos selváticos —y los anchos reales también— de la península yucateca, y en todo lugar donde halló al maya bebió en las directas y puras fuentes de la ancestral sabiduría popular. El arte de Juan de la Cabada en este libro es, pues, fruto de lo que vive en ese pueblo que fue el más grande de América.[7]

Como bien había sido advertido por la crítica de entonces, *Incidentes melódicos del mundo irracional* se nutre de la literatura maya (oral y escrita). Si bien se trata ya de un cuento de autor, un cuento moderno, comparte créditos con el cuento popular, la leyenda, el mito y el cuento de animales, esto es, la fábula.[8] No obstante que los materiales recogidos y después recreados por De la Cabada pueden contener algún

---

[7] El comentario de Barrera Vázquez fue incluido en las solapas de la 2ª edición de *Incidentes melódicos del mundo irracional*, 1974.

[8] Retomo las definiciones de Fernando Peñalosa, quien entiende con el término de "leyenda" el relato "que explica el origen de la gente, los animales, las costumbres, las creencias, etc." El "mito", por su parte, "cuenta las hazañas de los dioses o de los héroes del pueblo en el pasado remoto. Los creyentes nos aseguran que lo que se cuenta en las leyendas y mitos pasó en realidad, mientras que los escépticos no lo creen. Pero todos aceptan sus enseñanzas de moralidad". El "cuento popular" —categoría que incluye "la fábula"— refiere hechos "que nunca pasaron ni pueden pasar", es "puro cuento". Es anónimo y no tienen una localización ni en el tiempo ni en el espacio, como ocurre en el caso de los mitos y las leyendas (Fernando Peñalosa, 1996: 11-12).

elemento prehispánico,[9] los consideraremos como pertenecientes a la literatura tradicional de México.

El escritor campechano reúne varios *motivos* (episódicos, objetuales, de personajes), utiliza fórmulas que ordenan y organizan el contenido, manteniendo inalterables sus elementos estructurales. Ello no le impide adaptarlos para que respondan a sus objetivos, fundamentalmente, a la intención política y edificante: dejar demostrado el valor de la cultura del pueblo. El escritor se afilia al nacionalismo que permeaba la vida social, la literatura y el arte en los años 20 y 30 como producto de la Revolución Mexicana, amén de las ideas que adoptó el movimiento obrero, en cuya organización él había participado activamente.[10]

El cuento de Juan de la Cabada se inicia con una especie de preámbulo donde alude al origen del mundo y a la naturaleza eminentemente oral del relato:

> En Chencój, poblado entre las selvas de Campeche, un *tzotz*, un murciélago, oye atento.
>
> La historia se brinda bajo el susurro del indio abuelo, por las noches, a la intemperie, con luna, tenue brisa y junto a la sombra de los aleros de una choza. Empieza diciendo —nunca se olvida— que ocurrió poco después de

---

[9] No está dentro del propósito de este artículo entrar a la amplia discusión que se desarrolló en la primera mitad del siglo XX, sobre la naturaleza y las características de la literatura narrativa indígena de tradición oral y, en particular, sobre los elementos de raíz prehispánica que en ella se conservan. Para información sobre el tema consultar Foster (1948), Beals (1943), Radin (1944).

[10] Desde 1929, De la Cabada se afilia al Partido Comunista Mexicano —al que pertenecerá hasta su muerte— y colabora en diferentes periódicos de izquierda (*El Libertador*, *Espartaco*, *El Machete*). A principios de 1931, en compañía de los artistas plásticos Leopoldo Méndez, David Alfaro Siqueiros y Pablo O'Higgings, funda *Llamada*, órgano de la Liga Intelectual Proletaria. En 1932 participa dentro de la Unión de Estudiantes Pro-Obrero y Campesino (UEPOC). Junto con otros escritores y artistas activa la fundación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), de la que llegó a ser presidente, así como la revista *Frente a Frente*, desde donde propone fundar lo que llamó "Fábrica de Letras", una especie de taller en donde obreros, campesinos, gente del pueblo pudiera escribir sus historias, hacer oír sin intermediarios su propia voz. Tal proyecto nunca se puso en práctica.

> que aparecieran los primeros hombres, cuando nos entendíamos con los animales, pues estos y aquellos hablábamos todos un idioma igual o semejante. Entonces no había intérpretes ni traductores, ni siquiera de Dios, y muy bien que nos la pasábamos sin ellos y sin cónsules (JDC: 10).

Observamos de entrada la ubicación del espacio donde se desarrollan los acontecimientos: Chencój o "pozo del puma", poblado de Campeche, según el narrador.[11] Pero quizá haga referencia a Tábano, en Quintana Roo, lugar en donde —según había dicho De la Cabada— recoge la historia, o a Tínum, Campeche.[12] Como ocurre en muchos cuentos tradicionales, indígenas y no indígenas, la estructura es la de "el cuento dentro del cuento". El autor alude a que es una historia que alguien cuenta (el indio abuelo) y que alguien escucha (el *tzotz* o murciélago), en este caso enfatizando el tiempo presente de la percepción. La escena de transmisión corresponde a la propia del mito y del relato desde sus orígenes:[13] por las noches y bajo la luz de la luna, a la intemperie, pero "a la sombra" de la choza o de la cueva, el más sabio, esto es, el más anciano del grupo o de la tribu, en su papel de guardián de la memoria, relata hechos que constituyen mitos cosmogónicos como la Creación del

---

[11] El significado del nombre *Chencój* está incluido por el campechano en una nota al pie, signada con asterisco, al igual que otras traducciones y notas aclaratorias que aparecen a lo largo de todo el cuento.

[12] Suponemos que se trata de Tínum, por el carácter cantado de *El Pochob*, "baile totémico" que representará De la Cabada en páginas posteriores. Tanto el *Diccionario maya Cordemex*, como Samuel Martí en su libro sobre danzas prehispánicas, sitúan al *Pochob* "con canto" en Tínum, Campeche (cf. Tomás Pérez Suárez, 1994). Hay que destacar el hecho de que existe otro pueblo Tínum, que pertenece al estado de Yucatán. Es por ello posible que el escritor campechano haya querido ubicar su cuento en una amplia zona maya utilizando el nombre simbólico de *Chencój* o "pozo del puma" como bien aclara en la primera nota de su libro.

[13] Roland Barthes, en su "Introducción" al *Análisis estructural del relato* (1982: 7), señala que "el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos […], el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida".

Mundo y la Creación del Lenguaje y de las Lenguas, que aparecen tanto en el *Popol Vuh*[14] como en la Biblia cristiana.[15]

La referencia al mito tiene como propósito, entre otras cosas, describir los atributos de la comunidad, en este caso, su independencia expresiva y cultural. El narrador hace énfasis en la lengua común de animales y hombres que los hacía comunicarse entre sí —sin intermediarios—, alude a épocas remotas, a explicaciones sobre un estado primigenio, totémico, en donde reinaba una armonía universal entre todos los seres vivos, antes de su dispersión, a las cuales se refieren ambos textos sagrados.[16] En el Génesis, versículo 11, que corresponde a la edificación de la Torre de Babel, se narra cómo "Toda la tierra tenía una misma lengua y usaba las mismas palabras" antes de la acción de Yavé.[17] En un relato maya, los constructores de la Torre que tienen diversas procedencias (chinos, italianos, ingleses, franceses, etc.) son dispersados por querer alcanzar, a través de tal edificación, la altura del cielo y de Dios.[18]

---

[14] El libro sagrado de los mayas tiene una innegable influencia en la tradición oral de todos los mayas. Hay varios especialistas que han hecho estudios comparativos de los temas del *Popol Vuh* y de la tradición oral de los mayas en diferentes lugares. Por ejemplo, Bruce respecto de los lacandones de la selva chiapaneca y Cook respecto de los mitos de Momostenango, Guatemala (cf. Peñalosa, 1996: 15).

[15] Peñalosa señala que los temas del Viejo Testamento aparecen: dos veces en *akateko*, en las compilaciones de Pedro Miguel Say, y dos en yucateco; una vez en *q'anjon*, en *q'eqchi*, en *tzotzil*, en *mopan*. (1996: 88-89).

[16] Esto nos recuerda que en los cuentos populares mayas es común la adaptación de motivos europeos y, dentro de ellos, motivos bíblicos a situaciones propias de la cultura maya (cf. "La torre de Babel" y "El Diluvio", en Ek Chablé, Chac Nah y Azul, 1993: 54-55).

[17] "Toda la tierra tenía una misma lengua y usaba las mismas palabras. […] Mas Yahvé descendió para ver la ciudad y la torre, que los hombres estaban levantando y dijo: 'He aquí que todos forman un solo pueblo y todos hablan una misma lengua, siendo esto el principio de sus empresas. Nada les impedirá llevar a cabo todo lo que se propongan. Pues bien, descendamos, y allí mismo confundamos su lenguaje de modo que no se entiendan los unos a los otros'. Así Yavé los dispersó de allí sobre la faz de la tierra y cesaron en la construcción de la ciudad. Por ello se la llamó Babel, porque allí confundió Yavé la lengua de todos los habitantes de la tierra y los dispersó por toda su superficie." (*La Biblia*…, 1989: 21).

[18] En el relato "La torre de Babel" se refiere que "un grupo de puses", por

Los protagonistas de la historia son presentados, como en los cuentos populares, de acuerdo a su nominación, a su naturaleza y comportamiento. El narrador en primera instancia —al igual que el murciélago (*tzotz*)— es testigo de la narración del abuelo, quien explica que los nombres castellanos Caracol y Ardilla son "epicenos" tanto en el maya antiguo ("el lenguaje común de la época") como en el "de hoy" y agrega:

> Caracol, siendo gramaticalmente del género masculino, era, sin embargo, […] por estar siempre dentro de su concha y llevar su hogar a cuestas, el símbolo realista del instinto conservador y el prototipo de la hembra, mientras que Ardilla, siendo gramaticalmente del género femenino, era, por su forma misma y su genio de movilidad y de inquietud constantes, la representación del sexo macho (JDC: 10).

Luego de este preámbulo se inicia de hecho la historia en segunda instancia.[19] El estilo sencillo y directo de la versión oral que posiblemente escuchara Juan de la Cabada es ahora aderezado con frases incidentales que lo abigarran y vuelven más compleja la comunicación, marcando en adelante el proceder general del relato:[20]

---

mandato del "más anciano" inicia la construcción de la Torre de Babel: "Se cuenta que entre los constructores había chinos, italianos, ingleses, franceses, etc. Cuando la torre alcanzó la altura de seis kilómetros, Dios se dio cuenta que ellos querían alcanzar el cielo donde él vivía. Entonces tomó siete nubes y bajó al lugar de construcción y les dijo: '¡Si persisten en el trabajo les va a ir muy mal! No insistan en tratar de llegar al cielo, porque los exterminaré en toda la tierra. Al escuchar esto los puses se fueron muy asustados a sus tierras. Así fue como no se logró terminar la torre de Babel, porque fue el mandato de Dios' " (Ek Chablé, Chac Nah y Azul, 1993: 54).

[19] Se trata, estructuralmente, de "las cajas chinas" o "puesta en abismo" (*mise en abîme*) de la narración.

[20] Es imposible conocer lo que escuchó De la Cabada de labios de la vieja maya. El texto acusa una sofisticación propia del escritor culto, profesional, dueño de un amplio léxico. Aun en la versión oral del campechano en el disco, donde deja fuera algunos fragmentos, el lenguaje y la construcción de frases sigue el modelo del cuento escrito. Es posible que al resumir la narración lo hiciera para agilizarla, sometido a la presión del tiempo como seguramente lo estuvo en el momento de grabar.

> Por ahí —*el armonioso compás del ademán exacto de ambas manos indica los dos senderos diametrales que van en sentido opuesto a la hondura de la selva*— existió una cueva, donde vivía feliz el matrimonio de doña Caracol y el señor Ardilla (JDC: 10).[21]

Juan de la Cabada, a lo largo de su cuento, seguirá utilizando este estilo. A un tiempo, adoptará el comportamiento de los cuenteros —tanto indígenas como europeos— de retomar motivos, de separar y combinar episodios de cuentos y cuentos completos, de la tradición oral y escrita.[22] El escritor marca con números, pero también con asteriscos y blancos tipográficos, las partes que conforman el libro, en un intento por articular el material tradicional y conformar un todo integrado.[23] Al hacer un análisis queda claro que las leyendas, mitos y cuentos, así como los motivos populares que utiliza los retoma de textos orales o escritos tradicionales.[24]

---

[21] Las cursivas son mías. Para diferenciar las diversas versiones del texto citado (cuento, fábula o leyenda) se utilizarán las siglas del nombre de quien lo escribió, más la página: Juan de la Cabada (JDC), Eleuterio Llanes Pasos (ELLP), Aurelio Zumárraga (AZ). Las siglas remiten a sus respectivas entradas en la bibliografía.

[22] Entendemos como "motivos", igual que Peñalosa, "los elementos narrativos que se encuentran en los cuentos folklóricos, mitos, leyendas, fábulas y otras unidades de la literatura oral. Son los detalles de los cuales se componen las narrativas completas" (1996: 15). Una explicación sencilla es la que ofrece Carlos Montemayor: "Un motivo es el más pequeño elemento que tiene en un cuento la capacidad de persistir en la tradición" (1999: 20). Peñalosa aclara : "La presencia del mismo motivo en dos cuentos distintos no implica ninguna conexión histórica, como lo sería en el caso del mismo tipo" (15).

[23] Al respecto Peñalosa puntualiza: "Hay que reconocer que el folklore de Mesoamérica representa el producto de quinientos años de fusión de las culturas de los dos hemisferios. Foster nota que a veces se puede clasificar con bastante precisión los episodios de un cuento como predominante de Europa y América, pero con más frecuencia los episodios están combinados y alterados de tal manera que es imposible hacer una clasificación precisa de su origen" (1996: 16).

[24] El texto de De la Cabada incorpora solo una parte del "Ciclo del conejo y del coyote" —aunque cambiando a los protagonistas originales— constituido por los episodios que corresponden a diferentes tipos, de acuerdo al "Índice" de

1. *Incidentes*..., "Doña Ardilla" y "La mamá ardilla": tres versiones de la misma fábula

El episodio que abre la primera parte de *Incidentes melódicos del mundo irracional* tiene su origen en fuentes orales —como bien había confesado su autor—, pero también tiene relación con fuentes escritas que están ya localizadas. Por ejemplo, la leyenda "La mamá ardilla", según consigna Hilaria Máas Collí, fue escrita por Eleuterio Llanes Pasos y publicada en la revista literaria *Yikal Maya Than* (1939-1955), de Mérida, en diciembre de 1949, cuatro años después de que De la Cabada escribiera y publicara su cuento.[25] Máas Collí la incluye en *Leyendas yucatecas* (1993), compilación del material publicado en la mencionada revista. Según aclara la compiladora en su "Introducción", las leyendas habían sido escritas "en una época en la que la política gubernamental pretendía llevar a cabo el proyecto de desindianización de las culturas mesoamericanas".[26]

En "La mamá ardilla", el corazón del relato es el siguiente:

Peñalosa. Por ejemplo, al tipo 74J: "El conejo come la sandía por dentro, luego la llena de excremento. La dueña del sandial la regala a un cura o a un amigo". El estudioso registra un caso en *achi*, en *chuj uno*, en *mam popti*, en *q eqchi*, en *tzotzil*, pero tres en *akateko* (Peñalosa, 1996: 52).

[25] Según Hilaria Máas Collí, ante la imposición del castellano como lengua oficial en las escuelas y en detrimento de la lengua maya, el profesor Novelo Erosa invitó a un grupo de profesionales yucatecos "en especial maestros rurales, médicos, licenciados y estudiantes universitarios a colaborar con él para crear en el Estado de Yucatán, un portavoz mediante el cual el idioma de los *Xiu* y los *Cocom* se diera a conocer en su verdadera estructura. Divulgándose, además, las obras de escritores antiguos y modernos acerca de las tradiciones, las leyendas y el folklore de Yucatán". Aclara que esto se hizo con el propósito de "demostrar que la lengua maya y la cultura en general de los mayas de Yucatán, no es un idioma ni una cultura muerta, sino viva", por lo que se hacía necesario "que las nuevas generaciones conocieran, amaran y conservaran su propia cultura" (Máas Collí, 1993: 9).

[26] "La publicación de *Yikal Maya Than* surge como respuesta a la política gubernamental sobre el proyecto de desindianización de los pueblos mesoamericanos, que pretendía eliminar dicha cultura, para implantar la cultura occidental." Señala Máas Collí, además, que "dicho proyecto se llevó a cabo estableciendo escuelas en todos los pueblos para lograr que los grupos étnicos como los

> Sucedió un día, según cuenta la leyenda, que un campesino fastidiado de los destrozos que algún animal causaba en su milpa hizo votos de no descansar, hasta dar con el destructor, y darle su merecido […]. Un *urich* le escuchaba pegado a la cerca de la milpa y, pendiente de esto, esperó la llegada de la ardilla […]. El *urich* al verla le habló: […] —No tienes necesidad de cosechar lo que no has trabajado; piensa que puedes hallar la muerte en una de tus correrías […]. —Calle quien tal haya dicho y no me estorbe con vanas pretensiones […]. Una vez en la milpa, la ardilla escogió la mejor calabaza, la más grande y hermosa, siendo necesario para ello roer unas cuantas docenas; comenzó a horadarla hasta hacerle un agujero considerable; metiese [*sic*] en ella y empezó a comer […]. Llega a poco el milpero recorriendo la cerca, ve pedazos aquí, pedazos allá; el destructor está en casa, piensa entre sí, coge un buen palo […] y uno, dos, tres la ardilla quedó bien muerta; la toma entre sus manos, y al verla tan pequeña, con desdén la arroja fuera de la cerca, no vale la pena, no hay ni para comerla asada (ELLP: 258).

María Luisa Góngora Pacheco en su libro *Cuentos de Oxkutzcab y Maní* (1993), recopila a su vez lo que considera un cuento, "Doña Ardilla",[27] cuya versión es atribuida a don Aurelio Zumárraga "quien nos lo contó de la siguiente forma":

> Doña Ardilla entró a comer calabazas a una milpa […]. Siempre que entraba a comer, poco a poco echaba a perder la milpa y perjudicaba al

---

mayas de Yucatán, considerados 'indios': sólo porque pertenecen a la cultura mesoamericana, abandonen su cosmovisión, sus propios valores y su manera de vivir para insertarlos a la cultura occidental y dejen de ser 'indios'" (1993: 9-13).

[27] En la introducción a su compilación, Góngora Pacheco considera a "la leyenda" compilada por Máas Collí, como un cuento: "Los cuentos, una forma muy amena para entretener a la gente pequeña y grande, es la que usaron mis abuelos, y los abuelos de mis abuelos, para conservar una tradición hermosa de nuestra tierra. En cada cuento maya hay un mensaje; a veces quizás sea muy pequeño, pero todos lo tienen […]. A mí me han gustado mucho los cuentos que mi madre, doña Beatriz Pacheco, me ha contado; a partir de ellos fui descubriendo el mundo de fantasía en el que todos volvemos a ser niños alguna vez" (Góngora Pacheco, 1993: 7).

> milpero. El dueño de la milpa siempre la iba a espiar, pero como ella era muy astuta, no se dejaba capturar, pues se movía muy rápido. Además, el milpero no tenía escopeta para cazarla. Asimismo, había un caracolito de tierra, que diariamente cuidaba a doña ardilla cuando esta comía, y se encargaba de avisarle cuando alguien se acercaba, aunque también le gustaba jugarle bromas: —¡Doña Ardilla, allí viene el dueño de la milpa! La ardilla salía corriendo de la calabaza […]. Luego se daba cuenta que no era cierto y volvía nuevamente al banquete. Así pasó mucho tiempo, el caracol jugándole bromas y la ardilla comiendo tranquilamente […]. Pero un día de esos, el dueño de la milpa llegó hasta donde estaba la ardilla. El caracol al verlo comenzó a gritar […]. Sin embargo, la ardilla siguió comiendo dentro de la calabaza […], no se dio cuenta cuando el milpero llegó junto a ella y le dio un golpe en la cabeza con un palo, que la mató al instante. El milpero enojado tomó otro palo, se lo incrustó a la ardilla por el trasero y la puso de espantapájaros […]. [El caracol, triste], se quedó a cuidar el cuerpo de la ardilla para que no se lo comieran los zopilotes (AZ: 35).

La forma en la que encuentra el milpero a la ardilla y la manera en que termina por castigarlo, esto es, incrustándole otro palo por el trasero, con la consecuente connotación sexual del hecho, liga al texto con otros cuentos. En la clasificación de Fernando Peñalosa se relaciona con el cuento tipo 36 "El conejo viola a la zorra. Un animal está atorado y el otro lo viola o lo golpea"[28] y con el tipo 74K que corresponde a "El castigo del fierro caliente. El conejo convence al coyote que se quede amarrado o enjaulado en su lugar, porque quieren casarlo con una muchacha bonita, o porque le van a traer tamales, chocolate, etc. Vienen y le meten un fierro ardiente por el trasero".[29]

Juan de la Cabada en *Incidentes melódicos del mundo irracional* agrega a las versiones de Eleuterio Llanes Pasos ("La mamá ardilla") y de Aurelio Zumárraga ("Doña Ardilla"), pormenores y detalles que lo hacen

---

[28] Este tipo aparece con frecuencia en la tradición maya: en tzotzil, por ejemplo, se tienen seis registros, dos en tz'utujil y en akateko; uno en itzaj, en k'iche, en mam, en q anjob y en tzeltal (Peñalosa, 1996: 48-49).

[29] En este caso las referencias son más numerosas, solo en *tztotzil*, por ejemplo, se tienen 12 registros (Peñalosa, 1996: 52).

sonar diferente, aunque conservando sus elementos principales. Don Ardilla y doña Caracol, son aquí esposos y no amigos como en ambas versiones. Los dos salen en busca de leña y se van alejando de su hogar hasta que dan con una milpa. En un entorno bucólico, el narrador describe las sensaciones, deseos y apetitos que el ambiente despierta en los personajes. Es evidente la penetración sicológica en la caracterización de estos, apelando a la diferenciación sexual y a los roles que cada uno tiene en la pareja. Además, introduce oportunamente indicios para prever lo que puede pasar después, como bien le advierte doña Caracol a don Ardilla.

> Del brazo, el dulce consorcio anda absorto con el frescor de la alborada, por lo que, como cuando el bienestar de los sentidos multiplica el estado de gracia del Amor, en éxtasis […] llegan a una milpa en logro, lista casi ya para la pizca, y el matiz limpio de la siembra espléndida con el aroma saludable y el destello diamantino del rocío [...] truecan el arrobamiento del señor Ardilla en apetito voraz, aumentado a la vista de orondas calabazas […].
>
> Súbitamente acorta el paso don Ardilla y dice, apuntando hacia la milpa:
>
> —¡Mira esto, Caracol! ¡Mira, querida! ¡Oh…! Aguárdame un momento aquí, en este sitio. Pronto regresaré. ¿Por qué permitir que pase tan buena ocasión sin saciar mi hambre?
>
> —¡Ay, esposo mío! —replica, prudente, la señora—, no desearía contradecirte, pero sí debo aconsejarte: más vale que no traspongas la cerca de este sembrado, pues presiento que te puede suceder una desgracia […], el dueño de la milpa quizás ande ya dentro o esté próximo a venir.
>
> —Nada temas, *ná, urich* [madre caracol]. Es solamente un mordisco lo que quiero dar a esa calabaza […].
>
> Y con estas palabras en los labios […] dispuesto a roerla, en un tris le ahonda un agujero a través del cual mete la cabeza y pugna por introducir el cuerpo todo, para llegar lo antes posible […] a las pepitas, que es lo que más place a don Ardilla […].
>
> En tal postura se halla cuando la esposa, presa de mortal zozobra y porque siendo tan buena no fuese acaso lo bastante astuta para presto idear otra manera de atraer a su marido y hacerle desistir de su propósito […] recurre a la simple treta […] de amedrentarlo […]. Moviéndose a derecha e izquierda […] entona el siguiente canto desde la orilla del sendero:

¡Je-cu-tal- u-yumil cool -o
Yétel u-mach túnich,
Yétel u-mach ché…
cun-cu-run pech-chum yách'um!

(¡Ahí viene el dueño de la milpa
con su piedra empuñada,
con su palo agarrado…
y te va a machacar!) (JDC: 15)

Al escucharla, don Ardilla saca "de un tirón la cabeza de dentro de la calabaza" y se pone a calcular la distancia a la que vendría el dueño de la milpa. Se percata así de que se trata de un engaño y reanuda el banquete. Varias veces se repite la misma escena hasta que doña Caracol, advirtiendo que realmente se acerca el hombre y que su compañero corre peligro, emite un canto cada vez más desesperado. Pero don Ardilla decide —"como suele ocurrir a los machos insensatos"— definitivamente ignorarlo, introduce todo el cuerpo en la calabaza y deja al descubierto "solamente la cola". Al final llega el milpero y lo mata con su "honda". El relato —a cada paso— alterna los cantos, en maya y luego en español, de don Ardilla y doña Caracol, en un diálogo cada vez más angustioso. Dice el esposo:

Oquen-kin
oquen-on
ococ, ná' urich,
ta jobonché
dzirurorera…
dziririrí…

(Pasa el Oriente
pasa el Occidente
pasa tú, esposa y madre,
por la savia del árbol
a cantar…) (JDC: 16)

Le sigue el canto de la señora Caracol, "como el urgente grito de un clarín":

-*¡Pac-ta-tan, pac-ta-pach…!* (JDC: 16)

Y de nuevo, don Ardilla "eleva su tonada":

Oquen-kin
oquen-on
jorot-jeret, jorot-jorot
jeret'jorot ¡Jeret! ¡Jere-te-te...!
¡Jerez!¡Joro te-te- te…!

(Entra el sol —luz o día—,
entra la noche —o las tinieblas—
y carcomo…
Muevo mis quijadas, ¡mis quijadas!
¡Muevo mis quijadas!) (JDC: 17)

El dueño de la milpa "aún airado, pero sonriendo satisfecho, por su buena puntería" se acerca al cuerpo abatido de don Ardilla, lanza un discurso que ratifica y sobre todo pone énfasis en el acto justiciero que acaba de realizar.

> —¡Ya era hora que cayeses! Tiempo hace que venías comiéndote mis calabazas. ¿Acaso tú las sembraste? ¿Sabes el trabajo que cuesta cultivar este pedazo de tierra? ¡Ah, ladrón! ¿Creíste que me robarías impunemente? Pues te equivocaste. Ahora mismo haré de ti mi bocado predilecto (JDC: 17).

El cuento nos recuerda lo grave que es para el campesino el robo de los productos de la tierra que con tanto trabajo ha obtenido, como bien señala el *urich* en "La mamá ardilla": "—No tienes necesidad de cosechar lo que no has trabajado—" (ELLP: 258), de ahí que tal delito no se acaba de saldar ni siquiera con la muerte: el dueño de la milpa considera que su presa no vale la pena pues "no hay ni para comerla asada" (ELLP: 259). Por el contrario, en *Incidentes melódicos*… el dueño de la milpa mata a distancia al infractor, sin recurrir al martirologio ni a la práctica aleccionadora pero denigrante de exhibir al delincuente como sucede en "Doña Ardilla" donde además de matarlo y empalarlo "por el trasero",

utiliza el cuerpo de espantapájaros. En el texto de Juan de la Cabada, el milpero "Coge de la cola el cadáver" y lo tira en un *pasel*,[30] mientras va por un asador para dorarlo al fuego y comérselo: quien come lo que no le pertenece ahora será él mismo devorado.

En "La mamá ardilla" como en "Don Ardilla" y en *Incidentes...*, si bien el caracolito sabe que lo sucedido es culpa de la ardilla, por su voracidad, por su actitud desafiante y cínica, lo que se impone al final es la regla de la comunidad: la de celebrar el ritual funerario para honrar al muerto. Ello implica no permitir que devoren los rapiñeros el cadáver, cantar un responso colectivo y finalmente darle sepultura.

En "La mamá ardilla" se dice:

> Pero el *urich* como era de buen corazón, pensó que no era bueno que aquel cuerpo muerto quedara sin sepultura, y al efecto, al pasar el venado lo llamó, le relató la desgraciada historia de la ardilla y luego añadió:
>
> —No debemos dejar que la *xmáama ku'uk* se pudra así en la tierra […].
>
> —Iré y anunciaré su trágica muerte a los demás animales del monte; la velaremos y le daremos sepultura […].
>
> Todos fueron avisados, desde la cascabel hasta el zopilote, puerco montés; desde el pavo de monte, hasta la humilde tortuga; en una palabra, todos los animales del campo […].
>
> —Debemos cantar un responso —propuso el venado—, así podremos

---

[30] A pie de página, el autor incluye la traducción de la palabra: "*Cobijo de palma donde los campesinos dejan sus provisiones del día, comen y se guarecen de las lluvias*". La traducción tanto de los cantos de don Ardilla y doña Caracol, como de las palabras en maya insertas en el cuerpo del cuento, dejan ver que el receptor del cuento no es el murciélago sino un escucha no indio y no hablante del maya, alejado de la experiencia de la selva. Parece que Juan de la Cabada está muy consciente de ello, pues ha escrito la fábula no solo añadiendo nuevos elementos a cada episodio, a los personajes y a los objetos, para hacerlo más ameno, sino sabe que, fuera de su contexto natural u originario, la tradición popular maya, solo podrá ser entendida si se acompaña con oportunas notas aclaratorias y traducciones al español. Podemos aventurar que el autor está pensando no solo en un receptor urbano sino que, al guardar por escrito el texto oral, apuesta a que futuras generaciones de indios y mestizos puedan recurrir a la fábula, aunque en este caso, ya recreada y con una nueva intención.

> velar hasta el amanecer y orar por el alma de nuestra querida *xmáama ku'uk*, para que descanse en paz.
>
> —Cantémoslo—, y así comenzó a retumbar el bosque con el canto tan variado de los animales, cada uno según su propio canto (ELLP: 60).

En "Doña ardilla" también se señala que el caracolito cuidó el cadáver para que no lo devoraran el zopilote, la mosca y la lechuza quienes, junto con otros animales, cantaron un responso que reza:

> Le tienen, le tienen
> perforado el trasero
> a doña Ardilla
> en la tierra roja
> de rararara en la tierra roja
> de rararara.
>
> *Utz mitin, uts mitin*
> *utz mitin, p'um p'um*
> cantaba el zopilote
>
> *Tzirín, tzirin*
> cantaba la mosca
>
> *¡Ay, dararaiii!*
> cantó la lechuza (AZ: 36-37).

En Incidentes melódicos…, el episodio es básicamente el mismo, pero recreado para resaltar los rasgos, positivos y negativos, de los protagonistas. Y aún más, para establecer un paralelismo entre animal y hombre. Doña Caracol se dirige al esposo para recordarle que por su imprudencia y vanidad ha sido muerto, además de condolerse por su nueva condición de desamparo y soledad:

> —¡Ardillita de mi vida! —solloza— ¿no te pedí que no entraras a esa milpa, porque me daba en el corazón que podría acarrearte alguna desgracia? ¡Ay de mí! Pero tú siempre fuiste dominante, muy vanidoso, y por salir con la tuya me veo ahora sola en este mundo […]. ¡Cuán triste es la vida del caracol, y más si es hembra y como yo se queda completamente sola en esta vida! ¡Ay, Dios, ten piedad de mí! (JDC: 19).

La condición y el papel femeninos son señalados como desventajosos desde el principio del cuento, aunque se hace énfasis en valores morales como el de la verdad, la dignidad y la solidaridad a toda prueba, amén del sentido común, sobre todo en momentos cruciales de la vida. La narración se ha concentrado en lo sucedido en medio de la selva con doña Caracol. Se describe el duelo de la viuda, "pues ¿a qué otro recurso apelar para sentir y comprender el dolor de una esposa enamorada que pierde a su marido?" (JDC: 19), dice el narrador, apelando directamente a la empatía del escucha o receptor. Privilegiar la función connativa del lenguaje es una estrategia muy socorrida por Juan de la Cabada en su papel de narrador oral, igual que lo hacen los cuenteros tradicionales. Esto se suma al estilo directo en los parlamentos y monólogos de los personajes y a las "canciones" y líneas melódicas, que están sembrados a lo largo del relato. Es el caso del responso de doña Caracol que incluye De la Cabada en maya, y que ya como alusión o como puente intercala a lo largo de la narración:

Ta can - tacán ché
ti it mam' shcuqué.
tan - kan-cab
Tireró,
jen-jen,
un pac - u-kay
toj la-kin,
toj chi-kin,
cach-yun-tun
-tab u-jole
un puli
u'u-man-yok zuup.

(Allá, por la llanura
de rojo barro,
le pegaron a don Ardilla
un golpe en el trasero.
Mientras cantaba feliz
al Oriente
y al Occidente

le tiraron,
y el mortal proyectil,
que zumbando,
cortó el espacio, le hirió
y ahogó su canto) (JDC: 20).

Al doloroso llamado concurren poco a poco los animales de la selva (el jabalí, el armadillo, la serpiente, el venado, la tortuga, y diversos pájaros), cuyas voces se van una a una sumando en una suerte de coro,[31] desempeñando "la parte que a cada uno corresponda en las exequias por el alma del amigo" (JDC: 22). El relato de Juan de la Cabada es más prolijo en la lista y variedad de animales que intervienen, en comparación con las otras dos versiones, así como en su caracterización a través del sonido.

Se da una especie de motete o canon al irse sumando la representación onomatopéyica de las voces de cada uno de los participantes en el responso. Así suenan el "decano Jabalí": —*Ejem, ejem, ejem*; luego el Venado: —*Pjffj, pjffj*; después la Tortuga: —*Noj-cuch-in taj-cach, noj-cuch in taj-cach;* el Pizote:—*Tzu,tzu,tzu*; la Chachalaca "como buena loca que es" diciendo varias veces: —*Ja-ja-ja, ¡joy-que-pen!* (Alegría, ¡que soy floja! Risa ¡que soy bien perezosa); el Pavo del Monte que "hace de tonto siempre": –*¡Tin tín, puchche-puchche mandzon!;* y, finalmente, el "humilde *Juech* o Armadillo" quien "deslizándose furtivo" por haber llegado tarde exclama: —*Muc, muc, muc*…(Entiérrenlo, entiérrenlo) (JDC: 21-23). Como podemos observar, solo la "Chachalaca", esa "loca", le imprime un toque de alegría al coro que conserva, en términos generales, su solemnidad y sobriedad. En ello se parece más al tono alegre de "Doña Ardilla", donde el coro es como el de una ronda alegre.

En lo que no coinciden los tres relatos, es en la reproducción de los sonidos de las voces de los animales. Por ejemplo, comparemos la voz del

---

[31] Carlos Montemayor observa respecto al pasaje en la versión que registra Góngora Pacheco que "El carácter coral de las intervenciones del zopilote, la lechuza y la mosca recuerdan la alegría de las rondas. La primera estrofa contiene el motivo episódico del cuento: más que la muerte de la ardilla, su empalamiento, con una precisión que en maya no deja lugar a dudas"(Montemayor, 1999: 108).

armadillo en Juan de la Cabada con la que consigna "La mamá Ardilla" que suena: "—*Weckutun wechkun, wechkutun, wechkun*…", o la del cerdo montés o jabalí: "— *Behkutun, behkun, behkutun behkun*…". Es posible que la expresión de cada animal, en los tres casos, sea —dependiendo de la capacidad auditiva— creación personal del escriba del cuento, quien incluso, en cada ocasión, podría variar la representación de lo que escucha. Por otra parte, la conservación del sonido a través de la reproducción onomatopéyica de las voces de los animales enfatiza —sobre todo en la versión del campechano— la matriz oral del relato y la intención de construir una versión para ser cantada o leída en voz alta a un auditorio, más que para leerse individualmente y en solitario.

2. "El canto de la *Xcucutquib*"

Al concierto de animales se une desde lejos la voz de la paloma, "una torcaz *Xcucutquib*" (paloma azul) que reza: "¡*H'-cuc-tu-tusén*! ¡*H'-cuc-tu-tusén*! (¡Don Ardilla me engañó! ¡Don Ardilla me engañó!)", a la cual responde la voz de un *Kipchoj (piana caiana termophila)*, "pájaro agorero",[32] a quien el narrador califica como "la voz de la pérfida prudencia de dos lenguas, al uso de prelados y juristas"; esto es, le da una connotación política más que mítica al canto de la paloma, pues es "pérfida", en un doble sentido como ocurre con el discurso religioso y jurídico, a los cuales temen verdaderamente los indios: "-*¡Bay ualé! Sapat-cushté*… *¡Sapat-cushté!* (¡Quién sabe! Masca eso despacio…¡Máscalo despacio!)", alienta el recién llegado a que la "señora torcaz" cuente lo que le ha sucedido.

La paloma, entonces, relata cómo fue el engaño cometido por don Ardilla, quien en el pasado, para alejarla del nido, le aconsejó ir en busca de su irresponsable e infiel marido, argumentado para ello la esclavitud que vive en su condición de esposa:

---

[32] En el *Diccionario maya Cordemex* se dice que se trata de "aves agoreras que temen los indios, pájaros nocturnos agüeros de los indios" (320). Es posible que Juan de la Cabada estuviera al tanto de los avances que Alfredo Barrera Vázquez hacía durante la elaboración del mencionado diccionario, el cual se publicaría hasta 1980, cuarenta y cuatro años después de que escribiera *Incidentes*…

> Saludó, tomó asiento frente a mí y dijo en secreto: "Mísera de vos, bella *Xcucutquib*, pues mientras aquí permanecéis sumisa, esclava del hogar y del deber, vuestro libertino torcazo anda en bureo, de francachela, bailando, cantando y cortejando otras palomas". Presa de la ira y de celos dejé el nido y me fui a cerciorar de la verdad. No lejos encontré a mi torcazo que volvía, trayéndome varios granos de comer. Juntos regresamos al nido ¡Qué horror! ¡Don Ardilla se bebió mis primeros huevos, cuyas cáscaras blanqueaban en tierra, al pie del árbol! Desde entonces grito para que todos lo sepan, nuestros descendientes lo aprendan y perdure de generación en generación: "¡*H'-cuc-tu-tusén*! (¡Don Ardilla me engañó!)" (JDC: 25).

Este episodio narrativo está documentado en la versión de "El canto de la Xkikutkib" escrita por Lope Rosaura Avelino y recopilada por Hilaria Máas Collí (1993), en donde se explica el significado del canto doloroso de la "paloma azul".[33] La fábula cuenta que en un día muy caluroso, la ardilla andaba "de árbol en árbol" buscando qué comer. Viendo un frondoso *ya'ax niik* se subió a sus ramas pero no encontró nada. Se propuso dormir para acallar el hambre, cuando percibió el ruido de una paloma que se posaba sobre su nido. La astuta ardilla urdió un plan para alejar al ave y comer sus huevos. Hasta aquí coinciden las dos versiones. Pero la argumentación de la ardilla para engañar a la paloma es diferente. Si en el cuento de De la Cabada son los celos y la ira lo que echa a andar el engaño, en la leyenda, la ardilla esgrime que se aproxima un temporal que arrasará con todo lo que encuentre, incluyendo a los árboles:

> Muy triste la pobre paloma dejó su nido; no se había alejado cuando la ardilla bebió sus huevos, pasaron varios días, viendo que no había tal temporal, resolvió volver al lugar de su nido y lo primero que vio al llegar fueron las cáscaras de sus huevos; sintiendo hondo pesar exclamó:
>
> -"*Ku'uk tu tusen*" "*ku'uk tu tusen*" (La ardilla me engañó).
>
> Cuenta la leyenda que desde entonces, su canto es la expresión del dolor que experimentó al verse engañada por la ardilla (LRA: 272-273).

---

[33] La narración de Lope Rosaura Avelino comienza diciendo: "Voy a relatar también lo que significa el canto de la paloma azul", propósito que se cumple, de acuerdo al remate de la leyenda (LRA: 272).

En el cuento de Juan de la Cabada, el episodio tiene un evidente carácter de *exempla* (te cuento lo sucedido para que tú y los que te sigan no repitan lo mismo), esto es, una connotación moral. En un momento había dicho el narrador que "a la muerte de algún personaje siempre los que le alaben oirán el candor o la perversidad de los que le ataquen" (JDC: 23). Por lo general, los deudos defienden a toda costa la honorabilidad de su difunto, a pesar de que los amigos y parientes sepan que este ha sido "un rufián", como se señala en el relato. Hay sin duda un guiño irónico en tal apreciación, aunque finalmente queda demostrado que el principio de solidaridad es lo que rige a los miembros que constituyen una comunidad, aun en los peores momentos.

> Empero, al tanto de que hubiera renacido la calma, y precisamente porque (menos la viuda, claro está, y el Armadillo y el Venado) todos los circunstantes proclamaron en vida de don Ardilla que no era sino un desleal rufián, un bandido, un bribón de siete suelas, se adelantaba ya el anciano don Jabalí para ensalzar las dotes públicas y las íntimas virtudes familiares del extinto —amigo ilustre ahora— y despedir el duelo, dando gracias a la concurrencia por el postrer homenaje pues, de acuerdo con el sensato *Juech* o Armadillo, se hacía eco de la opinión general y juzgaba también que debía ya depositarse el cadáver en su última morada y sepultarlo (JDC: 25).

En "La mamá ardilla" también se alude al pacto social que, no obstante todas las objeciones, existe entre los animales, pero el que se da de manera natural. El caracolito y el venado al final de cuentas justificarán a la ardilla y reconocerán su contribución.

> —No debemos dejar que la *xmáama ku'uk* se pudra así en la tierra; ella, aunque algo traviesa y en nada prudente, solía tener sus ratos de santa amistad con nosotros. A lo que el venado respondió:
>
> —Cierto, era ella quien nos anunciaba la llegada del cazador y huíamos de su presencia (ELLP: 260).

De ahí que, cuando llega el zopilote con su actitud oportunista e irreverente, el conjunto de animales repruebe sus intenciones:

—*Uts ti', uts ti',* que si lo interpretares, quiere decir: bien merecido lo tiene, bien merecido lo tiene. Como era muy natural, todos los animales riñeron al zopilote por su falta de reverencia, que no era natural, él por su propia cuenta quería sepultar a la ardilla en sus entrañas; al final de cuentas fue expulsado del grupo.

Así se pasó la noche, y al amanecer se dispuso el entierro; al efecto se entrecruzaron unas ramitas que hicieron en unas hojas de *pomolche'* y al son de un nuevo responso partió el cortejo fúnebre hasta un montículo. El armadillo y el topo, como son cavadores fueron los propios para cavar la fosa.

Una vez lista ésta, con lágrimas en los ojos cantaron una vez más depositando el cuerpo en la sepultura; sólo el zopilote veía el acto desde lo alto, y bajando de cuando en cuando repetía su asqueroso canto:

—*Uts ti', uts ti'*… (bien merecido lo tiene…) (ELLP: 261).

En "Doña ardilla" se consigna el pasaje de la siguiente forma:

Mientras tanto, el caracol había visto todo lo sucedido sin poder hacer algo. Triste, se quedó a cuidar el cuerpo de la ardilla para que no se la comieran los zopilotes.

Al rato, el caracol escuchó un ruido: *ssssss*.

Era el zopilote que había llegado, se lamió y se relamió tranquilamente ante la ardilla muerta.

—Qué vas a hacer, no te vayas a comer a doña Ardilla, porque aquí nadie la puede tocar, debemos estar unidos para cantarle su responso (AZ: 36-37).

Como podemos observar, en esta versión el zopilote finalmente cumple con la función de "limpiar el mundo" de la carroña, a la que fue originalmente condenado, engañando a los congéneres del muerto que inútilmente intentan ahuyentarlo.[34]

En *Incidentes melódicos*… termina el episodio coincidiendo con las versiones tradicionales ("La mamá ardilla" y "Doña Ardilla"), es decir,

[34] Existen relatos mayas que hablan de cómo el zopilote, al desviarse de su misión de observar el horizonte, luego de un gran diluvio "que inundó y destruyó toda la tierra", fue condenado a "alimentarse de todo animal muerto, y a ser el amo de lo podrido" (Montejo, 2000: 3-5).

con la llegada del zopilote, quien baja para participar en las exequias y emite su propio responso en el que se burla de lo sucedido.

> El negro signo de un ave conocida, rasga con vertiginoso vuelo el aire y en pimpante batir de alas pósase sobre un peñasco cercano para obtener calculada preeminencia y dirigir desde allí su saludo. Es un *Chacpol*, cierto *batab* o amo y señor de los zopilotes, representación de la soberbia y las avaricias que animan el espíritu de los empresarios, no pocos autores y del primer actor. Todos responden al saludo con el medroso respeto digno de la jerarquía y alto sitial que guarda el Zopilote. En seguida, tras de pedir el reglamentario perdón por su tardanza, debida —explica— a sus múltiples ocupaciones y negocios por lejanas tierras, solicita de la viuda que alce otra vez su canto, para que la raza del zopilote pueda, por conducto de su *batab* o jefe participar en tan brillantes exequias del conspicuo don Ardilla.
>
> Los presentes, en general, menos el Armadillo, que a fuer de rudo obrero no puede prestar atención sino a la fosa que cava con sus uñas al son infatigable de su *muc, muc* (entiérrenlo, entiérrenlo) aprueban la solicitud en uniforme aplauso. Accede la viuda, por cuanto supone que significa una honra mayor a su marido, y repite el responso.
>
> A paso de la humorística danza funeral en canto irreverente contesta el zopilote:
>
> —*Julen-julen ché ti it mam'shcuqué tan kancab tireró, tireró… ¡Utz*! (Allí, sí, allí por la planicie de robo barro, metido, metido estaba un palo en el trasero del señor Ardilla…¡Bien!) (JDC: 27).

El proceder irreverente del *Chacpol* —que oculta sus verdaderas intenciones de devorar al difunto— le acarrea la reprimenda y el rechazo del resto de los animales que saben cómo se las gasta. Luego de rectificar (aparentemente) su conducta, el cadáver es enterrado. Juan de la Cabada, como hemos podido observar, resignifica los relatos tradicionales: mientras que estos vinculan el comportamiento del zopilote a su función en la naturaleza, el campechano lo convierte en la imagen de conductas y figuras sociales que resultan —desde un punto de vista— deleznables, como cuando dice que el *Chacpol* es representación de los peores vicios (soberbia y avaricia) de los que adolecen los "empresarios"; amén de

que se le atribuyen actividades que tienen connotaciones negativas o son distintas a las originales (negocios).[35]

En la reescritura que Juan de la Cabada hace de la materia tradicional, doña Caracol contesta ofendida y pide que echen fuera al zopilote, de quien se enfatiza su maldad intrínseca.[36] Este, con un alarde de labia y diplomacia se hace disculpar por todos los presentes. Ofrece entonces "rendir, con otro canto bailable y bien distinto, merecida pleitesía" al difunto. Algunos animales intervienen como conciliadores y el zopilote inicia entonces un responso laudatorio, "de esos genéricos de su estirpe, frecuentes dentro de ceremonias ya famosas", donde se alude elogiando al personaje "por su alto rango y sus atributos". Es evidente la crítica política que ejerce el autor —a través de la figura caricaturizada del zopilote— a quien compara en sus actitudes y gestos al estereotipo no sólo de los dirigentes priistas y de sus clientelas, sino de figuras prominentes de la cultura oficial, siguiendo la tradición de los cartonistas mexicanos en la prensa nacional.

> —*Ten shalazana, ten kantishalal; ten stoktunich, corocorocó: ¡traj-cach in troj-coch*! (Soy caballero y uso corbata; rompo la piedra con el pico, haciendo: *¡tra traj-cach in troj-coch!* (JDC: 28).

El responso de don Zopilote es un rotundo éxito y le acarrea la admiración y el respeto de la concurrencia, así como la "envidia senil" del

---

[35] Mercedes de la Garza nos recuerda, en su interesante estudio *Aves sagradas de los mayas*, que los pájaros, "vuelo y voz", tienen un papel excepcional dentro del cosmos y, por tratarse de seres terrenales capaces de ascender a los cielos y con su canto —concebido como lenguaje cifrado— permitir que el hombre acceda a las realidades divinas, son por excelencia sagrados. Las significaciones de las aves son variadas y complejas pues en la religión maya no solo simbolizan la plenitud y los bienes de la vida provenientes del cielo, sino también los poderes destructivos, tanto de la vida como de la muerte (De la Garza, 1995: 81-89).

[36] Los dos tipos de zopilote (el rey y el negro), junto al tecolote y al búho simbolizan energías de muerte procedentes del inframundo que ellas pueden transportar al cielo. El carácter celeste del zopilote procede de su lazo con la diosa de la luna, de la cual proceden también sus connotaciones maléficas (De la Garza, 1995: 81).

"decano don Jabalí", quien da por terminada la ceremonia ordenando la sepultura del cadáver de don Ardilla. El zopilote se une a los presentes y doña Caracol lanza un discurso de agradecimiento, pidiendo además que se vayan todos y nombrando como única compañía al Armadillo, "por ser quien más ha trabajado" y de quien se ha dicho antes, es un "rudo obrero" que se aboca sin descanso a cavar la fosa para enterrar el cadáver de don Ardilla (JDC: 26). La vigilancia de la viuda y del enterrador frustra las intenciones del zopilote, igual que sucede en "La mamá ardilla", donde al amanecer se realiza el entierro.

Por el contrario, en "Doña Ardilla", a pesar de las advertencias, el zopilote se las ingenia para devorar el cadáver:

> Así estuvieron cantando, durante la noche… Al amanecer, la ardilla ya se estaba pudriendo.
>
> Entonces el caracolito dijo:
>
> —Bueno, vámonos, que nadie se queda y tú mucho menos —previno al zopilote. Pues no te vayas a comer a doña Ardilla.
>
> —Que me disculpen —dijo don Zopilote—, tengo mucho sueño y voy a recostarme un rato, váyanse que yo los alcanzaré en el camino.
>
> El zopilote se hizo el dormido, pero al ver que ya se habían alejado los demás, se comió a la Ardilla (AZ: 37).

En el cuento de Juan de la Cabada, la llegada del zopilote y el entierro de don Ardilla abren la puerta a una segunda parte, totalmente independiente. En cuanto al contenido y a sus secuencias, el cuento está más emparentado con la versión de Aurelio Zumárraga, esto es, con el cuento "Doña ardilla", por lo que es posible que toda la trama, en su conjunto, pueda provenir de versiones parecidas, las cuales circularían en una amplia zona.[37]

---

[37] María Luisa Góngora Pacheco reunió en su libro la versión de Aurelio Zumárraga, "Doña Ardilla" y otras narraciones que conoció en Maní y Oxkutzcab. Según el *Diccionario maya Cordemex,* la palabra "Maní" significa "pasar caminando a alguna parte", pero también es un toponímico: "[…] extensa e importante provincia maya yucateca, se le llamaba de esta manera por su pueblo principal, también se llamaba Tutul Xiw por la familia que la gobernaba; al norte limitaba con las provincias de Chak'an y Hokaba, al oeste con la parte sur de la de Ah

3. El *Pochob*: baile carnavalesco

En esta parte de *Incidentes melódicos del mundo irracional*, los protagonistas son doña Caracol, don Zopilote y otra comunidad de animales, quienes establecerán una relación de conveniencia que tendrá un fatídico desenlace para el ave carroñera, en contraste con la final reivindicación de la viuda.

Don Chacpol quien, junto al Armadillo, se había quedado al último con doña Caracol, trata de convencerlos de que permita ayudarlos devorando el cadáver, ahorrándoles así "tiempo, sudor y trabajo", cosa que indigna a doña Caracol. Finalmente entierran a don Ardilla. El Armadillo, una vez terminado el trabajo, se va y el zopilote se queda a solas a consolar a la dolida esposa. A partir de que el ave ha escuchado el responso de doña Caracol, se le ocurre una idea que habrá de beneficiarlo:

> Doña Caracol subió hasta el peñasco donde estaba el Zopilote y se dispuso a oír:
>
> —Sí —continuó el Zopilote—, usted está dotada de magníficas facultades y le aguarda envidiable porvenir. He podido apreciar que es una extraordinaria cantante, y sobre todo, como no se improvisa el estilo de que ha hecho gala, sabrá canciones tan bellas que no habrá lugar donde no sean recibidas con entusiasta beneplácito. Yo —me oyó usted ya— soy también artista: cantante, poeta y bailarín. Conozco a fondo el Arte, la música especialmente. Ya que el destino ha dispuesto que nos encontremos, la invito a una jira [*sic*] artística por los distintos Estados que acostumbro frecuentar. Soy famoso en el mundo y muy aplaudido en todas partes. Le ofrezco, pues, el concurso de mi experiencia y del conocimiento en viajes rápidos por aire, así como la iniciativa, que se me ocurre, de viajar juntos. De lo que habré viajado le dará idea el saber que de ello sólo vivo, como, duermo, bebo y fumo, sin que me cueste

---

Kanul, al noroeste con la de Sotuta y al este con la de Kochwah" (497-498). Por su parte, "Oxkutzcab" es un toponímico que designa a una población localizada a las faldas del Pu'uk al sureste de Ticul; estaba en la provincia de Maní. La etimología de la palabra es "oscura" se afirma en el diccionario, pero propone una aproximación: "[…] si *ox* es abundancia, *k'uts*: tabaco y *kab*: tierra, el toponímico puede significar: "tierra-donde-abundaba-el tabaco" (612).

> un ochavo, además de recibir las mejores pagas por mi labor. Para viajar juntos se me alcanza que, antes de emprender el vuelo, se acomode usted bien debajo de una de mis alas y se agarre con todas sus fuerzas a mis plumas (JDC: 33).

Los ampulosos y doctos argumentos del ave de rapiña para convencer a doña Caracol ante sus temores y dudas, resultan ser una burla o parodia de la labia de la mayoría de los empresarios que engañan a quienes explotan, así como del discurso ridículamente "erudito" y "teatral" del que hacen alarde muchos líderes, académicos y políticos para disfrazar su protagonismo, ignorancia y las intenciones ocultas que rigen sus actos:

> —¿Y si se valiera de alguna estratagema que me obliga a caer desde lo alto, y así, sobre de muerta, baje luego a comerme?
>
> —¿Cómo puede usted juzgarme tan mal, señora? Perdone que me ría, pues no debo tomar en serio sus sospechas. Dígame, ¿pesa sobre alguno de mi raza el menor antecedente de haber cometido un asesinato? ¡Nunca, señora mía! Empiristas deductivos quizás puedan atribuirnos deseos inmoderados de la muerte ajena; pero ¡válganos el Todopoderoso de causarla con un acto físico, que eso ya fuera pragmático atentado a los límites, propiedades fundamentales e inmanencias del sér y de la vida! Pacífico filósofo soy —Doctor en Filosofía mejor dicho— y, ontológicamente hablando, teleológico partidario de los principios de la Estática, pues a los de la Dinámica no recurro, a fuer de espirituoso, idealista y escolástico, sino para girar en torno a la materia inerte, hurgar y tirar de ella por sustentarme, librando, escatológicamente, de epidémicos virus a los pueblos (JDC: 34).

A pesar de las reticencias, doña Caracol acabará aceptando la propuesta de don Zopilote: se amoldará debajo del ala de éste y volará "sobre selvas, mares y montañas",[38] hasta llegar a "la gran capital",

---

[38] Existe un cuento Chontal —consigna Tomás Pérez Suárez—, que fue recogido en 1960 en el pueblo de San Matías Petalcaltepec, en los altos del estado de Oaxaca, que hace alusión a la naturaleza fragmentaria de las conchas de las tortugas. Tiene mucho parecido con el episodio que relata Juan de la Cabada: una tortuga le pide al zopilote que la lleve a cuestas para ver las colinas y los

donde se han organizado "festejos en mi honor", presume el ave de rapiña. En "Doña Ardilla" este discurso está ausente, aunque hay similitudes en cuanto al asunto central del episodio. Luego de comerse el cadáver, el zopilote y el caracol caminan juntos hasta que llegan a un camino real y descansan bajo la sombra de un enorme árbol:

> Estando ahí, vieron venir a un señor, lo detuvieron y le preguntaron a dónde iba.
>
> El hombre les contestó:
>
> —Voy en busca de una pequeña banda, pues se está casando mi hija y quiero oír música.
>
> Entonces, para demostrar sus habilidades, los animales se pusieron a cantar el responso de doña Ardilla.
>
> Al señor le gustó y los contrató de inmediato (AZ: 38).

En esta versión de Aurelio Zumárraga, no se describe cómo fue que convenció el zopilote al caracolito y al resto de los animales de acompañarlo en sus aventuras musicales, tampoco se dice que quien cantaba era el pequeño animal, aunque sí reconoce que es este quien dirige el coro. Coinciden ambas versiones en la celebración de la fiesta y en la participación musical del caracol quien es el que verdaderamente canta entre las plumas del zopilote y, en general, en lo que viene después, con excepción del desenlace.

> Después de haber bebido demasiado, el zopilote sacudió sus alas y el pobre caracolito lejos fue a caer y con el impacto se desmayó.
>
> Ya sin el caracolito, los demás no podían cantar, porque éste los dirigía.
>
> Tardaron tanto en no tocar, que la gente les comenzó a gritar:
>
> —¡Qué pasó, maestro, queremos música!
>
> El zopilote comenzó a cantar y le salió mal. Se dio cuenta del ridículo

---

valles desde el aire. Al irse elevando cada vez más, la tortuga percibe el olor a excremento de la cabeza del zopilote y expresa varias veces su asco, creyendo que el ave no se dará cuenta. El zopilote cansado de tanta ofensa se sacudió y la tortuga al caer se estrelló con una gran roca y la concha se rompió en mil pedazos (Pérez Suárez, 1998).

que estaba haciendo y de repente se acercó al caracolito, fue en busca de él, y de esa manera pudieron cantar bien, y la fiesta se alargó.

Cuando pasé por allá, la fiesta seguía, la banda cantaba el responso a doña Ardilla (AZ: 38).

En *Incidentes*… don Zopilote es recibido en medio de un gran festejo (la celebración del carnaval y el baile del *Pochob*), por los habitantes de *U-cajbaalché* que —señala el narrador— "podríamos traducir como Animaletania", esto es, "capital, ciudad o pueblo de las cosas de madera —irracionales o animales—" (JDC: 37), haciendo referencia no sólo a la explotación de maderas finas en las selvas del sureste sino a la ladinización de los pueblos mayas.[39] Todo está perfectamente organizado para la ocasión pues el *Chacpol* será nombrado "Huésped Honorario": unos habitantes "matan y benefician" una cantidad de animales domésticos para el banquete "con ese placer del animal por torturar y ver sufrir a otro" —dice el narrador—, aludiendo al trato que dan los mestizos y los propios indios a sus hermanos de raza; otros levantan enramadas para el baile; otros "enjalbegan sus cuevas particulares" y las de Palacio Nacional; otros barren las plazas y "las hembras muelen maíz o guisan y trastean".

El "*Pochó o Pochob* (Fiesta del Hambre o Deseo; de los Hambrientos o los Deseosos)" —en palabras de Juan de la Cabada—,[40] "danzas totémicas" —según Samuel Martí— [41] o "baile vedado, mitotada de indios tunkules" —de acuerdo al *Diccionario maya Cordemex*—, es, según Tomás Pérez Suárez (1994), estudioso del mencionado carnaval, una danza indí-

---

[39] El campechano parece referirse a algún pueblo de Chiapas, de Guatemala, quizá de Tenosique, Tabasco, pues en el siglo XIX —señala Tomás Pérez—, este pueblo había adquirido relevancia con la explotación de las maderas preciosas. La relación económica de Tenosique con la selva había tomado auge con la explotación del chicle. A un tiempo, se había dado un proceso de "ladinización", esto es, un proceso cultural que caracteriza a personas o conjunto de personas que no eran indias ni españolas o criollas (Pérez Suárez, 1994: 238-240).

[40] Juan de la Cabada incluye en su cuento la "paráfrasis" en español de lo que parece ser la letra completa en maya de El "*Pochob*" cantado en Campeche, al que subtitula "Fiesta del hambre…", amén de la notación musical (39-49).

[41] Samuel Martí en Tomás Pérez Suárez (1994: 248).

gena bailada por ladinos en Tenosique, Tabasco, que es la recreación de un viejo mito escatológico mesoamericano. Para él, representa un caso extraordinario de supervivencia prehispánica en medio de un entorno mayoritariamente mestizo; al contrario de otras danzas que fueron suprimidas y prohibidas. Algunos bailes lograron sobrevivir transformándose y adaptándose a las tradiciones cristianas.[42] La danza de El *Pochob* —nos informa Pérez Suárez— se realiza en las festividades carnestolendas que dan inicio la noche del 19 de enero y culminan con los tres días de carnaval que anteceden al Miércoles de Ceniza, cuya fecha es variable cada año, dependiendo de la festividad de Pascua, lo que confiere una duración de dos a seis semanas al carnaval de Tenosique.

> La danza solo se ejecuta los domingos, el 2 de febrero (Virgen de la Candelaria) independientemente del día de la semana que caiga éste, y el lunes y martes de carnaval. Cosa contraria sucede con el primer día, ya que solo si el 20 de enero (San Sebastián) cae domingo se ejecutará la danza; si esto no ocurriera así, será en el primer domingo próximo a esta fecha (Pérez Suárez, 1994: 270).

El *Diccionario maya Cordemex* y Samuel Martí coinciden en señalar que el baile de El *Pochob* o *Pochó* también se celebra en Tínum, Campeche, aunque en una variedad que incluye el canto. Martí apunta, además, que de dicha festividad "Juan de la Cabada tomó los motivos para su libro" y agrega: "Todavía se baila en Guatemala" (en Pérez Suárez, 1994: 270-71). Efectivamente, la presencia de cánticos en la danza de Tínum es lo que permite diferenciarla de la de El *Pochob* de Tenosique, según señala Tomás Pérez (1994).

El cuento de Juan de la Cabada hace referencia a los preparativos que se hacen para la fiesta de carnaval, así como al orden que guardan los participantes en el desfile, que encabezan las autoridades. Los vítores de la multitud en medio del sonido de las bandas musicales se acom-

---

[42] Ana Luisa Izquierdo (1992) señala que hay referencias al baile del "pochoh [*pocho'*]" de Yucatán en un documento novohispano, que se encuentra en el Archivo General de la Nación ("Autos remitidos por el Comisario de Yucatán contra Baltasar Martín, Manuel Canché y Nicolás Lozano, mulatos, por idólatras").

pañan con "palmas y cartelones en que aparecen leyendas alabando al Zopilote":

> "Salve, *Batab*, orgullo de la canción popular!". "Excelso Zopilote: ¡Bienvenido entre nosotros!" (JDC: 38).

Tanto las características del festejo, de los organizadores y asistentes (el alcalde, las bandas y la multitud que vitorea), así como la organización de un gran banquete, "cuyo servicio desempeñan las más linajudas y bellas damas del lugar", en vez de remitirnos al carácter ritual, a la disposición y coreografía de los asistentes de El *Pochob*, de la tradición,[43] tienen claros tintes de campaña política, con mitin y todo; pero también se asemejan a la parafernalia del que son objetos muchos artistas "de moda":

> Del banquete va entre la comitiva hacia la plaza pública donde será el concierto y le aguarda una jubilosa multitud, que, al divisarlo, revienta en cerrado aplauso. Una doncella pavita real, en compromiso de matrimonio amonestado ya, sin medir las consecuencias que quizás provoque

---

[43] En el vestuario de "El cojó", el personaje central de la danza —señala Tomás Pérez Suárez—, porta máscara y un atuendo hecho con elementos vegetales; el de "La pochovera", personaje femenino, viste una falda floreada y circular; su número es reducido y su papel en esta danza es "mínimo y silencioso"; el del "jaguar" o tigre, cuya vestimenta intenta imitar al cuerpo de este felino, lleva flores atadas en la frente del danzante y el silbato que pende de su frente. El estudioso hace una descripción puntual de la danza, que aquí resumimos: se desarrolla en círculos concéntricos formados por el cojó en el círculo exterior y las pochoveras en el interior, mientras que los tigres ocupan el centro sin formar alguna figura en particular. El conjunto recorre las calles del pueblo bailando en las esquinas, haciendo paradas a tramos al son de la música que tocan un tamborilero y un pitero. En cada estación o parada se repiten los mismos pasos y la misma trama sin variaciones: los cojó danzan y giran en sentido contrario a las manecillas del reloj mientras que las pochoveras lo hacen en el sentido de las mismas. En un momento dado, el cambio en la música indica la salida de las pochoveras para dar inicio al paso del tigre, salto del obstáculo de una cuerda y después la persecución de los cojó, que buscan refugio entre el público asistente, lo cual deriva en un caos, pues los observadores y los enmascarados corren para ponerse a salvo (Pérez Suárez, 2004).

su actitud, no puede contener el ímpetu e inesperadamente se abalanza sobre el *Chacpol* para tirarle del cuello y cubrírselo de besos.

—Señor *Batab* —le pregunta—, ¿verdad que nos trae usted canciones nuevas?

—Descuida, hermosa, descuida. Bien sabe el culto público de esta sin par capital, que vivo pendiente de él y vengo siempre con la última novedad para complacerlo y deleitarlo.

Oído esto por la muchedumbre, sube un estruendoso clamor de todas las gargantas:

—¡Arriba don Zopilote! ¡Viva el *batab*!

¡Vivaaa…!

—¡Que le den su cigarro! ¡Que le den un trago!

En seguida el Comité de Recepción, que anda en el acompañamiento, le ofrece puros y licores. *El Chacpol* bebe y fuma cuanto le presentan.

Jirones de humo salen del puro y nubes del pico cuando la negra figura resalta en el palenque, y de nuevo atruena, vibrante, la ovación (JDC: 38-39).

Como bien puede apreciarse, Juan de la Cabada imprime al pasaje un grado de humor que se convierte de carnavalesco en sarcástico. Hay una clara intención de crítica política a quienes ensalzan a personajes oscuros, como don Zopilote, que actúan ventajosamente frente a una multitud fanática. El zopilote, aunque es un zopilote negro o común, esto es, un *chacpol*, es tratado y se siente él mismo como un "zopilote rey", de cabeza roja, según el *Diccionario de Motul*, el más importante como símbolo religioso y el cual —señala Mercedes de la Garza— "hasta hoy se le llama *Batab,* que significa un importante cargo político prehispánico".[44] En el

[44] Mercedes de la Garza consigna: "Dos especies de zopilotes fueron aves simbólicas de los mayas: el rey (*Sarcoramphus papa*) y el negro o zopilote común (*Coragyps atratus*). En maya yucateco se denominan *ch'om* y *kuch* respectivamente […]. El zopilote rey es un ave muy grande de colores claros, alas negras y aspecto de cóndor […]. Sobre el pico tiene una protuberancia carnosa peculiar que no tiene el zopilote negro y que lo identifica en las representaciones plásticas. Habita en regiones solitarias. El negro tiene plumaje opaco, con cabeza desnuda, cola corta, cabeza y cuello arrugados y de color gris terroso; sólo las puntas de las remeras son blancas. De los dos, el más importante como símbolo religioso fue el rey, al que incluso se daba el rango de *Ahau* (Señor); hasta hoy se le llama

cuento, la significación negativa dada finalmente al zopilote, "devorador de muertos", estará desprovista de implicaciones divinas.[45]

Al citar el canto de El *Pochob* —cantado en maya por doña Caracol agazapada en el ala del Zopilote—, y al incluir además una "paráfrasis" en español de la letra, así como la música que la acompaña, reproducida por instrumentos originarios como el tunkul, la flauta de carrizo y el caparazón de la tortuga, el narrador ("el abuelo indio") pone énfasis en la pervivencia de la herencia prehispánica entre la dominante cultura mestiza**.** Cito aquí solo el inicio de los numerosos parlamentos esgrimidos durante el diálogo entre el "Hombre insaciable —loco de Hambre o Deseos— y la Vida":[46]

—Ma tiolal Yum-Ku quin tali palesh
tumen in Ca-yumil, tin Yumil quin tali,
yalan ché, yalan abal.
Shtacay:
chac-kulen u kumel, kanjulen u cal;
ma tiolal Yum-Ku quin tali palech,
tiolal in pash, tiolal in chul
yétel tiola
yáquil in pochob.

¡Yauti, palesh!
Mash cu pash, mash cu chul,
talak tela'kay-o...

Batab, que era un importante cargo político prehispánico". La autora señala en la nota 1 que al rey zopilote se le llama *chacpol*, cabeza roja y tambien *Batab*, aunque el nombre de *chacpol* debe corresponder al aura común (*Cathartes aura*), que tiene la cabeza roja cuando es adulta (1995: 81-89).

[45] De la Garza explica que el zopilote "se vincula con los venados, como víctimas de sacrificio, lo que concuerda notablemente con varias imágenes de los códices, donde los zopilotes (tanto el rey como el negro) aparecen como devoradores de cadáveres de venados y de hombres" (1995: 86).

[46] La frase introducida en español, como nota al pie, acompaña a la palabra "Paráfrasis" que incluye Juan de la Cabada como título del "*Pochob*", letra de la danza tradicional y que el autor ofrece al lector en maya y en español. El poema correspondería a "El *Pochob*" cantado de Tínum, Campeche.

—¡Eh!,
ten quin pash, ten quin chul,
ten quin t'ojic yáquil in pochó.

(—No por gracia de Dios vengo,
muchachos,
a cantar debajo de estos árboles,
debajo del ciruelo,
sino por la del Diablo, padre de mis padres,
¡Señor de la Alegría!
Shtacay
—Cinta de rojo reflejo de pluma
en el cuello amarillo—,
sólo vengo por tañer mi flauta
de carrizo
al redoble
del tunkul y del carapacho de tortuga.
¡Griten conmigo!
Y quien pite, quien toque,
quien suene o dance,
que salga y me acompañe.
-¡Eh! Yo sueno, yo toco y danzo
con el espíritu del Diablo) (JDC: 40-41).

En el canto que emite doña Caracol, predominan la inspiración colectiva y el uso poético de la lengua. Ello contrasta con la actitud del *chacpol*, quien cada vez más borracho de licor y de soberbia, ejecuta un baile ridículo, al cual le siguen las burlas. Todo ello se combina con las actitudes transgresoras del humor popular, característico del carnaval, como es la exaltación de lo escatológico y de las expresiones del "bajo vientre":

> Para colmo de la ironía en esta decadencia, dos pavos festivos, de esos de bufo vino ácido —representación de la sátira— se desprenden de la muchedumbre, brincan y quedan en escena frente al saltarín, coreando a palmas pedestres las cabriolas e imitando el primero en voz y maneras burlescas algunas de las anteriores canciones pegajosas del recital, mientras el segundo añade al sarcasmo ruidos pedorreros. Dicen:

Nojoch-ch'on
tein-uaníyoc,
nojoch-ch'on
tein-uaníyoc,
dzedze-cu-un-dzejoc
chu-rru-chu-chú,
dzedze-cu-un-dzejoc
chu-rru-chu-chú…

(Gran Señor de los Zopilotes!
¡Oh, Señor Zopilote!,
Sacude más las patas,
sacúdelas más, más…
Y veamos cuanto te hagas
para poder admirar
Tu churruchuchu…) (JDC: 52).

El cuento, en esta parte, parece aludir a los *baldzamil*, tipo de farsa y representación escénica practicados por los mayas —antiguos y modernos—, los cuales tienen un tono popular, vulgar a veces, y que se caracterizan —según apunta René Acuña— "por su lenguaje retozón e informal de los bufones rituales, llamados *chic*, y por sus meneos, muecas y amagos, a menudo bastante obscenos."[47]

La multitud vuelve a solicitar que don Zopilote entone de nuevo el hermoso canto de El *Pochob*, y que deje a un lado las "cabriolas", pero aquel sigue ahora con mayor frenesí "en sus grotescos brincos de borracho", los cuales han provocado que doña Caracol haya salido expulsada

[47] René Acuña en su libro *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*, señala que la mayor parte de los juegos escénicos de que tengamos noticias y que se siguen representando, pertenecen al llamado *Baldzamil*. Cita el estudioso a Sánchez de Aguilar, quien señala que los mayas "Tenían, y tienen, farsantes que representan fábulas antiguas. Son graciosísimos en los chistes y motes que dizen a sus mayores y juezes, si son rigurosos, si son blandos, si son ambiciosos, y esto con mucha agudeza y en una palabra. Y, para entenderlos y saber a quién motejan, conuiene saber su lengua muy bien, y los frasis y modos de hablar que tienen en sus triscas y conversaciones, que son agudos y de reir" (Acuña, 1978: 21-22).

de su ala. La multitud se impacienta hasta tal punto que el alcalde —un lagarto— interviene para imponer la paz. Como forma de presión, dos tejones (*tupils* o alguaciles) atrapan al falso cantante con sus mandíbulas, mientras que el alcalde conmina una vez más al *chacpol* a que repita la canción que todos desean oir. Sin embargo, por más que este sacude una y otra vez el ala para que doña Caracol cante y salve así su reputación y su pellejo, esta no responde a la señal. Ante sus fallidos y repetidos intentos, la multitud exacerbada explota de ira: el falso cantante es encerrado en un gallinero, donde están algunos gallos y gallinas "condenados a muerte", mientras "los alborotadores" piden su cabeza. Alguien descubre a doña Caracol que ha permanecido dentro del polvo, escarban un poco y la descubren mal herida. La viuda pide en un lamento:

> —*Nup-en-nup, pak-en-pak… nup-en-nup, pak-en-pak* (cósanme, zúrzanme, ciérrenme) (JDC: 58).

Doña Caracol es llevada al hospital e interrogada. Luego de que ella confiesa todo lo ocurrido, los habitantes de Animaletania comprenden que han sido objeto de un engaño. El cuento termina con el castigo ejemplar al culpable.

> Y enfurecidos aún más, terminan la fiesta, corriendo amotinados hacia el gallinero, de donde sacan al Zopilote para traerlo a la plaza y ahorcarlo, no se averigua si de un seco jabín o de un verde laurel (JDC: 59).

El destronamiento del falso rey se verifica en el marco del carnaval y toma la forma de desquite. La venganza, vista aquí como justicia popular, se cumple sin miramientos. La ejecución del zopilote —de la que no lo salvan su labia y astucia, tampoco los momentos brillantes de su actuación— está más que justificada por lo que se ha descubierto. Con un ingrediente más, porque el abuso lo ha cometido contra un ser indefenso, ingenuo y bien intencionado. Doña Caracol ha sido objeto de la explotación —debido a su sexo, a su naturaleza y, paradójicamente, a su talento artístico— por parte de quienes tienen el poder, llámense políticos o empresarios.

Sin duda, la orientación ideológica y la visión política de Juan de la Cabada (socialista o de izquierda) tienen un papel relevante en la reela-

boración del material tradicional que es base de su relato. Resulta difícil no ver en personajes como el Armadillo y en la misma doña Caracol, una representación del obrero explotado, esto es, del "proletariado", como lo entiende el marxismo; o, en el explotador don Zopilote, al "burgués" quien, vía la violencia revolucionaria del pueblo, será finalmente derrocado.

Por otra parte, el campechano está convencido de que la conformación de una literatura y una cultura revolucionarias pasa necesariamente por una revaloración de las expresiones del pueblo, de aquello que constituye la cultura popular de México, con su bagaje de experiencias y saberes que nos recuerdan a cada paso la compleja e intrincada naturaleza de lo humano. En efecto, el cuento de Juan de la Cabada pone en el centro de la palestra una serie de debilidades humanas como son la mentira, la soberbia, la ambición, la codicia. Los animales aquí, como en todas las fábulas, representan las acciones y las pasiones de los hombres, con una agudeza y gracia envidiables. Sin necesidad de declarar abiertamente una moraleja, la fábula es un tesoro de sabiduría y de lecciones de vida, sobre todo —parece decirnos Juan de la Cabada— si tiene su origen en la literatura de nuestros antepasados prehispánicos, pilar de "nuestra cultura", y si son transmitidas por el "pueblo", gracias a cuya imaginación nuestras tradiciones siguen vivas:

> ¡Qué fabula, fábula-fablar o hablar; fábula, herencia de quien me dio su nombre, la deidad que —según sabemos— nace de aquella historia de la unión del sueño y de la noche, para casarse y nacer con la mentira y parir en la verdad su propia historia![48]

Bibliografía citada

AZ. ZUMÁRRAGA, Aurelio, 1993. "Doña Ardilla". En María Luisa Góngora Pacheco, comp. *Cuentos de Oxkutzcab y Maní*. Mérida: Instituto Nacional Indigenista, 35-38.

---

[48] Expresión de Juan de la Cabada en la introducción que acompaña a la grabación de *Incidentes del Mundo Irracional*, hecha para la colección "Voz Viva de México".

ACUÑA, René, 1978. *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM.

AYORA, Vicente, 1979. "En cada respuesta un cuento". *Unomásuno*, 20 de octubre.

BARRERA VÁZQUEZ, Alfredo, 1980. *Diccionario Maya Cordemex*. Mérida: Cordemex.

BARTHES, Roland, 1982. *Análisis estructural del relato*. México: Premià.

BEALS, Ralph L., 1943. "Problems of Mexican Indian Folklore". *The Journal of American Folklore*, 56-219: 8-16.

JDC. DE LA CABADA, Juan, 1974. *Incidentes melódicos del mundo irracional*. México: El Correo de las Américas.

DE LA GARZA, Mercedes, 1995. *Aves sagradas de los mayas*. México: Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM.

EK CHABLÉ, Roberta, Miguel CHAC NAH, Irene AZUL, 1993. *Cuentos mayas de temas europeos*. México: INI / SEDESOL.

ELLP. LLANES PASOS, Eleuterio, 1993. "La mamá ardilla". En Hilaria Máas Collí, comp. *Leyendas yucatecas*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 258-262.

FOSTER, George M., 1948. "The Current Status of Mexican Indian Folklore Studies". *The Journal of American Folklore* 61-242: 368-382.

GARRO, Elena, 1992. *Memorias de España* [1937]. México: Siglo XXI.

GÓNGORA PACHECO, María Luisa, comp., 1993. *Cuentos de Oxkutzcab y Maní*. Mérida: Instituto Nacional Indigenista.

IZQUIERDO, Ana Luisa, 1992. "Un documento novohispano del siglo XVII, como fuente para el estudio de la religión maya", *Estudios de Cultura Maya* XIX: 321- 333.

La Biblia. Para el Pueblo de Dios de América Latina, 1989. Bogotá: Ediciones Paulinas.

LRA: ROSAURA AVELINO, Lope, 1993. "El canto de la Xkikutkib". En Hilaria Máas Collí, comp. *Leyendas yucatecas*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 272-273.

MÁAS COLLÍ, Hilaria, comp., 1993. *Leyendas yucatecas*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.

MONTEJO, Víctor D., 2000. *El pájaro que limpia el mundo y otras fábulas*. California: Yax Te'.

MONTEMAYOR, Carlos, 1999. *Arte y trama en el cuento indígena*. México: Fondo de Cultura Económica.

PEÑALOSA, Fernando, 1996. *El cuento popular maya. Una introducción*. California: Yax Te'.

PÉREZ SUÁREZ, Tomás, 1994. "El Pochó: una danza indígena bailada por ladinos en Tenosique, Tabasco". En C. Navarrete y C. Álvarez, ed. *Antropología, historia e imaginativa. Homenaje a Eduardo Martínez Espinosa*. Ocozocoautla: Gobierno del Estado de Chiapas / Instituto Chiapaneco de Cultura, 237-271.

_____, 1998. "La tortuga en las imágenes y mitos mesoamericanos". En Julieta Aréchiga, Mario Humberto Ruz *et al. Antropología e interdisciplina. Homenaje a Pedro Carrasco*. Tomo II. México: Sociedad Mexicana de Antropología, 281-305.

_____, 2004. "El descubrimiento de Palenque, la danza de *El Pochó*, la recreación de un viejo mito escatológico mesoamericano". En *Culto funerario en la sociedad maya. Memoria de la Cuarta mesa redonda en Palenque*. México: INAH, 485-517.

RADIN, Paul, 1944. "The Nature and Problems of Mexican Indian Mythology". *The Journal of American Folklore* 57-223: 26-36.

Reseñas

Hans-Jörg Uther. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. 3 vols. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica, 2004; 1440 pp.

En unos meses más se cumplirán 100 años de la primera publicación, en 1910, del sistema tipológico ideado por Antti Aarne para la clasificación de los cuentos folclóricos. El trabajo de Aarne fue traducido, revisado y aumentado por Stith Thompson en 1928 y en 1961, para generar un catálogo que ha constituido la referencia indispensable de cientos de estudios de narrativa tradicional comparada, al mismo tiempo que uno de los pilares de la llamada escuela geográfico-histórica de folclor. La aparición de una nueva versión de este catálogo implica un cambio de referencia para tales estudios, y es por eso —y por el carácter de por sí monumental de la obra— que resulta tan interesante revisar la actualización elaborada recientemente por Hans-Jörg Uther y publicada por la Academia Finlandesa de Folclor.

Bajo el nuevo título de *The Types of International Folktales*, el catálogo de Uther —al que hemos empezado a referirnos con las siglas ATU— está elaborado con el espíritu de llevar a cabo una profunda revisión de sus antecedentes. Antes que nada, hemos de considerar que esta revisión ha sido producida en circunstancias un tanto distintas a las que se enfrentaron Aarne o Thompson en sus respectivas épocas, pues se trata de una obra ubicada en una era en la que, debido a los recursos electrónicos, la información se encuentra mucho más accesible, aun tratándose de los materiales tradicionales, por naturaleza huidizos y dispersos. Además de contar con el apoyo de los archivos de la *Enzyklopädie des Märchens*, tal vez ese contexto de información accesible ha sido también determinante para que la revisión se consumara en tan solo cuatro años de trabajo.

Los procedimientos catalográficos de esta obra están regidos por el resultado de la revisión teórica y práctica de sus antecedentes. Sus

palabras introductorias exponen de manera muy sintética los puntos de debate a los que históricamente han estado sujetos los principios de la clasificación tipológica desarrollada por Aarne y Thompson. Revisar aquí algunos de esos puntos de discusión junto con las soluciones e innovaciones que propone el nuevo catálogo es tal vez la mejor manera de reseñarlo.

El sistema tipológico para la clasificación de cuentos folclóricos ha tenido siempre críticos que lo han descalificado, por considerar que una tipología implica la imposición de un esquema exacto y científico que no ocurre en la realidad de la tradición. La escuela geográfico-histórica parecía no tener, hasta hace relativamente poco tiempo, una respuesta satisfactoria para esa crítica de sus principios estructurales. Aunque muchas veces se habían ensayado explicaciones que tendían a relativizar el carácter fijo de las unidades del sistema, lo que encontramos en el nuevo catálogo es una especie de declaración de principios que establece una postura bastante convincente al respecto:

> Each "tale type" [...] is not a constant unit of measure or a way to refer to lifeless material from the past. Instead, as a part of a greater dynamic, it is adaptable, and can be integrated into new thematic compositions and media (9).

Es interesante encontrar esta postura al inicio del nuevo catálogo, pues refleja una tendencia hacia la concepción de tales unidades estructurales como algo flexible e implica que algo ha cambiado en el paradigma de los estudios sobre el cuento folclórico. No es este el lugar para recapitular las nuevas tendencias de los estudios histórico-comparativos sobre el cuento tradicional, pero sí es importante destacar que este catálogo pertenece a una corriente teórica que ha comenzado a relativizar la importancia y la estabilidad de los géneros en la literatura narrativa tradicional, y que ha comenzado a mirar a la tradición como una materia maleable y fluida. Así, en su nueva versión, el catálogo avanza una visión de los tipos como unidades estructurales que no contienen un significado por sí mismos, sino que funcionan como indicadores de la presencia de ciertos elementos en una tradición; elementos que se resignifican de acuerdo con los intereses de la comunidad que los recrea.

El cambio de postura ante la materia de estudio, sin embargo, no significa que el nuevo catálogo tenga que emprender una completa reorganización de los tipos. Por lógicas y prácticas razones, *The Types of International Folktales* conserva tanto la estructura como la numeración de sus antecedentes. La innovación se encuentra más bien enfocada a la revisión crítica y sistemática de cada uno de los tipos, mientras que la aparición de estos en la misma ubicación que tenían anteriormente permite conciliar el antiguo sistema clasificatorio con las nuevas tendencias teóricas. La estructura general de la obra, ordenada por géneros, se vuelve así un poco menos importante, y cobran mucho mayor trascendencia, por ejemplo, los índices y las anotaciones que señalan las combinaciones recurrentes de un tipo con otros tipos. Dentro de esta misma reforma, la numeración original ha perdido también algo de su significado y su importancia. Thompson tendía a ordenar tipos y subtipos emparentados mediante la utilización de letras mayúsculas y asteriscos. El ATU, en cambio, especifica que esa numeración no tiene ya una consistencia ni un significado, sino que ha sido conservada solo por razones prácticas. La dependencia entre las unidades ha pasado a un segundo plano, y el criterio para incluir un tipo ha consistido exclusivamente "en la aparición de su estructura en al menos tres grupos étnicos distintos o a lo largo de un periodo muy dilatado de tiempo" (12).

Otra de las críticas importantes que se habían hecho al catálogo tipológico de Aarne y Thompson era que la escuela finlandesa había relegado las fuentes escritas para concentrarse en la tradición oral del siglo XIX, y que, por añadidura, el sistema tomaba en cuenta solo tradiciones narrativas europeas. Ambas observaciones estaban bien justificadas: por un lado, el catálogo era una herencia de la visión y la valoración romántica de la literatura oral y se limitaba, hasta su última revisión, a trazar relaciones con unas cuantas obras literarias de autores como Boccaccio, Chaucer, Basile y Pauli; por otro lado, la dificultad de acceder fácilmente a las recopilaciones más recientes de material narrativo y a los catálogos regionales, hacía mucho más complejo expandir una visión eurocéntrica motivada por la procedencia geográfica del catálogo y de sus autores. Uno de los grandes méritos del ATU consiste justamente en haber enriquecido de manera significativa tanto las referencias a obras literarias como el registro de variantes de otras tradiciones narrativas.

Aunque el número de variantes europeas sigue siendo mayor —debido, en buena parte, a la gran cantidad de trabajos que se han dedicado a registrar y estudiar estas tradiciones—, ha aumentado considerablemente la representatividad de versiones americanas, asiáticas y africanas.

También se había hablado a menudo de que las descripciones que presentaba el catálogo tipológico eran demasiado esquemáticas, faltas de referencias a artículos especializados y con una propensión a citar fuentes antiguas en vez de colecciones nuevas para señalar variantes. En *The Types of International Folktales* se ha procurado también subsanar ese problema, actualizando las referencias bibliográficas y optando por remitirse a las colecciones más recientes de relatos. Además, las descripciones de la mayoría de los tipos han sido reescritas por completo, para ampliarlas cuando era necesario, para corregir cuestiones del género de los protagonistas y para hacer explícitos elementos relativos a la sexualidad, que se habían omitido por ser considerados obscenos.

Una última crítica frecuente al catálogo de Aarne y Thompson fue la inclusión de los llamados "tipos irregulares", una subclase impresa en letra más pequeña que registraba a menudo oikotipos o estructuras que no habían sido suficientemente documentadas, pero a las que los catalogadores asignaban cierto grado de independencia. El ATU, en su revisión de cada una de estas unidades, ha eliminado por completo esta categoría problemática y ha ganado así mucho en "limpieza" y eficacia. Algunas veces los tipos irregulares simplemente se eliminaron por no tener consistencia en ninguna tradición, mientras que otras veces se documentaron tradiciones orales y escritas suficientes como para incluirlos como tipos "regulares".

Hechas estas observaciones sobre los procedimientos generales, es necesario también decir algo sobre la estructura y la organización de *The Types of International Folktales*. El catálogo conserva, como hemos dicho, la estructura general del Aarne y Thompson: una estructura cuya organización obedece a aspectos temáticos y aspectos de género literario. Las siete secciones en las que se indexan los tipos —relatos de animales, relatos de magia, relatos religiosos, relatos realistas (*novelle*), cuentos del ogro estúpido, anécdotas y chistes y relatos formulísticos— están distribuidas en los primeros dos tomos de la obra.

Cada entrada del catálogo presenta un número que identifica al tipo, un título que muchas veces ha sido reformulado y del que se conserva la versión anterior entre paréntesis, y una descripción en la que se señalan las características principales de la trama en cuestión, a menudo especificando, entre corchetes, los motivos principales que la constituyen. Las descripciones, valga decirlo, se han vuelto mucho más claras que en el Aarne-Thompson, pues se han detallado algunos aspectos y se ha simplificado la forma para referirse a las distintas partes de la trama, numerándolas consecutivamente. Además, algunas descripciones incluyen notas útiles sobre las variantes estructurales que se presentan solo en determinadas tradiciones.

Después de la información general del tipo, cada entrada tiene un "aparato crítico" dividido en tres secciones. La primera, "*Combinations*", registra los tipos con los que suele combinarse esa unidad para generar tramas más complejas. La segunda, "*Remarks*", ofrece información sobre las fuentes literarias de un tipo, las épocas en las que se ha documentado, sus lugares de origen, difusión, o pertenencia a un ciclo. La última sección, "*Literature / Variants*", registra información bibliográfica de dos clases: primero los estudios que se han ocupado de ese tipo y después la lista de las variantes que atestiguan su difusión geográfica. Esta última sección reúne en su mayor parte referencias a catálogos locales, ya sea tipológicos o de motivos, y es justo decir que refleja un esfuerzo de actualización que ha llevado incluso al registro de varios trabajos que están aún por publicarse.

El tercer volumen del catálogo está constituido exclusivamente por los índices y la bibliografía de la obra. Se han incluido aquí listas de los términos geográficos y étnicos divididos por continente, de los tipos descontinuados, de los tipos que han tenido algún cambio en su número de identificación y de los nuevos tipos registrados. Este tercer volumen incluye también un índice de todos los motivos que se han registrado en las descripciones del catálogo, la bibliografía general, una pequeña bibliografía de referencias adicionales y el indispensable índice de materias, que, aunque no es exhaustivo, resulta muy útil para realizar búsquedas y consultas específicas.

Esta reseña ha comenzado por notar que el ATU ha sido producido en una era de información accesible, y es necesario, para terminarla, hacer un

comentario sobre esta circunstancia y la naturaleza del catálogo. Resulta indispensable apuntar que, aunque la obra se ha servido de una serie de recursos electrónicos que le permitieron, por ejemplo, acceder a archivos distantes y disponer de varios catálogos locales no publicados, no se observa en ella ningún intento por integrar los resultados de su importantísima labor a un sistema informático. Es claro que el resultado del trabajo de Hans Jörg Uther y su equipo es óptimo: una tipología basada en la revisión exhaustiva de sus antecedentes, que ofrece un material de referencia mucho mejor ordenado, de acuerdo con las últimas tendencias teóricas de su área de estudio. Sin embargo, es necesario preguntarse si el formato impreso de la obra corresponde a sus circunstancias de producción. En la opinión del autor de estas líneas, actualmente la elaboración de sistemas clasificatorios debería plantearse, como uno de sus puntos principales, la conformación de instrumentos más accesibles que contaran además con la posibilidad de actualizarse y expandirse con nuevas referencias y estudios. Sería deseable que una obra de referencia como esta se encaminara ahora hacia el formato electrónico y hacia su existencia como un sistema en red accesible para todos aquellos catalogadores y estudiosos que necesitan consultarla con frecuencia. No podemos, pues, sino aprovechar que esta necesaria revisión haya visto ya la luz y desear que sus resultados se integren algún día en un sistema informático, que representaría, sin duda, un nuevo punto de inflexión para los estudios comparatistas de narrativa tradicional.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Guilhem Olivier, coord. *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan*. México: FCE-CEMCA, 2008; 539 pp.

Por el año de 1935, Paul Rivet, una eminencia en la antropología francesa de aquella época, tuvo la certeza de que Guy Stresser-Péan era el candidato perfecto para realizar en el plazo de un año algunos estudios etnológicos en México y, de esta manera, continuar el trabajo que otros investigadores, como Robert Ricard y Jacques Soustelle, habían em-

prendido en nuestro país. Pero Stresser-Péan tenía otros planes: en aquel momento a él le interesaba llevar a cabo estudios sobre la prehistoria de África y, aunque esgrimió una serie de inconveniencias —como la de no conocer este país y la de no saber nada de su idioma—, el doctor Rivet consideró, y así se lo comunicó, que "debía saber aprovechar la oportunidad de conocer civilizaciones antiguas y actuales en un país del Nuevo Mundo, y que si no conocía México, pues le enviaba para conocerlo y, finalmente, si no sabía hablar español, solo tenía que aprenderlo" (28). Así, Guy Stresser-Péan, con apenas 24 años de edad, llega a México por primera vez en 1937 y, siguiendo el consejo de Soustelle de estudiar a "los indios huastecos", se dirigió a la zona que acabó por convertirse en su principal área de investigación: la Huasteca.

En cerca de seis décadas de estancia en México, Guy Stresser-Péan escribió y publicó cuantiosos estudios sobre aspectos que atañen a la etnología, la arqueología y la etnohistoria de la Huasteca. Sin embargo, muchos de sus artículos y ponencias estuvieron durante largo tiempo dispersos y, en algunos casos, resultaban de difícil acceso. El libro intitulado *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan* reúne un buen número de estos escritos con el fin de dar a conocer el trabajo de este reconocido antropólogo y etnohistoriador francés en suelo mexicano.

La estructura de esta publicación consta de cuatro partes: las tres primeras corresponden a las tres disciplinas mencionadas, mientras que la última trata de "Algunos datos sobre las investigaciones francesas en México y en América Central de 1936 a 1977". Este libro incluye, además, una serie de entrevistas que el propio coordinador de esta obra, Guilhem Olivier, realizó entre los años 2003 y 2004. Es una pequeña sección que resulta muy atractiva, ya que en ella el propio autor nos habla de viva voz sobre diversos sucesos y vicisitudes que protagonizó en sus múltiples viajes; son testimonios, aderezados con algunas anécdotas —a veces divertidas, otras más bien crudas—, sobre asuntos inherentes a la experiencia directa que enfrenta comúnmente el investigador de campo, sucesos que no se dicen y tampoco aparecen en los escritos ulteriores. Un ejemplo son los hechos acontecidos en 1951, alrededor de la ejecución del ritual de Los voladores que debía hacer un danzante en Chichicastenango, Guatemala. En aquel entones, los quichés de ese lugar no realizaban la danza todos los años y había que buscar una razón de peso para exhor-

tarlos a que la hicieran en la fecha programada. Se recurrió a Raphaël Girard, antropólogo suizo que tenía relaciones oficiales con el gobierno de ese país. Ya que él mismo estaba interesado en esta danza, se puso en contacto con las autoridades del pueblo con el fin de que esta se llevara a cabo, sin más motivo que su sola presencia. Él mismo se adelantó para supervisar el evento y aprovechó esta circunstancia para entrevistar al jefe de la danza, persuadiéndole con ayuda de ingestiones prolongadas de aguardiente. De tal manera que, al día siguiente, cuando Stresser-Péan llegó al lugar, le informaron que posiblemente no se haría la danza porque el capitán "no parecía estar disponible".

> Averiguamos qué pasaba y, efectivamente, estaba bañado en alcohol. Pero, puesto que las autoridades de Chichicastenango habían prometido al gobierno que la danza se llevaría cabo, presionaron al capitán del Volador para que viniera a participar, sin importar cual fuera su estado físico. Él se encontraba totalmente titubeante pero le dieron la orden de subir (34).

Su mujer, horrorizada ante la idea de que su marido pudiera caer del palo, armó tal escándalo que acabaron por mandar a los dos a la cárcel. "Aun así, a final de cuentas, subió al palo, bien que mal, y pudimos más o menos ver la 'Danza del Volador' de Chichicastenango, que era uno de los principales objetivos de nuestra excursión a Guatemala" —nos dice el autor (35).

La pasión de Stresser-Péan por la región huasteca y su capacidad de abordar los temas de su interés desde diversas perspectivas, lo llevaron a recorrer un gran número de lugares a lo largo y ancho de esta rica y variada zona, lo cual se ve reflejado a través de los diversos escritos que componen esta antología. Algunas de estas poblaciones son Tantoyuca, en Veracruz; Tamaletom y Tamuín en San Luis Potosí; Pahutlán y Xicotepec, en la Sierra Norte de Puebla y, en Tamaulipas, la región de Tampico y los sitios arquelógicos ubicados en San Antonio Nogalar y Vista Hermosa. Más allá de las fronteras huastecas, visitó la región totonaca, en Veracruz y, motivado por sus investigaciones, llegó hasta suelo quiché en Guatemala, como ya se vio. Ocasionalmente, también estudió y escribió sobre lugares que no conoció directamente, como es el caso de la amplia monografía que, en colaboración con Robert Gessain,

elaboró sobre los tepehuas de Huehuetla, Hidalgo (97-116). Este artículo conjunta datos recopilados anteriormente por el propio Robert Gessain y su esposa, quienes tuvieron que interrumpir su investigación debido a una fuerte amibiasis que los obligó a regresar a Francia tres meses después de haber llegado a México, en 1937. Los contenidos en este trabajo siguen escrupulosamente la clásica estructura etnográfica que será utilizada posteriormente, y durante varios años, por antropólogos mexicanos: ubicación geográfica y medio climático, demografía y relaciones interétnicas, técnicas de construcción, actividades y principales roles sociales y de trabajo, escolaridad, economía y alimentación, indumentaria, ciclo de vida, fiestas cristianas, ceremonias rituales y danzas.

Como arqueólogo, el autor realizó importantes descubrimientos. Una de las excavaciones más sobresalientes se llevó a cabo en Vista Hermosa, municipio de Nuevo Morelos, Tamaulipas, lugar en el que se hallaron varias sepulturas, cuyas ofrendas y ajuares, de ricos y pobres, denotaban un pueblo con estratificación social y cierta especialización profesional (191-98). Por otro lado, en ese mismo lugar se encontró un esqueleto femenino que revelaba un "caso anormal de decapitación huasteca" (199-209). Cabe mencionar que la descripción tan detallada de Stresser-Péan en este estudio nos indica que tenía profundos conocimientos de la anatomía humana y, posiblemente, se acercó también a la antropología física.

El trabajo realizado en Tamtok, cerca de Tamuín, San Luis Potosí —sitio de particular interés por sus grandes dimensiones— (171-186), así como el que llevó a cabo en San Antonio Nogalar, al pie de la sierra de Tamaulipas (229-243), pone en evidencia la importancia que tuvo para Stresser-Péan el tema de las culturas en la región limítrofe septentrional de Mesoamérica, es decir en un área marginal que recibía los embates de grupos cazadores nómadas, cuyos rasgos influían en aquellas zonas nórdicas. En un principio, por ejemplo, el sitio de San Antonio Nogalar le llamó la atención por el ajuar y el material osteológico que pudiera haber en las sepulturas, pero después fue su ubicación geográfica la que realmente le interesó: "A menudo se dice que las ciencias progresan por sus fronteras. Igualmente, sucede que el conocimiento de las áreas culturales progresa por el estudio de sus zonas marginales" (229).

Desde la óptica etnohistórica se interesó de manera especial en la religión prehispánica, y partió del estudio de oraciones, sacrificios y leyendas. También le dio una importancia especial a las relaciones interétnicas entre huastecos, nahuas y otros grupos aledaños, así como al proceso de evangelización de los indios de la sierra de Puebla. Por otro lado, gracias a sus estudios en este campo se dieron a conocer dos fuentes indígenas del temprano periodo colonial: el *Códice de Xicotepec* y *Los Lienzos de Acaxochitlán*. De gran interés es el artículo "Fuentes antiguas sobre la Huasteca" (380-413), en el que, primero, proporciona una relación bastante exhaustiva de los escritos hechos por conquistadores y religiosos durante los siglos XVI, XVII y XVIII; posteriormente, nos ofrece varios párrafos organizados que abundan en datos sobre los diferentes pobladores de la región, su ubicación geográfica, leyendas sobre los orígenes, información sobre el periodo tolteca, invasiones chichimecas y conquistas mexicas, entre muchos otros elementos.

Como etnólogo, puso especial énfasis en dos temas sobre los que volvió varias veces: el culto a los puntos cardinales entre los huastecos y lo concerniente a los ritos del famoso Palo volador y el que se conoce como Comelagatoazte (Miguel León-Portilla, prólogo: 14), dos danzas de claro origen prehispánico. Sin embargo, aunque no con la misma profundidad, Stresser-Péan se interesa por otras danzas, también huastecas, como la Danza de los Mecos, la Danza de Tzakam son y la Danza de las Varitas, de Tanlajás, San Luis Potosí, y la Danza de las Águilas y la Danza de los Jaguares de los huastecos veracruzanos de Tantoyuca (91-94). Expresiones rituales de este tipo practicadas entre grupos vecinos a los huastecos no pasaron desapercibidas para este estudioso, como la danza nahua "de las *Xochitini*", ampliamente difundida en la región de Huejutla, Hidalgo —a la que le atribuye un nexo con el antiguo dios azteca Xochipilli, el príncipe de las flores (52)—, las danzas De Tocotines, De las Pastoras y el Tambulan entre los tepehuas (108-115), y las danzas totonacas De Negritos y De Guaguas.

Probablemente, uno de los elementos más llamativos de la obra de Stresser-Péan es la capacidad de ver y analizar sus diferentes temas de estudio desde una perspectiva diacrónica que no excluía el acercamiento sincrónico, y viceversa, utilizando herramientas de diferentes ciencias; una tendencia natural, casi inevitable, que no resulta común,

ni entonces ni ahora (al menos no promovido por una sola persona), lo que ubica su trabajo entre los esfuerzos contemporáneos que buscan respuestas a partir de una visión interdisciplinaria.

Una muestra significativa de esta percepción multidisciplinaria es el alcance de sus pesquisas al tratar sobre el origen, desarrollo y permanencia de la Danza de los Voladores, ya mencionada. Su primer encuentro con esta danza ocurrió hacia 1938, en una pequeña comunidad tének llamada Tamaletom, que se ubica en el municipio de Tancanhuitz de Santos, San Luis Potosí. Esto fue después de hacer una serie de "complicadas diligencias" que dieron nuevamente vida a esta danza, que para entonces ya no se practicaba en ese lugar (81). Posteriormente, Stresser-Péan tuvo la oportunidad de verla entre los totonacos de Papantla, Veracruz. Esto, más el hecho de que ya existía entonces una literatura significativa sobre el tema, lo motivaron a emprender un estudio comparativo más amplio, que propició viajes posteriores a diversos lugares, como Atlapexco, Hidalgo y, más allá de las fronteras nacionales, hasta Chichicastenango, Guatemala.

Su perfil antropológico se nos revela cuando observamos la profundidad con que aborda esta popular Danza del Volador, tomando en cuenta, por un lado, los diversos aspectos y etapas que forman parte del ritual completo: elección del árbol, ritos del derribo del mismo, del descortezamiento del tronco, de su arrastre, de su entierro y elevación, la ceremonia de sacralización de los danzantes, las ofrendas hechas a cada una de las partes del ritual, los cantos y, por supuesto, describe con detalle el ciclo de ascenso y descenso de los voladores o "águilas" (81-83).

Por otro lado, su interés por interpretar el significado de los orígenes lo llevó a indagar sobre las descripciones y grabados realizados en los dos primeros siglos coloniales. Una de las interpretaciones más sobresalientes era la de fray Bernardino de Sahagún, quien proponía que las 13 vueltas que los voladores realizaban, multiplicadas por los cuatro danzantes, daban la cantidad de 52, que era el número de años del siglo indígena (32-33). Stresser-Péan refutó esta idea por considerarla superficial, pues verificó en repetidas ocasiones que el número de danzantes era variable. Un grabado en la obra de Oviedo de 1528 (lámina no. 22) registró la intervención de dos voladores en Nicaragua, situación que nuestro autor presenció en pleno siglo XX entre los voladores nahuas

de Atlapexco. Por otro lado, en el siglo XVII, Torquemada registró este "vuelo" con seis danzantes, tal como sucedía todavía entre los otomíes de Pahuatlán, Puebla y, posteriormente, Clavijero dijo haber visto este rito ejecutado por ocho danzantes, lo que observó Nebel en la sierra de Huauchinango, Puebla, en el siglo XIX (83).

Estas conclusiones, derivadas de la confrontación de las fuentes etnohistóricas con el trabajo de campo, contravenían los presupuestos que a mediados del siglo pasado defendían las eminencias europeas, lo que más de una vez propició que se le llamara la atención: "Usted hizo a un lado muy fácilmente una opinión emitida por un prestigioso autor del siglo XVI", refiriéndose a Sahagún (32).

Un dato adicional: era tal el grado de acercamiento de este autor en el campo, que lograba que los lugareños lo vieran como uno de ellos; prueba de esto es que en una ocasión se le permitió ser él mismo uno de los voladores.

En el trabajo de Guy Stresser-Péan es interesante ver la importancia que le da a la dimensión *emic* de la información obtenida, es decir, a lo que los propios indios piensan y comentan y al análisis comparativo. Un ejemplo, entre muchos otros, lo vemos cuando, al tratar de probar su idea de que un teponaztle precolombino encontrado en una gruta de Xicotepec, Puebla, representa un mono y no un perro como los propios indígenas del lugar aseguran, va más allá de su conocimiento en escultura clásica huasteca y nos remite a un pueblo totonaco vecino llamado Ozomatlán, cuyo nombre "casualmente" significa "lugar del mono", y cuyos habitantes presumen que ese instrumento les había sido robado por los de Xicotepec, un pueblo jerárquicamente superior. Son datos que por supuesto deben verificarse, pero para el autor este comentario es una buena oportunidad para señalar que las tradiciones conservadas por los indígenas merecen atención (53).

Otro elemento que destaca en el libro *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan* es que, a partir de las múltiples referencias a lo largo de sus páginas, podemos darnos cuenta del intenso trabajo etnográfico que se llevó a cabo a mediados del siglo XX por diversos investigadores europeos, particularmente franceses. La cuarta y última sección de esta publicación está dedicada a señalar el trabajo que diversas exploraciones, misiones, fundaciones e investigadores franceses realizaron en nuestro país.

Complementan esta publicación 51 fotografías donde se aprecian diversos aspectos derivados de los diferentes estudios que se incluyen aquí: actividades cotidianas como la construcción de casas de palma, la pesca, la alfarería y el tejido; diversos ritos y ceremonias; instrumentos musicales y objetos preciosos prehispánicos; danzas huastecas contemporáneas, y sitios arqueológicos, excavaciones y objetos varios localizados, como estatuillas, estelas, sepulturas y ofrendas. Muchas de ellas fueron tomadas por el propio autor; otras son obra de Jacques Stresser-Péan, de Claude Stresser-Péan, de Alain Ichon, Guérin-Desjardins, Yves Guidon, Bodil Christensen, De Lagarde y Jean-Pierre Courau. También se incluye un extraordinario dibujo de un penacho de volador huasteco, realizado por E. Gallois y un DVD que reproduce una filmación que Stresser-Péan hizo de la Danza del Volador y de la Danza Colorada en Tamaletom, comunidad huasteca de San Luis Potosí, en el año de 1953: una verdadera joya.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ
CENIDIM, INBA

Ángel G. Quintero Rivera. *Cuerpo y cultura: las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009; 394 pp.

El profesor puertorriqueño Ángel Quintero es, desde hace décadas, uno de los investigadores en ciencias sociales —su campo se diría que se halla a mitad de camino entre la sociología y la antropología— más importantes de Hispanoamérica, en especial del área del Caribe. Sus libros relativos a la vida y a la mentalidad de las clases populares, a la religiosidad tradicional, a la transición de las culturas campesinas a las urbanas y, últimamente, al canto y al baile como conformadores de las identidades y de los imaginarios colectivos de los pueblos son referencias fundamentales en cada una de esas materias. Y trabajos de madurez como este que acaba de nacer asombran no solo por su solidez intelectual, sino también por la originalidad —casi ardorosamente juvenil— de sus enfoques y planteamientos. Ya que, casi tanto como libro de síntesis y culminación de muchos años de trabajo tiene mucho

de libro de apertura y exploración de horizontes nuevos y de instrumentos críticos no demasiado frecuentados (sobre todo por las ciencias humanas en español).

Hay un párrafo del libro (en las pp. 70-71) que resume y justifica muy bien la oportunidad, incluso la *necesidad*, que había de una obra como esta: "en la historia universal de la música, el último siglo ha sido, sin dudas, el siglo de la hegemonía de las músicas bailables de América. Entre los siglos XVII y XIX, la música elaborada europea —que ha venido a conocerse sencillamente como "música clásica" y a producirse cada vez más para ser escuchada pasivamente— experimentó un proceso tan extraordinario de desarrollo y enriquecimiento estético, que parecía que sus principios constitutivos se convertirían en la base universal de toda forma de expresión sonora, opacando otras tradiciones musicales a tal punto, que aparecían como condenadas a desaparecer o a *folklorizarse*. Es significativo que los desafíos más decisivos a la hegemonía absoluta de aquellas músicas y sus prácticas surgieran no desde otras tradiciones musicales, tampoco de los conflictos internos al centro de la modernidad europea, sino desde los márgenes de su propia extensión territorial, los márgenes americanos de lo que vino a llamarse Occidente. Del por décadas discriminado y marginalizado danzante mundo afroamericano (que es y no es —simultáneamente— Occidente) fueron constituyéndose unas prácticas y expresiones sonoras y corporales, analizadas aquí como *músicas mulatas*, que, incluso en tiempos de acelerada globalización, imposibilitaron la hegemonía previamente incuestionada de las prácticas sonoras de la "alta cultura" europea. A finales del siglo XIX, la afrocaribeña habanera (en sus vertientes de danza, maxixe, merengue y danzón); en la primera mitad del siglo XX, el jazz afroamericano y la samba afrobrasileña; y en la segunda mitad, los afronorteamericanos rock y hip-hop (prontamente internacionalizado, al haberse conformado en el seno del país americano que en los inicios de esa segunda mitad de siglo se convertía en el nuevo centro hegemónico de Occidente); pero también la bosanova brasileña, el pop *tropical* del *Miami sound*, el calypso, reggae, reggaetón, beginne, souk, salsa y jazz latino del Caribe, y las músicas "clásicas" sincopadas de Gershwin, Villalobos, Lecuona, Piazzola, Leo Brower y Ernesto Cordero, entre muchos otros, han tocado una fibra fundamental de la sensibilidad, no solo de los "naturales" de sus áreas de origen, sino

en general de muchas personas del mundo en este tiempo, arropando incluso a los propios centros de la cultura occidental.

Dentro de este mundo tan abigarrado de voces y de cuerpos híbridos introduce Ángel Quintero su mirada crítica con el objetivo de traducir a discurso crítico racional y ordenado lo que la cotidianidad social y cultural celebra como una liturgia de lo irracional y lo desordenado. Difícil empeño, al alcance solo de alguien que —como él— conoce desde dentro esos mundos, está perfectamente al tanto de sus códigos internos, *sabe* y sobre todo *puede* cantar y bailar al son de esas músicas, que, por decirlo así, *ha mamado* desde antes de venir al mundo.

Además de haber nacido y vivido entre esas músicas y bailes, de tener una cabeza extraordinariamente bien ordenada y de ser capaz de traducir a concierto lo que es, en apariencia, bullicioso desconcierto, Ángel Quintero tiene una formación científica envidiable y conoce y cita a la perfección una bibliografía académica tan abrumadora como la que ocupa las treinta y cinco apretadas páginas finales del libro. El modo en que muy pedagógicamente dosifica y jerarquiza la información y en que pone el énfasis preciso sobre los (complejísimos) procesos de evolución y de hibridismo, sobre las fronteras y los puentes culturales, y la pericia con la que maneja —casi sin que nos demos cuenta— el instrumental más especializado de las ciencias sociológicas y antropológicas, ayuda a que el lector salga del libro con la impresión de que él también ha logrado, en muy buena medida, traducir a orden ese sonoro desorden.

Las páginas en que Ángel Quintero juega en su terreno más familiar, que es el de las músicas *mulatas* del Caribe, son deslumbrantes. En otros terrenos juega en desventaja, y algo se nota: el capítulo sobre los velorios (incluidos los velorios de niños) en que se canta y se baila como si de un sobrevenido carnaval se tratase ignora que en la vieja España hubo, hasta el siglo XIX, velorios de guitarra y baile, que en la Rusia del XIX el gran folclorista Alexandr N. Afanásiev había ya teorizado sobre los ritos carnavalescos que se asociaban a las mismas desgraciadas ocasiones, y que antes fue tradición de la Europa medieval cantar y bailar en velatorios y entierros. No son, pues, los cantos y las danzas de los velorios caribeños expresiones singulares de identidades singulares, sino fenómenos seguramente más complejos, en que las mezclas e hibridismos llegan de fuentes y por vías insospechadas.

Del mismo modo, las páginas que Quintero dedica a las *bombas*, uno de los bailes emblemáticos de la tradición de su propio país, son absolutamente memorables, pero habrían salido ganando si se hubiese hecho eco de la mediana popularidad del baile de *bombas* en España y en muchas otras tradiciones de toda América (donde a veces cambia de nombre, como cuando se metamorfosea, en Argentina, en danza de *relaciones*).

Las músicas y las danzas de África, el tercer ángulo, junto con el americano y el europeo, del vasto triángulo cultural que sería ideal delimitar y caracterizar en el horizonte de estas culturas mulatas tampoco quedan bien perfiladas en el libro de Ángel Quintero. Ni él, por supuesto, aspira a ello. Lógico. ¿Quién podría siquiera soñar con acometer un empeño así? ¿Quién sería capaz de encerrar no ya en un libro, sino en una enciclopedia, las tradiciones de música y baile de un continente geográfico y cultural absolutamente inabarcable, y ponerse a continuación a analizar sus entrelazamientos (que han sido innumerables y pluridireccionales) con los continentes que quedan al norte y al oeste? Y, sin embargo, ¡cuánto se echa de menos, y cuán clara es la conciencia que todos tenemos de que, sin conocer ese tercer pilar del edificio es imposible tener un conocimiento perfecto (ni siquiera bueno) de la arquitectura que descansa sobre él!

Finalicemos: *Cuerpo y cultura: las músicas "mulatas" y la subversión del baile* es, posiblemente, el libro más completo, sólido e importante que la sociología y la antropología modernas han logrado construir acerca del efervescente crisol de culturas y de identidades que es el Caribe. Quedan indudablemente, como asignaturas pendientes, la insistencia en la exploración de lazos con las tradiciones de Europa y de África. Pero es esa una labor que, si se lleva finalmente a cabo, comenzará a arrojar frutos apreciables (en el caso africano sobre todo) solo después de que se haya producido la suma de esfuerzos de varias tradiciones y de varias generaciones de estudiosos.

Mientras, el libro de Ángel Quintero quedará como modelo de curiosidad intelectual, de compromiso científico, de rigor académico. Y también de hermosa y clara edición.

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá

Fernando Híjar Sánchez, coord. *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006; 374 pp.

Música sin fronteras es una compilación de doce ensayos organizados en cinco partes; en ellos, diversos estudiosos reflexionan acerca del impacto que tiene la migración sobre la música dentro de distintos contextos sociales, culturales y geográficos de México. Este libro es producto de la exposición "Culturas sin fronteras", realizada en 2005-2006 por la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas en el Museo Nacional de Culturas Populares.

Los apartados que comprenden este volumen son los siguientes: Frontera norte, cancionero del migrante y narcocorridos, Música indígena en las ciudades y en la frontera sur, Los senderos de la música huasteca, jazz y rock en los senderos meridianos y La calentana en el gabacho y el mariachi planetario. Los cinco títulos, por sí mismos, invitan al lector a reflexionar ampliamente sobre el complejo entramado que se construye alrededor de los procesos migratorios y las expresiones musicales que los acompañan, para lo cual es crucial la construcción y resignificación de identidades sociales. Antropólogos, sociólogos, historiadores, etnólogos, músicos y etnomusicólogos se han dado cita en esta compilación, ofreciendo a los lectores un acercamiento multidisciplinario al tema de música y migración.

Fernando Híjar explica en el prólogo que a partir de los años 70 y 80 se inicia el interés en los procesos y cambios dentro de la música popular e indígena, a raíz del contacto con otras expresiones culturales. Es así como hemos visto crecer en gran medida el acervo bibliográfico (que parte de diversos enfoques) sobre el tema de la migración y la subsecuente transculturación que esta acarrea.

Al comienzo de la primera parte del libro, Gustavo López Castro, José Manuel Valenzuela Arce y Catherine Héau Lambert hablan de las ciudades fronterizas del norte mexicano, la migración hacia los Estados Unidos y la música que acompaña a los migrantes, es decir, el corrido (y su nueva variante, el narcocorrido), el conjunto norteño —como principal difusor e intérprete de esta música— y su dotación instrumental.

Gustavo López Castro, investigador del Colegio de Michoacán, es el autor del primer ensayo, "El gringo y el mexicano en el cancionero

de la migración a Estados Unidos". En los primeros párrafos, el autor nos explica que la migración es "el punto donde se encuentran y desencuentran dos maneras distintas de concebir el discurrir del tiempo, de pensar acerca de las obligaciones ciudadanas, de entender las relaciones y los valores, dos formas de concebir el mundo, la cultura y el trabajo. Esos encuentros y desencuentros forman parte de ese complejo sistema social que podemos llamar la cultura de la migración, la cual ha venido formándose en las regiones de migrantes a lo largo de más de cien años" (24). La migración a nuestro país vecino ha sido y sigue siendo parte de nuestra cotidianidad, debido, sobre todo, a dificultades económicas.

La gran presencia de migrantes en Estados Unidos, principalmente en Texas, Nuevo México, Chicago y California, ha dado como resultado la conformación de símbolos identitarios a través del intercambio cultural en los lugares de destino —entendiendo la identidad como un proceso dinámico construido socialmente—, reunidos mayoritariamente en el cancionero del migrante. Por otro lado, la música nos permite comprender el estado de nostalgia por el que atraviesa el migrante, reflejando en las canciones las rupturas sociales, el abandono de la familia, de la amada y de la tierra natal, con la esperanza (en ciertos casos, con la promesa) de volver triunfante:

> Llevo en mi cuello un viejo escapulario
> y una medalla que son mi religión;
> con todo y esto me siento solitario,
> me siento triste pisando otra nación.
>
> Cómo recuerdo a mis seres tan queridos;
> es mi regreso mi más grande ilusión;
> los mexicanos que aquí estamos reunidos
> nos alentamos oyendo esta canción.

El segundo ensayo, "Adiós paisanos queridos. La migración se cuenta cantando", de José Manuel Valenzuela, profesor e investigador del Colegio de la Frontera Norte, muestra de nueva cuenta que los corridos "recrean los procesos migratorios, fijan recorridos individuales y retratan experiencias colectivas" (56).

Diversos acontecimientos culturales y económicos acaecidos en México produjeron cambios significativos en el corrido durante el siglo XX; José Manuel Valenzuela habla de seis principales: la reducción de la población rural, que se desplaza a las ciudades, el aumento de la alfabetización, el crecimiento de las clases medias, la expansión de la industria cinematográfica y discográfica —y su consecuente producción masiva de corridos editados que competían con su producción tradicional—, la introducción de nuevas historias resultantes de los entramados socioculturales de las ciudades y, por último, la influencia de géneros musicales, como el bolero, la balada y el rock, entre otros (61).

Catherine Héau Lambert, investigadora y profesora de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, finaliza esta primera parte con el artículo "Migración y narcocorridos. Los marcos sociales de su popularidad". En él define al corrido desde sus orígenes, delimitando sus funciones sociales y los cambios que ha sufrido a lo largo del siglo XX, dentro de un contexto migratorio influenciado por la tecnología y las políticas económicas. Finalmente explica el sistema simbólico y los mitos que se esconden tras la nueva cara del corrido, que es el narcocorrido. Pobreza, lenguaje, símbolos y música hacen posible el discurso que les permite a los migrantes verse reflejados en los narcocorridos y crear el imaginario colectivo, en el que la rebeldía, el contrabando y el héroe social integran por igual dicho imaginario.

La segunda parte de este volumen, Música indígena en las ciudades y en la frontera sur, consta de tres ensayos, referentes al territorio centro-sur del país. "*Xica Yaa*: la música que camina" es el artículo que abre este segundo apartado. Corre a cargo del especialista en música mixteca Rubén Luengas Pérez, quien se adentra en el estudio de caso de los músicos mixtecos de cuerda del barrio Buenos Aires, ubicado en la localidad Yucuquimi de Ocampo, del municipio de Tezoatlán, Oaxaca. Los músicos yucuquimis mixtecos se han visto en la necesidad de migrar hacia las grandes ciudades, debido a la pobreza y a la falta de oportunidades. El autor aborda el proceso de la migración hacia la Ciudad de México y explica las condiciones en que se ven envueltos los músicos dentro de un contexto distinto al suyo. Finalmente explica, entre otras cosas, cómo se valen del transporte colectivo de esta ciudad, trazando rutas de trabajo, principalmente en las estaciones del metro.

Evidentemente, como historia que se repite, los músicos, pese a la todavía vigente solicitud de su presencia en las fiestas tradicionales del pueblo, se ven orillados a buscar otros sustentos económicos. Hay que destacar que no solo la migración ha ocasionado el desplazamiento de la música regional, sino también la creciente tecnología y la mediatización, que difunde valores y sistemas culturales homogeneizantes. La música grabada y la presencia de conjuntos gruperos en las poblaciones rurales, como se sabe, ha ido desplazando poco a poco a los músicos tradicionales.

La antropóloga Marina Alonso Bolaños analiza en su ensayo la situación de los indígenas guatemaltecos refugiados en México a inicios de la década de los ochenta. Como resultados de esta migración, la autora marca principalmente la construcción de regiones multiculturales por parte de los indígenas guatemaltecos, la coexistencia entre los grupos migrantes y los habitantes de la zona poblada y, por último, la conformación de una representación colectiva en el nuevo contexto. De la misma manera, refiere que dentro de esta dinámica cultural existen dos procesos que aseguran la presencia de los diversos elementos culturales, a saber, la continuidad y la ruptura.

A continuación, y con un enfoque semiótico, Alfonso Muñoz Güemes nos presenta un estudio sobre la banda de alientos compuesta por músicos indígenas zapotecos emigrados de Santa Catarina Albarradas, en la Sierra de Juárez, Oaxaca, a Ciudad Netzahualcóyotl, en la Ciudad de México. A lo largo del texto, el autor muestra cómo los indígenas migrantes, a través de diversos procesos de comunicación social, van incorporando y adaptando las expresiones culturales, la vida festiva y los rituales propios de su lugar de origen al nuevo contexto urbano. Muñoz Güemes enfatiza la importancia de la música como fenómeno de comunicación humana y, ante esto, explica: "la música manifiesta y afianza la identidad grupal, a partir de la reproducción de sus valores simbólicos y mágico-litúrgicos; a través de sus usos y funciones consolida las instituciones y los sistemas cosmogónicos de los grupos que la producen" (186).

La tercera parte de *Música sin fronteras* está compuesta por dos ensayos referentes a la región huasteca, zona que ha sido sumamente afectada por la migración a las grandes ciudades y a los Estados Unidos. Los autores, Lizette Alegre y Gonzalo Camacho, etnomusicólogos de la Escuela

Nacional de Música de la UNAM, coinciden en definir a la música como un elemento simbólico vinculado con los procesos de identidad y diferenciación social, los cuales se construyen en los espacios urbanos, destinos de la migración. Estos espacios-destino se ven sumamente enriquecidos por la enorme cantidad de expresiones musicales que, provienentes de distintas regiones, conforman un rico conglomerado sonoro y social, a través de complejos procesos de convivencia. Como se sabe, el papel que juegan los medios de comunicación al intentar homogeneizar los espacios urbanos de reciente conformación es determinante. En esto insiste Lizette Alegre, en "Música, migración y cine. Los tres huastecos: un ejemplo de entrecruzamiento cultural"; para ella, el cine fue parte fundamental en el proceso de reorganización social y reconstrucción nacional, aspiraciones propias del periodo nacionalista por el que atravesó el país durante la primera mitad del siglo XX. "Para el México postrevolucionario, la creación de símbolos musicales de identidad nacional implicó la integración de las diversas tradiciones regionales a un sistema cuyas estructuras nucleares dominantes eran las de los códigos de la música urbana (224)". La autora analiza las características, permanencias y modificaciones de los ejemplos musicales propios de la tradición huasteca y jarocha contenidos en la película *Los tres huastecos* (1948), comedia ranchera del cineasta Ismael Rodríguez, que fuera protagonizada por Pedro Infante y Blanca Estela Pavón.

Abre la cuarta parte de este libro la cantante y socióloga Teresa Estrada, quien, en una suerte de recuento histórico, narra la participación que han tenido las mujeres en el rock desde su introducción en México, a la vez que explica cómo ellas se han visto en la necesidad de migrar a la Ciudad de México, a Estados Unidos y a Europa, por causas sociales, económicas, políticas y culturales, principalmente. Asimismo, en su texto intitulado "Roqueras migrantes en México", la autora nos muestra la gran presencia femenina en el rock, a través de sus figuras seminales.

En "Preguntas con música de fondo", Alain Derbez nos invita a reflexionar sobre la situación actual del jazz en México, misma que ha orillado a los músicos mexicanos a emigrar principalmente a Europa. La falta de políticas culturales se traduce, desgraciadamente, en la diáspora de talentos mexicanos hacia lugares donde pueden encontrar mejores oportunidades. Por último, el autor desmitifica la figura del clarinetista

mexicano Lorenzo Tío, quien —refiere el autor— hizo que los jazzistas norteamericanos de Nueva Orleans se aficionaran al uso del clarinete.

La quinta y última parte de este libro, denominada La calentana en el gabacho y el mariachi planetario, corrió a cargo de los etnomusicólogos Lindajoy Fenley y Arturo Chamorro. Fenley aborda la figura del virtuoso violinista calentano don Juan Reynoso (†) y nos muestra cómo se logró posicionar dentro del gusto e interés del público norteamericano, gracias a sus participaciones en el Festival del Violín Americano en Port Townsend, Washington, en 1996. A raíz de estos encuentros musicales, el son calentano se ha integrado en la educación musical de ciertas escuelas norteamericanas. La autora nos relata que "actualmente, hay niños violinistas en Vermont que tocan la marcha *Felicidades*, 'himno' de Tierra Caliente […]. Hay otros que tocan *Destello* y *El Desdichado* con sus mandolinas en Berkeley, California"(343).

Por otra parte, el jazzista estadounidense Paul Anastasio, apodado "el Gringo calentano" en Tierra Caliente, ha jugado un papel importante en la enseñanza del violín calentano en Estados Unidos, gracias a los muchos viajes que ha hecho a los estados de Michoacán, Guerrero y el Estado de México. Sus maestros fueron Juan Reynoso, Zacarías Salmerón, Ángel Tavira, Natividad Leandro, Luz Hernández y Rafael Ramírez. Como resultado de sus encuentros musicales, Anastasio ha transcrito por lo menos un centenar de piezas tradicionales, ha producido cuatro discos de Juan Reynoso y "ha dado a conocer los sones y gustos desde San Diego, California, hasta New Brunswick, Canadá" (345).

Finaliza este último apartado el ensayo de Arturo Chamorro, de la Universidad de Guadalajara, acerca de los cambios que ha sufrido el mariachi desde las primeras migraciones de estos conjuntos a la Ciudad de México hasta su adopción como emblema nacional. Dichos cambios relacionados con procesos de modernización y urbanización, han impactado de tal forma al mariachi que se ha visto en la necesidad de adoptar diversos géneros musicales, como la cumbia, la polka, la música de banda, la balada, el bolero y la canción ranchera, convertida esta última en el arquetipo de la música de mariachi. Asimismo, Chamorro subraya que la comercialización del mariachi ha dado como consecuencia el desplazamiento del baile regional, del zapateado, de los viejos sones y de los jarabes.

Con esta última lectura concluye *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, que nos invita a trasladarnos más allá de las fronteras regionales, a las grandes urbes, espacios pluriculturales por los que transita la música tradicional, cuyo destino es transformarse y adaptarse a formas y gustos prefabricados que hacen posible su continuidad. Sirva este libro para seguir reflexionando e investigando, desde diversos medios y ópticas, sobre la música, la migración y la identidad.

LUCÍA ROSALES VILLAR
Centro Morelense de las Artes, ICM

María Jesús Ruiz, José Manuel Fraile Gil, Susana Weich-Shahak. *Al vaivén del columpio. Fiesta, coplas y ceremonial*. Cádiz: Universidad de Cádiz / Diputación de Cádiz, 2008; 185 pp.

Al vaivén del columpio es un libro al mismo tiempo lúdico, como el artefacto que le sirve de pretexto y móvil, y erudito, rico tanto en datos como en sugerencias y sugestiones. Su título nos dice de inmediato que la investigación se origina alrededor de una *performance* que es, al mismo tiempo, una práctica de interés antropológico: el juego del columpio, que va del ritual galante al entretenimiento infantil. El subtítulo —*Fiesta, coplas y ceremonial*— añade inmediatamente otra dimensión y nos permite vislumbrar de una vez el alcance de la obra, que se sitúa (valga la expresión) en una encrucijada crucial: el punto en donde la antropología y los estudios literarios entretejen sus intereses y se necesitan mutuamente para dar cuenta, de manera inteligente y fecunda, de fenómenos complejos. La necesidad de un enfoque multidisciplinario se hace patente cuando se trata de abordar temas de literatura popular sin divorciarlos de su contexto vital. Además, el libro viene acompañado por un CD, gracias al cual tenemos la posibilidad de apreciar, en la voz misma de los informantes (en su gran mayoría mujeres), la manera en que las coplas se relacionan entre ellas y toman vida en temas al cantarse.

El libro se estructura en cinco capítulos, distribuidos entre los tres autores. El primero y más amplio se intitula "El columpio en Andalucía: una poética del galanteo" y está a cargo de María Jesús Ruiz. El capítulo

se concentra en una práctica ritual ya desaparecida, que sobrevive en la memoria de los informantes: el juego del columpio como ocasión y espacio para el encuentro amoroso de los jóvenes. El enfoque de encrucijada arriba comentado es evidente en acotaciones como las siguientes, que dan cuenta de la relación entre lo social y lo literario, del gesto ritual a la huella textual:

> La silla real en la que se colocaba la mujer convertía a esta en centro de miradas: el exhibicionismo de ellas concedía así, tácitamente, el permiso a ellos para piropearlas. Si bien es cierto que el piropo fue quedando —desritualizado— como canto en boca de mujeres (son ellas las que recuerdan las coplas), los testimonios decimonónicos y los propios textos evidencian que la alabanza a la que se mecía era asunto masculino [...]. La plegaria masculina ha dejado huella en algunos textos de ciertos ademanes galantes que un día fueron gestos rituales y que, en la copla, son recuerdo desvaído de una kinésica extinta (46, 48).

En otras series de coplas, la voz cantante le corresponde a la mujer, en un "diálogo poético" que a veces "busca la controversia", otra práctica de la que hoy en día quedan tan solo huellas textuales, "restos desritualizados" (57). "Desde el trono aéreo, la copla de columpio deviene en canción de amigo, entroncando así con la tradición más secular de la lírica popular hispana" (52). Uno de los recursos estilísticos principales es una "fórmula discursiva muy característica", que expresa el punto de vista "desde arriba" (54) de la mujer: "Míralo por donde viene" (54-55), para introducir una copla, ya sea de amor ya de desprecio.

La búsqueda de todo tipo de huellas y ecos es un criterio que felizmente rige muchas de las aportaciones de este capítulo. La autora destaca, por ejemplo, un parentesco basado en la función conativa de la fórmula arriba mencionada:

> El esquema poético no es exclusivo del rito del columpio, sino que se vincula llamativamente a otro corpus lírico de carácter religioso, el de la saeta, en el que pueden encontrarse estrofas como esta:
>
> Míralo por dónde viene
> el mejor de los nacidos,

llenas de espinas sus sienes
y el rostro descolorido,
que ya figura no tiene.

> [...] Porque la saeta y la copla al amigo, por encima de su diferente sentido devoto o profano, reproducen una situación idéntica, una voluntad de comunicación de la voz poética con el destinatario, un reclamo de atención (56).

El seguimiento puntual, al mismo tiempo erudito y sintético, de tópicos y motivos clave de la lírica hispana es otra de las características salientes de este primer capítulo. Para el lector entendido en estas andanzas, el juego de encontrar más correspondencias en el cancionero panhispánico podría ser infinito. Sucumbiré solo parcialmente a la tentación y me ceñiré al corpus que mejor conozco, el mexicano, limitándome asimismo a algunos botones de muestra. Uno de ellos es la simbología amorosa ligada a los cítricos: "Naranjas y limones, como toda fruta citrosa, se consideraban afrodisiacos [...]. La lírica popular abunda en ejemplos que aluden al hecho de lanzar limones y naranjas como prendas (avisos) de amor" (66).[1] Las dos variantes incluidas en el libro, originarias respectivamente de Grazalema (provincia de Cádiz) y Tetuán (Marruecos), cuentan con una correspondencia mexicana, que a su vez se despliega en muchas versiones. A continuación señalo la copla andaluza, la sefardí y una de las versiones mexicanas. Las tres estrofas son muy parecidas y sin embargo sutilmente distintas en los matices del símbolo:

De tu ventana a la mía
me tiraste un limón,
el limón cayó en el suelo
y el zumo en mi corazón (67).

De tu ventana a la mía
me tirastes un limón,

---

[1] Consúltese el artículo de Mariana Masera, '"Tírame una lima / tírame un limón': las raíces medievales de un motivo erótico en la lírica popular mexicana". *Jornadas Filológicas 1997. Memoria*. México: UNAM, 1998; 369-380.

el limón cayó en el suelo
y el agrio en mi corazón (119).

Al pasar por tu ventana
me tirastes un limón,
el limón me dio en la cara
y el zumo en el corazón.

(*CFM*: 1-1983)[2]

La autora también destaca el abanico de tópicos y motivos relacionados con el agua: la fuente, los baños de amor, el agua fría, el lavado del pañuelo del amante (65).[3] Este último motivo aparece, por ejemplo, en una copla de Granada:

Allá arribica, arribica
hay una fuente de oro
donde lavan las mocitas
los pañuelos de los novios (66).

El motivo del lavado del pañuelo y el tópico del agua fría, con toda su carga erótica, aparecen en la siguiente cuarteta veracruzana:

Por esa calle vivía
la que me lavó el pañuelo;
lo lavó con agua fría
y lo sahumó con romero.

(*CFM*: 1-2440 *D*)

---

[2] *CFM*=Margit Frenk, coord. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México, 1998.

[3] Acerca de este tema consúltense el artículo de Pedro M. Piñero: "*Lavar pañuelo / lavar camisa*. Formas y símbolos antiguos en canciones modernas". *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam*. Sevilla: Fundación Machado / Universidad de Sevilla, 2004; 481-497. También el de Mariana Masera: "Influencias de las cantigas de amigo en los estribillos tradicionales: la moza que lava la ropa". Coord. Axayácatl Campos, Mariana Masera y María Teresa Miaja. *Los bienes si no son comunicados no son bienes. Diez jornadas medievales*. México: UNAM / UAM / El Colegio de México, 2007; 33-54.

Otro rasgo hermana la copla arriba citada con la poesía cantada tradicional de Veracruz: su fórmula inicial —"allá arribica, arribica"—, que se repite con una ligera variante —"allá arribita, arribita"— en otras dos estrofas del corpus de este capítulo (50). Es una expresión relacionada con "el rito de ascensión del columpio", según hace notar la autora (50). Fórmulas parecidas se encuentran en muchos estribillos del son jarocho quizás más famoso, "La bamba". Por ejemplo:

> Arribita y arriba
> y arriba iré;
> yo no soy marinero
> por ti seré.
>
> (*CFM*: 1-596 *K*)

> Y arriba y arriba
> y arriba iré;
> yo no he sido casado
> por ti seré.
>
> (*CFM*: 1-598)

Lo que más llama la atención en esta correspondencia es que la palabra *bamba* designa en Andalucía un tipo de columpio descrito por la autora: "la soga tensa, preparada casi para un ejercicio de funambulismo, obligada a vivir dentro del pueblo, atada entre las rejas próximas de la calle" (15). Este particular juego fue cayendo en desuso, quedando el columpio como ahora lo conocemos; sin embargo, la autora señala "una mixtificación de los términos y del propio rito" que ha causado la permanencia y "mucha recurrencia" del término *bamba*, "adscrito sobre todo a un primer verso ('La niña que está en la *bamba*')" (15). Ahora bien, no he podido encontrar rastro de un sentido de *bamba* como 'columpio' en el son jarocho homónimo, ni en el español de Veracruz en general; además, las características musicales de "La bamba" jarocha y de las tonadas de las coplas de columpio son muy distintas. También existen diferencias de orden métrico: el son veracruzano se canta exclusivamente en seguidillas, mientras las coplas de columpio andaluzas, si bien incluyen alguna seguidilla, en su mayoría son cuartetas octosilábicas. Sin

embargo, la coincidencia del término clave *bamba* y de las fórmulas de ascensión sigue siendo sugerente y, a lo mejor, ofrecerá una pista para algún curioso que se quiera aventurar por ese camino en investigaciones sucesivas.

El segundo capítulo, escrito por José Manuel Fraile Gil, se titula: "El columpio infantil. Al vaivén de la retahíla". Después de un apartado dedicado a la revisión exhaustiva y sintética de la nomenclatura relativa al columpio como artefacto y de los verbos empleados para la acción de columpiarse en diferentes regiones de España (71-73), el autor bosqueja una historia social del juego:

> Como aconteció con gran parte de los usos tradicionales, el paso de los años, de los siglos, depositó en manos de los pequeños los hábitos cortesanos [...]. Si este juguete ha llegado hasta nosotros fue gracias a que las cuerdas de seda, entreveradas de flores, con que se suspendieron los columpios en la corte versallesca, se fueron poco a poco transformando en las ásperas sogas donde se balancearon primero la alegría y las enaguas de la mocedad menestrala y más tarde los colorados carrillos de los hijos del pueblo (73).

Después de una breve serie de referencias literarias (74-76) que, de alguna manera, anticipan el contenido del último capítulo del libro, el lector se encuentra con una serie de deliciosos relatos recogidos de la voz de informantes que disfrutaron en su infancia del juego del columpio (77-80). Los adultos montaban el columpio en ocasiones en que necesitaban que los niños estuviesen entretenidos, para poderse dedicar así a alguna actividad que requería de mucho trabajo y atención, como sucedía, típicamente, el día de la matanza del cochino. Los relatos abundan en descripciones de la estructura de aquellos columpios, ordenadas y analizadas por el autor. El recuento que cierra la serie contiene, además, una cómica anécdota: "Nos empujaron tanto que mi primo Alejandro, que llevaba unas zapatillas, se le engancharon en un clavo que había en la otra viga, fíjate lo alto que iría, no veas la que se armó cuando nos caímos" (80).

La forma poética protagonista es la retahíla infantil, de la que se ofrece una significativa antología en la segunda parte del capítulo. Las retahílas son "letras para jugar", según la sencilla y acertada definición de Ana

Pelegrín (70).[4] El autor reflexiona sobre la diferencia entre este corpus y el del capítulo anterior en los siguientes términos, desglosando de paso las características fundamentales de la retahíla:

> Cuando el columpio pasó a manos de los niños, las retahílas sustituyeron al cancionero, y los versos sueltos, llenos de ritmo, a las estrofas preñadas de sentimiento. En las retahílas para mecer encontramos, sobre todo, un reparto de los tiempos y un compás en la melodía que facilitan grandemente el vaivén de este juguete. La forma poética que marida a la perfección estas dos características es la del diálogo rimado.

El autor agrega, pocas líneas más abajo: "Muchas de estas retahílas para mecerse albergan en su contenido un variadísimo muestrario de poemillas tradicionales de la más variada entidad", y dedica el análisis de las páginas que siguen a "ir deshebrando cuenta a cuenta el collar que a base de años, singular gusto y paciencia, ensartó la tradición" (83). Reporto un solo ejemplo, escogido al azar entre las pesquisas eruditas del autor, el de la correspondencia entre una retahíla tradicional de La Rioja y otra recogida por Correas en 1627:

> Ya pasan las monjitas cargaditas de flores
> que no pueden pasar por el río Molinares.
> Pase una, pasen dos, pase la madre de Dios.
> Pase el *burriquito* blanco que reluce todo el campo,
> pase el *burriquito* negro que reluce todo el cielo (84).
>
> Aquí vienen las monjas cargadas de toronjas;
> no pueden pasar por el río de la mar;
> pasa uno, pasan dos, pasa la madre de Dios,
> con su caballito blanco que relumbra todo el campo (85).

Los siguientes dos capítulos son de la autoría de Susana Weich-Shahak. "El columpio entre los sefarditas de Marruecos: la *matexa*", abre una interesantísima ventana sobre un mundo cultural y lingüístico muy pecu-

---

[4] Ana Pelegrín. "Retahílas, romances de la tradición oral infantil". Virtudes Atero Burgos, ed. *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina).* La Rábida: Universidad Internacional de Andalucía, 1996; 69-88.

liar, el de los descendientes de los judíos españoles, descendientes de los exiliados de las persecuciones de los califas andalusíes y el decreto de los Reyes Católicos. La autora dedica unas páginas a un rápido resumen de la historia de las comunidades sefardíes en Marruecos, incluyendo notas lingüísticas como la siguiente, de gran interés para el filólogo: "Su lengua era una variedad dialectal que los propios sefardíes denominaban *haketía*, formada en base al castellano medieval con agregados del árabe, del bereber y del hebreo, y que se ha mantenido viva hasta mediados del siglo XX" (113). A lo largo del capítulo, la autora incluye numerosas notas explicativas que esclarecen los vocablos en *haketía*. Volvemos a encontrar la insistencia acerca del enfoque de encrucijada multidisciplinaria que informa todo el libro: "De este modo podremos apreciar no solo el repertorio poético musical, sino apreciar cómo se articula el sutil entramado del columpio dentro de la vida del sefardí y de su comunidad" (114). La autora subraya que la *matexa* sufrió un cambio funcional en la vida de la comunidad, análogo al del columpio en España descrito por Fraile Gil en el capítulo anterior: "En la época de fines del siglo XIX [...] se columpiaban las *al'azbas*, que así es como se denominan en *haketía* a las mozas adolescentes. [...] Más tarde se convirtió la *matexa* en entretenimiento de los niños" (117).

Ya vimos más arriba cómo una copla de *matexa* retoma el motivo panhispánico del lanzamiento del cítrico y se hermana con una copla mexicana. Las correspondencias pueden ser, como ya dije, infinitas —o casi. En otro botón de muestra del parentesco entre el cancionero sefardí y el mexicano, podemos apreciar cómo en las variantes mexicanas se cuelan palabras locales, tales como "chinita" y "huapanguero":

Eres chiquita y bonita
y eres como yo te quiero,
y eres campanita de oro
en las manos de un platero (119).

Eres chinita y bonita
y así como eres te quiero;
pareces campanillita
de manos de un buen platero.

(*CFM*: 1-151 C)

Eres chiquita y bonita
y así como eres te quiero;
pareces campanillita
de manos de un huapanguero.

(*CFM*: 1-151 D)

El siguiente capítulo, titulado: "El repertorio musical: breve análisis de las melodías", de la misma autora, es, aunque bastante escueto, de extremo interés. Es frecuente que los estudios literarios dedicados a las coplas cantadas no incluyan el aspecto musical: suelen reconocer la omisión en el prólogo o introducción, admitiendo que, con tal corte metodológico, se puede ofrecer solo una mirada necesariamente parcial acerca del fenómeno complejo de la poesía cantada tradicional. Este libro, en cambio, apuesta a subsanar dicha parcialidad, acompañándose de un CD y del análisis musicológico presentado por Weich-Shahak. El enfoque principal del libro sigue siendo literario, razón por la cual el capítulo es breve y no se adentra en tecnicismos que resultarían de difícil comprensión para el lector de la obra. Pero su mérito principal consiste en su sintética claridad, que permite un acercamiento a la comprensión de las estructuras musicales empleadas en los cantares, por parte de quienes somos legos en la disciplina.

El libro se cierra con "Referencias literarias y testimonios antiguos", capítulo escrito por Fraile Gil y Ruiz. El capítulo complementa los "testimonios orales" (135) consignados en las páginas anteriores, ofreciéndonos una pequeña galería de elaboraciones literarias de la escena galante que acontece alrededor del columpio. Aparte de su valor informativo y francamente gozoso, el capítulo tiene el mérito de mostrar cómo la literatura culta y la popular comparten intereses y temas, dialogan, y pueden tener pertinencia y cabida en un mismo estudio. Final y felizmente, para deleite de quienes leemos, el libro se cierra con otra pequeña galería: un apéndice de imágenes, reproducciones en color de cuadros e ilustraciones protagonizados por el columpio y sus oficiantes, entre la segunda mitad del siglo XVIII y los comienzos del XX.

Una mención aparte merecen los tres índices de carácter analítico incluidos en el libro: "Contenido del CD que acompaña a este libro. Procedencia de los materiales", "Índice de localidades" e "Índice de in-

formantes". Son destacables el rigor y la precisión del registro de fuentes resumido en estos índices, que reflejan las indicaciones puntuales dadas a lo largo de todo el libro. Hubiera quizás sido útil la inclusión también de un índice de primeros versos de las coplas y retahílas analizadas en el libro, así como un sistema de referencias cruzadas entre los versos que aparecen en el libro y los grabados en el disco, en los casos en que existe correspondencia (no todas las coplas del libro aparecen en el disco, ni viceversa).

Al vaivén del columpio es un libro —y un disco— plenamente disfrutable y al mismo tiempo una aportación valiosa al estudio de la literatura hispana de tradición oral. El que se aventure a mecerse entre las estrofas, las melodías y los comentarios de los autores seguramente ganará tanto en diversión como en conocimiento. Y es que

> La niña que está en la *bamba*
> se lo quisiera decir:
> que se baje del columpio
> que yo me quiero subir (17).

CATERINA CAMASTRA
Universidad Nacional Autónoma de México

Ángeles Sánchez Bringas y Pilar Vallés. *La que de amarillo se viste… La mujer en el refranero mexicano*. México: Culturas Populares de México / Universidad Autónoma Metropolitana / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008; 256 pp.

El refranero mexicano es un campo abierto para el estudio y análisis de las características de este género literario y de las particularidades que en él se imprimen, léxica y metafóricamente, así como en lo que respecta a los contenidos, que, a través de estos textos, ha validado la comunidad lingüística. La obra que nos ocupa presenta un corpus de 1571 refranes, además de variantes y versiones afines, organizado de manera temática, y ofrece una interpretación de los significados implícitos en las imágenes, figuras y representaciones de la mujer, su cuerpo, su mundo y sus

relaciones, a través del rastreo de algunos de los ejes conceptuales de la ideología de género que atraviesan el refranero.

El libro no se limita a los refranes, sino que contiene una selección de los dichos, refranes, frases y otros tipos de paremias presentes en refraneros mexicanos publicados, selección que permite "destacar los aspectos que dan forma a la imagen de la mujer y resaltar ciertas particularidades de los símbolos de género contenidos en el refranero" (12). Las autoras aclaran que por símbolo de género entienden "aquellos signos convencionales o medios de expresión a los que se les atribuye significados sobre lo masculino y lo femenino" (11 nota).

En la Introducción, Vallés y Sánchez Bringas reflexionan sobre la visión androcéntrica del mundo y afirman que su investigación muestra que en los refranes se reitera la desvalorización de la mujer frente al hombre, resultados que comparten otras investigaciones, pero que la motivación de este estudio parte de los cuestionamientos acerca de las particularidades de la vida de la mujer en los refraneros mexicanos: "¿De qué actividades y oficios se habla? ¿Qué descripciones se hacen de estas actividades? ¿Qué se dice de sus relaciones y sus afectos? ¿Cuáles son los términos que se utilizan?" (23). Así, el corpus de paremias que presentan "habla sobre la vida cotidiana de la mujer, sus ocupaciones, sus oficios, sus relaciones, su entorno y su deber ser" (25).

Las fuentes del corpus de paremias que presentan, clasifican y estudian las autoras, son fundamentalmente seis acervos mexicanos, dos de ellos sin rigor académico: *Dichos ciertos y ciertos dichos* (1971) de Manuel E. Conde y *Dicho en México: dichos, dimes, diretes, refranes, proverbios y sentencias… adagios* ([1986] 2003) de Eduardo Césarman; en ambos no se registran las fuentes de procedencia, y en el último se aclara que no tiene intención didáctica ni académica sino que está hecho por el "simple placer de divertirse". En cambio, utilizan los refraneros mexicanos actuales más serios e importantes: *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX* (2002) y *Refranero mexicano* (2004) de Herón Pérez Martínez; refraneros que integran las otras dos fuentes de esta investigación: el *Índice de mexicanismos* de la Academia Mexicana de la Lengua (2000) y el *Diccionario de mejicanismos* de Francisco J. Santamaría ([1959] 2005).

Las paremias registradas en México se comparan con tres refraneros españoles de distintas épocas, con el objeto de poder observar la evolu-

ción de un refrán a través del tiempo: el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas ([1627] 2000), el *Refranero general ideológico español* ([1953] 1989) de Luis Martínez Kleiser y también el refranero de Luis Junceda, *Diccionario de refranes, dichos y proverbios*, el cual, aunque presenta glosas explicativas, no indica sus fuentes, por lo cual difícilmente puede servir para este cotejo. Sería interesante, para futuros estudios, realizar una comparación con refraneros del siglo XVI, que reflejan más claramente que el de Correas el repertorio paremiológico español que llegó a América con los conquistadores.

El libro se complementa con refranes en inglés (*American Proverbs about Women*,1988) y en francés (*Dictionnaire de proverbes et dictons*,1986), así como con algunos trabajos sobre paremiología comparada entre el español, el francés, el alemán y el portugués, entre otros.

En el estudio de la literatura de transmisión oral se suele distinguir, como lo apuntó Menéndez Pidal para los romances, entre *versión* (cada una de las ocurrencias de un texto) y *variante* (cada discrepancia). En el caso del refranero, siguiendo esta distinción, cada aparición registrada representaría una versión y las diferencias textuales serían variantes; sin embargo, la paremiología por lo general solo habla de *variantes*. En este libro las autoras llaman *versión* al "texto base", que, según declaran, es aquel que aparece en un mayor número de fuentes, llaman *variante* a una formulación ligeramente diferente de la versión utilizada en el texto base y *versión afín*, a los textos distintos pero que expresan un mismo sentido paremiológico.

Una vez realizada la recopilación, las autoras organizaron los refranes, según afirman,

> de acuerdo con una clasificación temática, ordenándolos en temas y subtemas, destacando también algunos motivos específicos cuando esto nos pareció pertinente. Esta clasificación, que si bien tiene un carácter experimental y arbitrario, nos resultó útil para analizar el contenido de los refranes y poder destacar ciertos matices y distinciones (20).

Hay refranes que pueden caber en las distintas clasificaciones, y en esos casos se hacen las referencias cruzadas pertinentes.

Las clasificaciones temáticas de los refraneros, y de este en particular, se enfrentan con un serio problema: al citarlo fuera de un contexto, o se atienen al léxico, o al sentido metafórico del refrán. Sin embargo, la función de cada refrán se cumple en el habla, en las conversaciones en las cuales se aduce.

El refranero que nos presentan está dividido en diez secciones: 1. El cuerpo (199 refranes); 2. La sexualidad y el placer (172); 3. La prostituta (85); 4. La juventud y la vejez (140); 5. Virtudes y defectos (249); 6. Las relaciones de género (148); 7. El matrimonio y la viudez (277); 8. La fidelidad, la infidelidad y los celos (63); 9. La maternidad y la crianza (172) y 10. Las relaciones familiares (69). Los refranes aparecen con numeración continua. Al final del libro encontramos un índice alfabético por primera palabra, no por primer sustantivo o verbo.

Cada una de las diez secciones va precedida por un estudio introductorio "en el que se analizan en los refranes los símbolos de género contenidos en las imágenes, figuras, escenas, modelos y esquemas sobre la mujer y el hombre, de acuerdo al tema específico de cada refrán" (20). Por ejemplo, el refrán 139, que da título a este libro, presenta como texto base la enunciación: "La que de amarillo se viste, en su hermosura confía"; está clasificado en el capítulo 1. "El cuerpo", dentro del subtema "Apariencia, atractivo y arreglo personal". En nota a pie de página se presenta la enunciación en otros registros, incluida la enunciación en inglés: *The woman who dresses in yellow trusts her beauty*. Como explican las autoras en el análisis que precede al capítulo,

> el arreglo personal en la mujer es bastante valorado en los refranes e incluso parece convertirse en un signo de identidad femenina; por el contrario, en el hombre la presión social para el cuidado de su apariencia personal no es tan determinante […]. Varios refranes parecen coincidir en que el arreglo de la mujer debe ser sencillo: "La sencillez es el mejor adorno de la mujer". Sin embargo, otros refranes ponen el énfasis en el peinado, los accesorios, los colores del vestido: "La que de amarillo se viste, a su hermosura se atiene o de sinvergüenza se pasa"; "La que se viste de verde, toda su hermosura pierde". Como vemos, no se recomiendan los colores muy llamativos: "Muchacha que viste colores chillantes no merece hospedaje" (37).

Las autoras encuentran que los símbolos de género son muy variados: la femineidad, la masculinidad, la sexualidad, el amor, los afectos; y distinguen, desde el punto de vista de la construcción simbólica, varios aspectos: "En primer lugar, los refranes parten de la idea de un sexo binario estable: macho-hembra como sustento del género binario: hombre-mujer; se parte de una relación de coherencia, casi de réplica, entre el sexo y el género" (202). Encuentran también que un conjunto de refranes otorga significados directamente al cuerpo femenino, convirtiendo sus partes en símbolos de género. "Una segunda forma de construir el simbolismo en los refranes es a partir de la formulación de prescripciones sobre el comportamiento, las relaciones y los afectos adecuados, así como de descripciones sobre el comportamiento, los afectos y las relaciones censuradas" (203). Lo cual puede observarse en esta muestra, que pertenece al subtema "La infidelidad" del capítulo 8:

1274. Al que monta caballo bayo, que lo engañe su mujer o que lo parta un rayo.
1275. Cada ratón tiene su nido, y cada mujer su abrigo.
1276. Casado, pero no castrado.
1277. Cuando es la mujer ligera, es una carga pesada.
1278. Chiqueos que pide Cupido, solo con el querido.
1279. Dime quién es tu amante, y te diré quién te mantiene.
1280. Dios dio la vida y el diablo la movida.
1281. El hombre es libre de la puerta para afuera.
1282. La memoria cual mujer, suele a veces ser infiel.
1283. Lo que en tu casa no encuentras, sal a la calle a buscarlo.
1284. Mala gallina, la que en casa come y afuera pone.
1285. Marido que no es casero, canta en otro gallinero.
1286. Mujer que a dos quiere bien, Satanás se la lleve amén.
1287. Mujer que quiera a uno solo / y banqueta para dos, / no se hallan en Guanajuato / ni por el amor de Dios.
1288. Si no eres casto, sé cauto.
1289. Si no hay calor en el nido, lo busca fuera el marido.
1290. Si una vela se te apaga, que otra te quede encendida.
1291. Yo soy soltero, la casada es mi mujer.

La que de amarillo se viste… abre nuevos caminos para la investigación y suscita varios cuestionamientos: ¿quién genera y quién transmite?, ¿cuál es la vigencia de estos refranes?, ¿cuál será la nueva visión en un México que aún se debate en la lucha de género?, ¿los refranes respetarán lo políticamente correcto?, ¿cómo podemos delimitar los ámbitos urbano, rural y regional?, ¿podemos presenciar la evolución ineludible del refranero como género de transmisión oral que responde a la creencia compartida de una comunidad lingüística que lo valida? Les corresponderá a los estudiosos del futuro determinarlo, y para ello, contarán con un material valioso en este libro.[1]

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Luis G. Díaz Viana. *Narración y memoria. Anotaciones para una antropología de la catástrofe*. Madrid: UNED, 2008; 166 pp.

En la última década, la memoria ha sido un tema de gran interés para los investigadores de diferentes disciplinas; su estudio refleja la creciente preocupación de los pueblos por recuperar hechos que la historia oficial suele dejar de lado. Luis Díaz Viana aborda en este libro la compleja relación entre la "memoria y el olvido" desde una perspectiva de la antropología, pues esta disciplina es la que "indaga más que nada sobre la memoria" (17). Como explica el autor:

> Este es un libro sobre la memoria y el olvido. Sobre si tiene sentido o no —en un momento dado— recordar y perpetuar la "herida" de la catástrofe. O mejor dicho: sobre el sentido que puedan tener las reacciones colectivas ante un hecho catastrófico. Y emplearemos aquí el término "catástrofe" en su acepción más etimológica: "Desenlace del poema dramático, especialmente cuando es doloroso" o "suceso infausto que altera gravemente el orden regular de las cosas" (15).

[1] El libro está editado de manera muy cuidadosa, salvo las Conclusiones, llenas de erratas.

Pero el libro no solo se refiere a la memoria: aborda sobre todo sus caminos, como se aprecia en la división del libro en cuatro partes:

> La primera parte habla de las maneras de afrontar el pasado desde la memoria o el recuerdo y las distintas formas de contarlo; la segunda continúa con una reflexión sobre la antropología, sus fases de trabajo y el interés de la etnoliteratura —como la antropología desde lo literario— en el intento de descifrar el mundo ya cifrado por las palabras, por el arte verbal; la tercera parte sigue hablando de la cultura popular —otro de nuestros conceptos favoritos— y del folclor como capacidad de crear y transmitir conocimientos colectivos; también de los tipos de folclor y sus remedos en el presente —como "las invenciones de la tradición" propias de cierto folclorismo—; y de la capacidad del folclor de reinventarse a sí mismo (19).

Asimismo, el autor señala que "contar el tiempo es contar el mundo" —usando el término tanto en la acepción de computar como en la de narrar—; de ahí el gran interés de la antropología por la memoria.

Díaz Viana realiza un recorrido por los textos de diferentes autores que, desde la Antigüedad, han destacado las varias maneras de recordar y distinguido la existencia de diferentes tipos de memoria, como la individual y la colectiva. Con frecuencia estas memorias se han convertido en literatura oral o escrita, y de ello da ejemplo la épica. Sin embargo, es necesario precisar el término *recuerdo*, en contraste con *memoria*. Esta última se encuentra asociada estrechamente con la cultura. De hecho, para la antropología:

> la cultura es memoria. El hombre es un animal hecho de memoria. Y con el término de "cultura popular" apuntamos especialmente a esa capacidad de crear y transmitir cualquier clase de cultura que todo humano tiene. El hombre es cultura y la cultura es memoria más que recuerdo cierto o consciente (29).

Asimismo, cabe señalar que la relación entre recuerdo y memoria puede compararse, de acuerdo con el estudioso Carlo Ginzburg, a la recuperación de la información que existe en una base de datos.

Los medios de transmisión del recuerdo son tan diversos como la escritura y la oralidad: la primera forma de comunicación fragmenta y es

única; la segunda es continua y nos une con lo que fuimos. Hoy en día, la inmediatez de Internet —rasgo que lo acerca a la memoria más que al recuerdo— casi ha permitido borrar esa frontera; por ello, no es casual que a través de la red se lleve a cabo la difusión de leyendas, chistes y cuentos. Las nuevas tecnologías evidencian cómo lo oral no se ha perdido, sino por el contrario, permanece vivo y ha *contaminado* de innumerables formas los nuevos modos de comunicación.

La cultura, sobre todo la denominada popular, la que aprendemos sin darnos cuenta, tiende los puentes y permite la continuidad con quienes nos precedieron —comenta el autor. Sin embargo, la cultura popular terminó por confundirse con el folclorismo y con la cultura tradicional, y se le asocia solo con los campesinos marginados. La memoria, pues, incluye "lo que nos pasa y lo que no nos pasa", y "determinará incluso en gran medida lo que nos vaya a ocurrir".

En la segunda parte del libro, "Literatura y antropología: cómo narrar y cómo leer el mundo", Díaz Viana aborda la compleja relación entre ambos quehaceres. Señala la importancia de estudiar la cultura para saber cómo fueron los hombres, aun donde no hay escritura, y la necesidad de eludir el reduccionismo de comprenderlo únicamente a través de rasgos físicos o vestigios como los huesos. Y afirma el autor de modo contundente: "El hombre es hombre porque resulta capaz de vivir lo imaginario como real". En esta opinión coincide con lo expuesto por el antropólogo estadounidense John D. Niles en su libro *Homo Narrans.* Díaz Viana destaca la estrecha relación entre la literatura y la antropología. El escritor y el antropólogo comparten las formas de ver el mundo y de tratar de narrarlo. Los cruces entre ambas actividades son constantes.

En realidad, la división entre algunas disciplinas antropológicas parece innecesaria, ya que pueden contemplarse como etapas de la misma investigación. Tal es el caso de las diferencias tradicionales entre etnografía, etnología y antropología: la primera corresponde a la etapa de recopilación de datos y a la descripción de lo que se pretende estudiar; la segunda se aboca a la comparación de materiales entre sí, y la última se ocupa del análisis, con la pretensión de construir un método interpretativo.

La antropología se entrecruza con lo literario en dos puntos fundamentales: parte del acto comunicativo y se cierra con la redacción de un

texto. Por ello, el autor propone a la etnoliteratura como un método "más que como un campo" (73). La etnoliteratura podría definirse como "la antropología del arte verbal que englobaría lo oral y lo escrito, lo culto y lo folclórico. Arte como la búsqueda del placer, literatura como la búsqueda del placer en el lenguaje, y antropología —en cuanto a etnoliteratura— como la indagación de lo humano en la búsqueda de ese placer" (77).

Al respecto, el autor destaca las opiniones de Manuel Fuente Lombo, quien afirma que "esta antropología desde la literatura no implica de ninguna manera que nos convirtamos en escritores ni que los escritores se transformen en antropólogos; es un encuentro sin prestaciones mutuas" (81). La importancia de la etnoliteratura radica entonces en comprenderla como "una forma de entender y hacer la antropología, y el camino para restituir al método etnográfico su más cabal sentido" (88).

En la tercera parte, "Lo que se olvida y lo que se crea: la cultura popular y el consumo de la nostalgia", Díaz Viana aborda el complejo problema de distinguir entre *cultura* y *patrimonio cultural*, que ha terminado por sustituir términos como *folclor* y *cultura tradicional*. Al margen del debate sobre los diferentes términos, debe llamarse la atención sobre la imposibilidad de intentar siquiera la recopilación y el almacenamiento de la cultura o las culturas vivas y en continua transformación.

Díaz Viana hace una reflexión crítica sobre la nostalgia de identidades creadas con fines comerciales, así como sobre el afán de transformar en "exóticas" las culturas desechadas de antemano por una tendencia globalizadora considerada inevitable. Plantea además un interrogante que debería regir las políticas culturales de numerosos países: "La pregunta fundamental no es, pues, cómo llamar a lo que sobra, sino ¿por qué todo ello, siendo aún humanamente tan valioso, tiene —por fuerza— que sobrar?" (107).

En su revisión de los términos, el autor incluye uno fundamental para la investigación: *folclor*. El término nació en el entorno romántico y originalmente se aplicó solo a las clases rurales marginadas. Sin embargo, a lo largo del siglo XX su uso fue variado. Entre los académicos estadounidenses, la palabra perdió la asociación con lo antiguo y lo rural desde la década de 1970. Finalmente, ante la cuestión sobre quién es el pueblo en última instancia, Díaz Viana acepta como mejor la respuesta del erudito Alan Dundes, quien afirma que *folk* somos todos nosotros.

Una de las dicotomías más frecuentes en el folclor es la de "urbano / rural", que dada la complejidad actual de las relaciones entre estos ámbitos ya no podría establecerse de modo tajante. De hecho, el folclor no se transmite en la ciudad o en el campo, pues es un proceso sin fronteras. Por otra parte, lo que se intenta hacer pasar en el mercado por tradicional es en realidad *fakelore* (de *fake*, 'falso'). Pese al intento de imponer lugares, el folclor busca sus propios medios y hoy su espacio privilegiado es el virtual.

El espacio virtual lo integran comunidades deslocalizadas, unidas por sus oficios, aficiones o actitudes. El interés de Díaz Viana se centra en estudiar estos nuevos modos de transmitir y compartir los saberes, y entre ellos destacan las formas más populares, como la leyenda y el rumor, que gracias a sus rasgos de verosimilitud tienen gran difusión y aceptación.

Además, ya no se puede enfocar la cuestión en la oposición entre oralidad y escritura, pues en el mundo actual existen múltiples soportes para difundir lo literario y lo oral, como el cine, lnternet y la prensa. Es decir, existe una pluralidad de lecturas posibles para el fenómeno literario. De ahí que la literatura no está en peligro de extinción, aun si se descarta algún soporte, pues responde a la "necesidad humana de contar y contarse" (118).

El autor destaca nuevamente la distinción entre folclor y folclorismo y señala que el último responde más al intento de imponer una identidad que al de estudiar los procesos culturales. Una muestra de los nuevos procesos de folclor es la lírica de las dedicatorias escritas por adolescentes, quienes, por cierto, actualizan coplas que provienen del cancionero tradicional:

> Cuando pasé por tu casa
> me tiraste una flor,
> pero la próxima vez
> sin maceta por favor (123).

La capacidad de actualización y la creatividad del folclor se aprecia también en las leyendas y los chistes difundidos por Internet, que revelan los temores y las incertidumbres subyacentes en el aparente bienestar del Primer Mundo. No es casual que las historias giren en torno a los locos,

las ratas, los perros; temas que fungen como metáforas de las complejas situaciones que el ser humano enfrenta en la globalización.

El autor concluye esta parte insistiendo en que el folclor está vivo, en plena efervescencia y se "propaga por las autopistas de la información, cabalga en silencio por las invisibles redes, se cobija al abrigo de la 'aldea fantasma' que la globalización ha construido" (132).

En las culturas se archiva aquello que se considera valioso, a lo que una convención colectiva provee de significado. Asimismo, en su preservación y archivo interviene el concepto del tiempo. En la cultura occidental, el devenir del tiempo ha sido controlado por el cristianismo, cuyo éxito se basó en la unión del tiempo histórico con el mítico. Y agrego aquí lo ya destacado por Elías Canetti en *Masa y poder*: "la ordenación del tiempo es el más eminente atributo de toda dominación" (395).[1]

A partir de ello, Díaz Viana reflexiona sobre la catástrofe del 11M[2] y las formas de recordar de la gente. Aquellos altares y manifestaciones efímeras se consideraron valiosos y dignos de organizarse en un "Archivo del Duelo". A pesar de la apatía y la indiferencia de quienes entonces ejercían el poder político, la gente decidió recordar. El 11M se transformó en un tiempo mítico, un tiempo al que se regresa, un tiempo que condiciona. Es decir, que las contradicciones entre el tiempo histórico y el mítico son actuales, se asemejan a las divergencias entre recuerdo y memoria. El autor propone que en lugar de recordar la catástrofe como una maldición repetible, debe recordársela para "poder ponernos a salvo de lo que fue" (158).

A lo largo de las páginas, el autor repasa de modo riguroso y crítico muchos de los términos y conflictos de la memoria que hoy se debaten en varios países. Asimismo nos alerta sobre la manipulación que ha sufrido ese término y realiza un análisis esencial para el estudioso de las sociedades y sus formas de comprenderse, así como para quienes investigamos la literatura oral.

---

[1] *Masa y poder*. Madrid: Alianza, 1995.

[2] Se refiere al estallido, con 191 víctimas mortales, más de mil ochocientos heridos y daños materiales enormes, ocurrido el 11 de marzo de 2004 en cuatro trenes suburbanos en los alrededores de Madrid. La prensa y la misma gente comenzó a abreviarlo 11M.

Narración y memoria es una necesaria reflexión sobre el abuso de ciertos términos y una llamada de atención para continuar investigando las diferentes rutas de una oralidad fecunda en nuestro presente. Una invitación para recorrer los caminos de la antropología desde la literatura.

MARIANA MASERA
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Resúmenes

CLAUDIA CARRANZA VERA. "Serpientes y castigos: las relaciones de sucesos y la tradición oral. Supervivencias de una historia maravillosa". *Revista de Literaturas Populares* IX-1 (2009): 97-136.

Resumen. En el presente artículo se estudian diferentes versiones de una misma historia. El caso de Ana de Flores —o Ginesa—, mujer que por una maldición fuera condenada a un castigo sobrenatural, fue lo suficientemente atractivo para repetirse a lo largo de los siglos en relaciones de sucesos y romances terroríficos. Se tratan aquí los tópicos, motivos y características que quizá propiciaron la supervivencia de un texto muy similar a una leyenda, así como los elementos estilísticos y temáticos que diferencian cada una de las versiones de la historia que aparece en pliegos de cordel de los siglos XVII y XVIII, y en el romancero vulgar se recogiera de la oralidad a principios del siglo XX.

Abstract. This paper studies the different versions of the story of a woman punished for cursing: Ana de Flores or Ginesa. This story was popular enough to be told and published in Spanish chapbooks and romances. *The author analyzes the topics, motifs and characteristics that produced such a popular legend, as well as the style and the thematic elements that differ from one version to another, from the chapbooks of the 17th and 18th Century to the* romancero vulgar *of the 20th Century.*

Palabras clave: relaciones de sucesos; pliegos de cordel; romance; motivo; versión; serpiente; diablo; castigo.

PEDRO C. CERRILLO. "Las oraciones populares de tradición infantil". *Revista de Literaturas Populares* IX-1 (2009): 137-163.

Resumen. El autor analiza las oraciones populares de tradición infantil: composiciones que invocan a santos o personajes de la historia sagrada, pidiéndoles favor o auxilio (amparo, perdón, custodia o guía), que se aprenden y se practican en la infancia y que se han transmitido oralmente de generación en generación. Se abordan los problemas derivados de la instrumentalización de estas composiciones, así como la delimitación de lo que en ellas es "infantil" y de lo que es "tradicional" y algunas intromisiones inadmisibles de tonadas de dudosa tradicionalidad. Asimismo, se ofrecen resultados de una investigación que demuestra que las oraciones populares infantiles se encuentran en un proceso de pérdida, más rápido que el de otras composiciones del cancionero popular infantil.

Abstract. The aim of this paper is to analyze traditional children's prayers, that is, compositions that invoke saints or sacred historical characters, to either request favours, or ask for help, forgiveness, custody, or direction. Children used to memorize and practice such prayers, and they were transmitted orally from generation to generation. The author tries to define whether they belong to the world of children or that of tradition, considering as well that often there are elements in which the traditional origin is unclear. Based on recent research, he shows that these prayers are disappearing, perhaps faster than compositions that belong to other types of children's folksongs.

Palabras clave: folclor infantil; oraciones; tradicionalidad; elementos ajenos.

MARTIN LIENHARD. "*Ñuqa manam runapa purinantachu purini* ('Yo no camino por camino de hombres'). El *más allá* en la narrativa oral quechua." *Revista de Literaturas Populares* IX-1 (2009): 164-181.

Resumen. Este artículo analiza un corpus de relatos orales quechuas extraídos de la colección de "Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca" publicados por José María Arguedas y de un conjunto de relatos fantásticos que fueron recogidos por Crescencio Ramos Mendoza en algunas comunidades campesinas de Huancavelica, Tayacaja y Huancayo. Para hacer un análisis comparativo de la narrativa fantástica quechua y la literatura fantástica occidental, el trabajo propone una reflexión téorica sobre lo fantástico —incluyendo sus aspectos simbólicos y psicológicos— un análisis textual de los personajes y situaciones del relato oral andino, y un análisis socio-literario de los textos.

Abstract. This paper studies a group of oral tales selected from the collection "Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca", *published by José María Arguedas, and from those collected by Crescencio Ramos Mendoza among peasants from Huancavelica, Tayacaja y Huancayo. The author proposes a comparative analysis of two fantastic narrative traditions: the Quechua and the Western tales. This paper also discusses some of the symbolic and psychological aspects of the fantastic narrative, analyses the characters and situations of the Andean oral tale, and poses a socio-literary approach to the texts.*

Palabras clave: literatura fantástica; quechua; tradición oral; psicoanálisis.

MARGARITA LEÓN VEGA. "Un cuento de Juan de la Cabada: *Incidentes melódicos del mundo irracional*, una lectura de la tradición". *Revista de Literaturas Populares* IX-1 (2009): 182-221.

Resumen. Este estudio confronta el cuento *Incidentes melódicos del mundo irracional*, de Juan de la Cabada, con algunos materiales procedentes de la narrativa tradicional de la península de Yucatán, y encuentra en la obra elementos de la cultura maya como tramas, motivos y personajes simbólicos, cantos y bailes, fiestas rituales, etc. Se pone especial énfasis en el interés de Juan de la Cabada por los "productos del pueblo", y en la creación de un estilo propio que revela su formación cultural y su orientación ideológica.

Abstract. This paper puts side by side the tale Incidentes melódicos del mundo irracional, *by Juan de la Cabada, and oral narrative material from the Yucatan Penninsula. Such comparison leads to the identification of the Mayan traditional roots of the tale: plots motifs and symbolic characters, songs and dances, rituals, etc. The interest of Juan de la Cabada for the "folk products" and the creation of a personal style based on his cultural and ideological tendencies, are two of the main topics of this study.*

Palabras clave: narrativa tradicional; cultura maya; cuentos de animales; *Pochob*.

Revista de Literaturas Populares
año IX, número 1, editada por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir en abril de 2010 en los talleres de Grupo Edición, S. A. de C. V., Xochicalco 619, Col. Vértiz-Narvarte, México, D. F. El tiraje consta de doscientos cincuenta ejemplares.