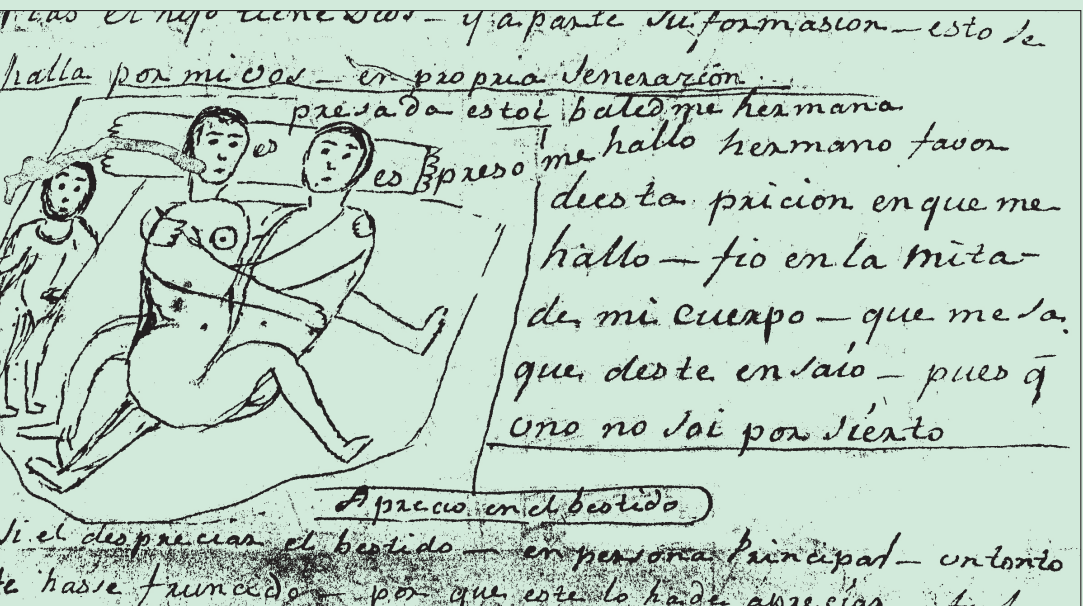


Revista de Literaturas Populares



Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

<i>Papeles de Tebanillo González</i> (ENRIQUE FLORES)	5-44
<i>Leyendas, relatos y bailes de Tepalcingo</i> (NANCY GIOVANNA HERNÁNDEZ GARCÍA Y ELSY DANIELA HERNÁNDEZ MALDONADO)	45-68
<i>Cuentos de animales del folclor narrativo de la provincia de Chiriquí, Panamá</i> (LEIDYS ESTELA TORRES SAMUDIO)	69-104

ESTUDIOS

<i>“Juguemos al axedrez, señora, daros [he] un roque”: canciones eróticas de voz masculina en la antigua lírica popular hispánica</i> (PAOLA ZAMUDIO TOPETE)	105-129
<i>Del ladrón invulnerable al que arrancó la oreja de su madre: mito, leyenda y cuento del bandido en la América hispana</i> (JOSÉ MANUEL PEDROSA)	130-191
<i>“Con ocote ardiendo”: memoria k’iche’ en la poesía de Humberto Ak’abal</i> (JUAN GUILLERMO SÁNCHEZ M.)	192-239

RESEÑAS

Enrique Flores y Mariana Maserá, coord., Claudia Carranza, Santiago Cortés, Berenice Granados, Cecilia López Ridaura y José Manuel Mateo. <i>Relatos populares de la Inquisición novohispana. Rito, magia y otras "supersticiones", siglos XVII-XVIII</i> (JOSÉ MANUEL MATEO)	243-253
Maya Ramos Smith. <i>Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)</i> (CATERINA CAMASTRA)	254-260
Miguel Manzano Alonso. <i>Cancionero básico de Castilla y León: selección, ordenación y estudio</i> (JOSÉ MANUEL PEDROSA)	260-269
Eduardo Bustos Valenzuela. <i>Cantares de mi Huasteca</i> (GLORIA JUÁREZ)	270-272
Enrique Flores y Raúl Eduardo González, ed. y notas. <i>Malverde. Exvotos y corridos</i> (VÍCTOR HUGO SÁNCHEZ RESÉNDIZ)	272-280
Romina Reitano y José Manuel Pedrosa. <i>Las aventuras de Giufà en Sicilia / L'avvinturi di Giufà n'Sicilia</i> (ÁNGEL HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ)	281-285

VARIA

<i>Notas y reflexiones sobre la recopilación y el tratamiento de materiales de literatura oral</i> (BERENICE GRANADOS)	289-318
<i>Resúmenes</i>	319-322

Textos y documentos

Papeles de Tebanillo González

A principios de los años 80, cuando, bajo la dirección de Margo Glantz, iniciamos un proyecto titulado *Guía de Forasteros*, incluimos como artículo principal del primer número la semblanza y algunos materiales de un personaje anónimo que había sido perseguido por el Santo Oficio de la Inquisición de la Nueva España en el año de 1789 y recluido al final del proceso en el Hospital de San Hipólito, la “casa de los locos” de la ciudad de México. Más recientemente, decidí regresar al personaje, con la intención de llevar a cabo una edición crítica de su proceso y de los papeles que la Inquisición conservó en sus expedientes. Se trataba de un bordador de Toluca de nombre José Ventura, aunque él mismo se hacía llamar *Tebanillo González*, aludiendo al protagonista de una de las novelas picarescas más originales del siglo XVII español: *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mismo*. La persecución de *Tebanillo* tuvo su origen en sus palabras y actos, sospechosos o simplemente extravagantes a ojos de sus vecinos y familiares, y que incluían, según ellos, manifestaciones o expresiones de blasfemia o de locura.¹ Imposibilitado el Santo Oficio para perseguir “delitos” atribuidos a insensatos, ordenó trasladar al bordador al Hospital de San Hipólito, no sin antes secuestrar todos los objetos y papeles hallados en su casa, entre ellos, un cúmulo de papeles sueltos con versos, diálogos, dibujos, diseños y otros materiales que conforman uno de los corpus literarios más atractivos de la Inquisición de México, y que me propuse ordenar, transcribir y anotar en un proyecto

¹ Publiqué una síntesis del proceso inquisitorial de *Tebanillo* en el último número de *Litoral*. Véase la bibliografía.

que por fin ha llegado a su término y del cual presento aquí una muestra picaresca y provocativa, híbrida, extravagante y variopinta.

Ese proyecto desbordaba el ámbito de lo literario y lo filológico, para adentrarse en otros horizontes no menos sugestivos. El análisis del proceso y la lectura de los papeles apuntaba a una interpretación de la “locura” de *Tebanillo*, proyectando ese atractivo a otros ámbitos inesperados, como las cosmovisiones populares investigadas por Carlo Ginzburg o la “historia de la locura” de Michel Foucault. Hay que mencionar, en esa línea, los estudios de María Cristina Sacristán sobre locura e Inquisición y sus análisis de la “locura popular”. Más reveladora es la proximidad de los materiales recogidos por los inquisidores al pobre bordador con la compilación extraordinaria de “locos literarios” que realizó Raymond Queneau en la Biblioteca Nacional de París, titulada *En los confines de las tinieblas*. Pero la línea, tal vez, más rara de todas, es la que conecta la escritura y los dibujos del bordador con el *art brut*, y con la aún más desconcertante y proliferante *écriture brut*, arte y escritura que, originados en la fascinación surrealista por el “arte de los locos”, no se refieren nada más a las producciones de los “locos”, sino que, como lo concebía Jean Dubuffet, abarcaba las producciones “salvajes” surgidas fuera de la institución, a menudo obra de artesanos autodidactas que ignoraban lo académico y se servían de los materiales más burdos o inusitados para crear. Y lo que encontramos en los archivos de la Inquisición mexicana es precisamente un corpus excepcional, tal vez único, por su amplitud y antigüedad, del *art brut* y *l’écriture brut*.²

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

² Adjunto a cada uno de los textos la ficha correspondiente en el *Catálogo de textos marginados novohispanos*, coordinado por María Águeda Méndez, así como una breve descripción del formato material de los papeles.

Bibliografía citada

- Biblia de Jerusalén*, 1994. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Aut. Diccionario de autoridades*, 1963. Ed. facsimilar. Madrid: Gredos.
- FLORES, Enrique, 2011. "Tebanillo González, heteróclito". *Litoral* 43: 63-80.
- FOUCAULT, Michel, 2002. *Historia de la locura en la época clásica*. 2 vols. Trad. Juan José Utrilla. México: FCE.
- GINZBURG, Carlo, 2010. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Trad. Francisco Cuartero. Madrid: Península.
- Mej. Francisco SANTAMARÍA. *Diccionario de mejicanismos*, 1959. México: Porrúa.
- MÉNDEZ, María Águeda, coord., 1992. *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: siglos XVIII y XIX*. México: Archivo General de la Nación.
- QUENEAU, Raymond, 2004. *En los confines de las tinieblas. Los locos literarios*. Trad. Julián Mateo Ballorca. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- RAE. *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>
- SACRISTÁN, María Cristina, 1992. *Locura e Inquisición en Nueva España (1571-1760)*. México: FCE / El Colegio de Michoacán.
- , 1994. *Locura y disidencia en el México ilustrado (1760-1810)*. México: Instituto Mora / El Colegio de Michoacán.
- THÉVOZ, Michel, 1975. *L'art brut*. Genève: Skira.

[De mí se vale la Yglesia]

De mí se vale la Yglecia
 para que cure su mal;
 ia io hago la deligencia,
 que le prebengo ospital.

5 Cada una se halla grabada³
según el cargo que tiene:
en forma es enferma el alma
y en forma a el alma entretiene.

10 Una purga le combiene
a el pontificio y al rey:
que larg[u]e el cargo que tiene,
hasta que den buena ley.

15 Y las demás formas bajas,
el que no obedescan ley
si las reconocen falsas,
que no es bueno obedecer.

[fol. 182r]

CATÁLOGO: 2116.47. “*Al Papa y al Rey*. Cuatro redondillas de contenido satírico-político”. Versos escritos de corrido y separados por guiones; sin separaciones estróficas. 15.5 × 10.5 cm.

[De Christo a christiano ai mucho]

De Christo a christiano ai mucho,
que Christo es hijo de Dios
y christiano es el escucho⁴
en que aprende [a] hablar en vos.⁵

5 Hijo de Dios, merecí,
por ser hombre berdadero,

³ *grabada*: ‘gravada’.

⁴ *escucho*: ‘cosa que se dice al oído, en voz baja, en secreto’.

⁵ *en vos*: ‘en voz alta’.

y del christiano me fui
por vos⁶ de un gran madero.⁷

10 Todo fiel christiano⁸ altera,
en vos alta y sin temor,
y todos sierran la lengua
al hijo proprio de Dios.

15 Ni io e menester la ley,
ni la devo de seguir,
que Dios más grande es que el rey,
a quien puede darle fin.

20 Si el rey consiente que griten
christiano al hijo de Dios,
ia soi más bajo, pues piden
y claman en alta vos.

Christiano io no lo soi,
ni christiano puedo ser,
que christiano es un traidor
que a Dios se pudo oponer.

25 El christiano le da el culo
al Dios mismo que le crió,
y a su hijo lo dan por nulo
y christiano yntituló.

30 La criatura más ymfame
que a nacido en todo mundo:

⁶ *por vos*: 'por voz'.

⁷ *madero*: 'la cruz'.

⁸ *Todo fiel cristiano*: oración con la que comienza el *Catecismo* del padre Jerónimo Ripalda (1616).

en nada el christiano bale,
pues a su Dios pone el culo.⁹

La gloria le da en el culo
al mismo Dios que le crió,
35 – siendo tan limpio y tan puro,
pues todo el ser concibió.

[fols. 151r-151v, 150r]

CATÁLOGO: 2116.8. “*Contra los falsos cristianos*. Doce redondillas de contenido crítico-social; la primera redondilla está incompleta”. El *Catálogo* incluye bajo este título dos piezas: *Porque a mí no me la dan* (151r) y *De Christo a christiano ai mucho* (151r-151v), aunque reordena las estrofas y corta la segunda pieza al llegar a la palabra *Fino*, título de otras coplas (150r-150v). Versos escritos de corrido y separados por guiones; estrofas separadas por una línea continua. 21 × 8 y 13 × 8 cm.

Fino¹⁰

No puedo, en lo de adelante,
hasser nada en la mujer,
por ser mi nana¹¹ a esta parte,
y es vieja y no puede ser.

5 En 9 de octubre afirmo,
año que es de 89;

⁹ *a su Dios pone el culo*: ‘se caga en Dios’. En el original: Dios pone el culo.

¹⁰ *fino*: ‘finado’.

¹¹ “*Nana*. Muger casada, madre” (RAE, 1803). “*Nana*. Niñera, nodriza, chichihua [...]. Vulgarismo, por mamá. Por extensión, vieja, en sentido afectuoso, y abuela algunas veces” (Méx.).

si en otra cossa le sirvo,
que en el acto¹² no se atrebe.

10 Hasta que muera mi nana
no me atrevo a tener acto;
aunque diga que es mi hermana
y diga que soi yngrato.

[fols. 150r-150v]

CATÁLOGO: 2116.9: “Fino. Donde le ofrece su abstinencia sexual a su querida nana enferma y vieja. Tres redondillas de contenido erótico-burlesco”. Versos escritos de corrido y separados por guiones; estrofas separadas por una línea continua. 13 × 8 cm.

[Espresada estoi]

Dibujo: A la izquierda, en un recuadro, sobre una cama, un hombre y una mujer desnudos, abrazados en acto carnal. Detrás de ellos, un niño espía la escena, con mirada asombrada.

[Mujer:] Espresada¹³ estoi; baledme, hermana.

[Hombre:] Espreso¹⁴ me hallo, hermano, favor,
de esta prición en que me hallo;

¹² “Acto. Lo mismo que cópula carnal” (RAE, 1780).

¹³ “Expresar. Decir clara y distintamente lo que uno siente o quiere dar a entender [...]. *Pintura.* Delinear la figura o historia que se pinta con todas aquellas cualidades, indicaciones o afectos que más conduzcan a la propiedad y puntual explicación del asunto” (Aut.). Los versos remiten, posiblemente, al dibujo que los acompaña, pero constituyen también un doble juego de palabras: *Presa / preso: espresada / espreso.*

¹⁴ “Expreso. Claro, patente, manifiesto, especificado y sin la menor duda” (Aut.).

5 fío en la mitá de mi cuerpo¹⁵
 que me saque deste ensaio,¹⁶
 pues que uno no soi por sierto.

[fol. 153r]

CATÁLOGO: 2116.11. “*Prisión*. Sexteto de contenido satírico-erótico”. Los dos primeros versos salen de las figuras dibujadas; versos escritos de corrido y separados por guiones. Entre las bocas de los personajes y las voces del diálogo, está escrita dos veces la palabra *es*.

[El hombre está obligado]

El hombre está obligado a meter la luz a Dios por lo obscuro, mas no está obligado a meter la luz por el culo, que es gran porquería. Luz no le falte a mi Dios, en lo que obscuro se hallare.

[fol. 154r]

CATÁLOGO: 2116.13. “*Luz y oscuridad*. Quintilla de contenido religioso-burlesco [en realidad, la pieza no está en verso]”. Los versos están escritos en un recuadro, con letra pequeña.

¹⁵ Esta expresión aparece repetidamente en las coplas de *Tebanillo*, en esta forma o en otras próximas. Véanse, por ejemplo, las composiciones *Espresada estoi*, *Si la mujer le dio el culo*, *El padre es muy fixo hombre* (12 veces), *El hombre es padre* y *A Dios, ques mi criador*. En ocasiones, parece aludir a las “partes” genitales, y otras a la complementariedad o fusión de la pareja en el “acto” o coito, a veces como castigo.

¹⁶ “*Ensaio*. Examen, reconocimiento, prueba” (RAE, 1791).

[¿Qué quiere decir Dios?]

Pregunta: ¿Qué quiere decir *Dios*?¹⁷

Respuesta: Un señor que hasse a hombre y también a mujer.

Pregunta: Luego, Dios es común a dos.

Respuesta: Sí.

Pregunta: ¿Y puede ser común de tres?

Respuesta: No es sastre.

Pregunta: Io e oído decir que es común de tres.

Respuesta: En el hombre y mujer, no, porque, antes de que Dios hubiera echo a hombre y mujer, ia todo lo había criado.

Pregunta: Y en el bruto que Dios también lo crió, ¿será común de tres?

Respuesta: No, porque al bruto le hiso bruta y no a echo más.

Pregunta: Pues ¿cómo dicen que en Dios ai tres personas distintas [y] un solo Dios berdadero?

Respuesta: Es un simple quien lo dice. Lo primero, porque Dios no es persona. Lo segundo, que aunque su hijo e hija ai personas, no es lo mesmo Dios que hombre, y el hombre tiene culo y putrifación, y Dios no tiene culo, por esso no es persona.

Pregunta: Luego, ¿podré decir en todo lugar que Dios es común de dos y no es común de tres?

Respuesta: No lo podré decir en todo lugar; sólo lo podré decir en el mío. Porque emos de estar que,¹⁸ en la formación de el hombre y mujer, ai personas que gobiernan las leyes divinas y humanas, y éstas, o bien siegas de sus paciones, o bien poco o nada entendidas, las tienen y dan a saber a las ynocentes formas de la naturaleza, para que aprendan que en Dios ai tres personas distintas y un solo Dios berdadero. Y si dixera io que

¹⁷ Composición de tipo didáctico o catequístico.

¹⁸ *que en*: 'en que'.

no había tal, fuera reputado por loco, por erexe o por sismático y simple, si fuera de mi lugar lo dixera. Y hasí, no puedo decirlo si no sea en mi propio lugar. Mas, si en él me oien, ¡por Dios!, los que gobiernan las leyes y se hassen tontos y bojes,¹⁹ y no le dan lugar a mi razón para que sea desterrada la ygnorancia, ellos quedarán fuera de mi Dios y yo gossaré de su ley y beneficios.

Pregunta: ¿Y Dios cómo se llama?

Respuesta: No se llama Dios. Mas el hombre y la mujer lo llaman para aumento de la vida, para consuelo de su propio bien para cualquier aflicción en que se hallan de cualquier tormento o tormenta que ai o pueda aber, en los altos²⁰ de arriba [o] en los suelos²¹ de habajo.

Pregunta: Pues ¿qué se entiende por Dios?

Respuesta: Un señor que es dueño de todo, porque todo lo hiso y hasse.²²

Pregunta: ¿Y le podremos llamar a este mi Dios y señor *Virjen santíssima*?

Respuesta: Sí le podrá llamar la criatura, si le parece bien; mas, si le parece mal, no se lo diga.

Pregunta: Pues ¿qué quiere decir *virjen*?

Respuesta: *Virjen* quiere decir una cossa que xamás a entrado por ella cossa buena i cossa mala. Yo e oído decir que *virjen* es una parte²³ de mujer o de hombre que el que no a entrado en ella, o aigan entrado a ella, se halla *virjen*.

¹⁹ "Boje. Simple, bobo" (Mej.).

²⁰ "Altos. Se llaman, en las casas, los suelos que están fabricados unos sobre otros, y dividen los quartos y viviendas. Y assí se dice: 'La casa tiene dos, tres, quatro y cinco altos'. 'Fulano vive al tercer alto'" (Aut.).

²¹ "Suelo. Se toma también por el pavimento de las casas. Y assí se dice: 'Primer suelo, segundo suelo', etcétera" (Aut.).

²² El original dice *Pregunta*, en lugar de *Respuesta*.

²³ "Partes. Se llaman también los instrumentos de la generación" (Aut.).

Pregunta: ¿Y será bueno que, si uno conoce virjen, la dexa virjen?

Respuesta: ¡Ai de aquel que dexa virjen aquella que se le ofrese y no la desvirga! Y lo proprio digo en mujer: ¡ai de aquella que dexa virjen a la forma²⁴ del hombre que se le pone por delante cuando para esso se ponen! Pues, si no ai desvirgo, quedarán echos unos simples y no gossarán del beneficio y beneficios que se hallan enserrados en la virjinidad.

Pregunta: Luego, ¿es fuersa desvirgar?

Respuesta: Sí, obligación forsosa es que el hombre desvirg[u]e a la mujer, como la mujer desvirg[u]e a el hombre.

Pregunta: ¿Y puede cualesquier parte de mujer desvirgar a cualesquier forma de el hombre?

Respuesta: Ai en esso su comformidad,²⁵ de suerte que, si la mujer halla a el hombre serrado y humilde, debe adbertirle su encierro y desbirgarlo, y *después* tener cuidado con él hasta que le dexa el fruto. Mas, si halla a el hombre virjen, necio, tonto e ymprudente, y lo más es que sea osado, no deve de desbirgarlo, hasta deve haserlo juir²⁶ o juir de él. Lo proprio en el hombre: si halla a la mujer necia, virjen, osada y atrebida, deve no desvirgarla, y juir de ella o hasserla juir. También digo que, para que el hombre tenga amiga,²⁷ es necesario primero que sepa ler, y lo mesmo digo en mujer: que, para que ponga escuela,²⁸ es fuersa que conosca

²⁴ *forma*: 'sexo'. "Forma. La parte del ente natural que [...] constituye y distingue la especie" (*Aut.*).

²⁵ "Conformidad. Se suele usar, asimismo, por symetría, igualdad y debida proporción entre unas y otras partes, que se juntan para la composición de un cuerpo u de alguna otra cosa" (*Aut.*).

²⁶ *juir*: 'huir'.

²⁷ "Amigo, amiga. [...]. Significa también el que vive amancebado" (*Aut.*).

²⁸ "Amiga. En Andalucía y otras partes dan este nombre a la que es maestra de niñas" (*Aut.*). "Amiga. En algunas partes, especialmente en Andalucía, es la escuela de niñas [...]. Pudo darse este nombre a la escuela de niñas por haberle tenido primero la maestra"

bien la letra,²⁹ para que sea sembrada en la propia ymajen del hombre. Y de lo contrario, es osadía grave, y dessionestidad sucia y abominabre, y en lugar de sembrar ymajen de hombre o mujer, se dará una brutalidad entre los dos. El bruto tiene acto carnal por fuersa, mas el hombre no: sí sólo por letras, porque es hijo de Dios, y el hombre es la palabra, y hasí sólo puede conseq[uir] tener acto con la mujer, y la mujer con el hombre. Por lo que dice a dinero, cualesquier bruto lo carga, porqués mucho su pesso y el hombre no tiene fuersas suficientes para poderlo cargar. El hombre no es fuersa, mas sólo es palabra de Dios, y lo que carga es la letra para el beneficio común, y el cuero para el yugo y uncir su propria naturaleza.

[fol. 184r-184v]

CATÁLOGO: 2116.49. “*Sobre la identidad de Dios. Diálogo de contenido satírico-religioso*”. Este diálogo se funde, en el *Catálogo*, con un texto en prosa distinto: *Carta para mi mujer* (185v-185r), cuya alteración en el orden de los folios pudo haber propiciado la confusión de los catalogadores.

[Esta potencia te doi]

Dibujo: Un fraile, con sotana, se acaricia el falo erecto con la mano derecha y le ofrece a una mujer arrodillada ante él (y que le extiende, a su vez, algo parecido a un lienzo), con la mano izquierda, un bastón que sostiene otro falo erecto. A la derecha de esta escena, un galán y una dama dialogan. Abajo a la izquierda, en un rincón, una figura tachada.

(RAE, 1780). “*Amiga*. Por traslación, escuela para niños que en lo particular atiende una mujer, *amiga* o familiar de los padres de aquellos” (*Mej.*).

²⁹ Véase el diálogo *¿Qué quiere decir letras?*, con sus raras alusiones sexuales.

Los diálogos se unen con líneas a las bocas de los personajes, como globos de historietas.

- [*Fraile:*] Esta potencia³⁰ te doi
para que elijas³¹ esposo;
pues que tu marido soi,
ésta la gloria que gosso.
- [*Mujer:*] Aquesta potencia traigo, 5
si usté la quiere tomar;
biviremos en un cuarto,
que emos en él trabajar.
- [*Dama:*] De Dios padre es la potencia;
suplico a su majestad 10
me dé la forma³² ques dable
en propria formalidad.
- [*Galán:*] Mi mujer está asia³³ allá,
io le doi a usté possada;
pues no se halla en el lugar, 15
esta, señora, es la entrada.

[fol. 142v]

CATÁLOGO: 2116.3. “*Para elegir esposo. Tres redondillas y una cuarteta de contenido erótico-burlesco*”. 23 × 13 cm.

³⁰ “Potencia. Se toma también por la virtud generativa” (*Aut.*).

³¹ En el original: *eligas*.

³² *forma*: ‘sexo’. “*Forma*. La parte del ente natural que [...] constituye y distingue la especie [...]. Se llama también el pedacito de pan ázymo u oble, cortado regularmente en figura circular, en el qual se consagra el cuerpo de nuestro señor Jesuchristo para dar la comunión a los fieles, y se le da el nombre de *forma* aun después de consagrada” (*Aut.*).

³³ En el original: *asi*.

Carta de ynformaciones³⁴

Querida hija de mi estimación:

Te remito esta carta, en la cual berás el desengaño de la sang[u]inidad que por erencia te corresponde. Es sierto que Dios separó las formas de la naturaleza del hombre y también apartó las de mujer. A unos los hisso blancos, a otros amarillos, a otros negros, a otros pardos, y cada jeneración a sus principios les davan bergüensa estar juntos y se fueron apartando. El blanco tenía su rey, el amarillo tenía su rey, el negro tenía su rey, y cada cual se hallaba en su lugar, gobernando su cuerpo él: el blanco en su blanca, el negro en su negra y el amarillo en su amarilla.

Mas, esto asentado, tenemos por cierto que, si queremos saber o indagar quiénes fueron nuestros padres y la sangre y calidad que les aciste, hallaremos, por nuestro rey y reyes anteriores, que vajo de su corona ai blanco, ai negro, ai amarillo, ai pardo, consintiendo los reyes anteriores que el blanco se casse con una negra, el negro con una blanca, el amarillo con blanca y la blanca con un pardo.

Y hassí, la ymformación no me cuesta ninguna dificultad el despacharla. Baxo de cuio supuesto te digo que, baxo de este ymperio, todos los que estamos somos españoles, porque el rey de España a todos a bassaiado y abassaia. Si ai algunos que se nombran yndios en estos tiempos, son simples y no saben lo que hablan, porque si éstos no se nombran españoles es comfesar que el rey de España no es su rey, y que biven baxo de su proprio dominio, como señores de sí mismos. Lo mesmo el negro y también el pardo: deven comfesar que son españoles, pues biven baxo de su dominio o ymperio. Por cuio motibo, nos hallamos obligados a comfesar en este rey que somos españoles.

Ahora bamos adelante, que quien es blanco es el rey, quien es negro es el rey, quien es pardo es el rey, pues a todos carga y se

³⁴“*Información*. En plural, se llaman las diligencias secretas que se hacen de la calidad y nobleza del mundo, en orden a conferirle algún oficio, dignidad o insignia” (*Aut.*)

hisso cargo. Y si quiciera este rey que gobierna (o otro cualesquiera que entrara) disting[ui]r sang[ui]nidá, hallara el maior imposible, cual no es capás ni puede ser. Es al modo de aquel que pone carne a coser, y estando ia bien cosida y dessecha, quiera berla otra bes cruda y por coser.

Mas bamos: ia que nos hallamos todos españoles, ¿qués lo que cada cual, de por sí, deve hasser? Y respondo y digo: lo que an echo y hassen los que quieren. Unos son resueltos a ser lo que les parece, lla escandalisando, lla hasiendo daño y ia ultrajando a otros más. Otros, temerossos de Dios, mirando todo lo que les paresse mexor, y enserrarce en ello para serbir a su majestad, y no dar marjen a ultrajar ni ha ser ultrajados. Los³⁵ cuales son respectados y estimados de el rey, y onrrados porque temen humana justicia por divina, sea blanco, sea negro o sea pardo. Pues no es señor el que nace, sino el que lo sabe ser,³⁶ y no tan sólo del rey, sino también de los que tienen la propria virtud.

Si cada cual quiciera sacar su sangre en limpio, ni el que se yntitula yndio había de sacarla, ni el que se yntitula negro, ni el que se yntitula blanco, pues, entre la parentela, el negro halla blanco, el blanco halla negro y el amarillo halla blanco, negro y pardo, y ninguno en el tronco se halla limpio. Mas Dios, como dueño de todos nosotros, no nececita de más que lo que quiere su majestad.

Mira bien a un señor grande, conde, marqués o duque, y berás que ygual es el dicho señor con la señora, en blanco, en onor y en título, y tal bes suele nacer una hija o hijo de un color pardo que no yguala al de sus padres. Mas mira, por otro lado, dos pardos y bien pardos, reconocidos por mulatos, y berás que suelen salir sus hijos más blancos que los que por orijen lo³⁷ son, con unas faiciones tan hermosas que no parecen sino que son príncipes, hijos lexítimos de los reyes más perfectos, en blancos y hermosos.

Mas, de esto, ¿qué devemos ynferir? Que Dios no es justo, esso no, que no puede [faltar] a serlo. Pues, porque ai esta nobedad,

³⁵ En el original: *A los*.

³⁶ En el original: *saber ser*.

³⁷ En el original: *los*.

no ai que pensar sino que el rey dio su potencia, o la reyna, y se las tomó el pardo, porque se hallaba dispuesta su compleción en aquel acto. Y hassí no son hijos, hijos de los pardos, sino de algunos de estos señores. No porque fueron ellos ladrones, sino porque Dios fue serbido de que, en aquella ocación, fueran enjendrados tales niños. Y como el rey no pusso estorbo ninguno de que el negro tubiera acto con la blanca, y consintió que se cassaran y se rebolbieran todos, de aí nace el que conosca el rey la parte que pueda ser suia, si la be en otro poder, y puede darle su lexítima,³⁸ aunque otro la aiga enjendrado.

Pues aqueia potencia no fue de el que enjendró, sino de su dueño, al modo de aquel que tiene una hacienda y pone operarios que trabajen en ella. Claro está que, aunque la aigan sembrado, el fruto no es de el que sembró, sino de su dueño, que dio la semilla y en su propia tierra consintió fuera sembrada. Yten más: tubo un señor marqués, conde o duque un pardo biejo en su cassa, y le da el título de tío.³⁹ Llegó el tiempo de cumplir el dicho con su obligación y se lo metió a la niña. Esta potencia él no la urtó, mas sólo la administró.

[fols. 155r-156r]

CATÁLOGO: 2116.17. “*Carta de ynformaciones. Sobre las castas, su origen y reproducción. Discurso de contenido crítico-social*”.

[*Este cuchillo te doi*]

Primera viñeta: Un galán y una dama. Él, con saco y cabello largos, le tiende un cuchillo con la mano izquierda. Ella, con vestido largo y el

³⁸ “*Legítima*. La parte de herencia que, según ley, pertenece a cada uno de los hijos legítimos, en los bienes que quedaron por muerte de sus padres” (*Aut.*).

³⁹ “*Tío*. Llama en algunos lugares la gente rústica a los hombres de edad crecida” (*Aut.*).

cabello recogido, se apresta a tomarlo. Las palabras del joven aparecen englobadas por una línea que sale del cuchillo. Luego, se extienden en el espacio sobrante de la página. Abajo, una franja de ornamentos florales.

[El galán:]

Este cuchillo te doi,⁴⁰
que me pidió el jeneral:
y dile que en forma estoi
de hombre, no soi singular.

5 Que no lo meta en el cuerpo,
 porque se lo e de quitar;
 que me lo buelva de presto,
 que io le daré lugar.

10 No hago el cuchillo en mujer,
 lo hago sobre natural,
 y si me lo pongo [a] haser,
 para poder trabajar.

15 Es obra que con las manos
 me lo pongo a fabricar,
 por ympulsos soberanos
 a quien devo benerar.

20 El jeneral lo pidió;
 no se lo puedo negar:
 porque a mí me defendió
 de todo bruto animal.

⁴⁰ En el original, tachado: *Este cuchiio te doi.*

Mas le adbierto no entre adentro
de mi propia formación,
y sólo fuera del cuerpo:
es con esa condición.

25 Éste no lo hago en el culo,
es fuera de mi mujer:
que ni a mí ni a ella le cupo
éste, mi propio saber.

30 Justicia tengo que haser,
si en mi propia forma entrare,
y io lo sabré poner
en donde a mi forma guarde.

Segunda viñeta: La dama y el general. Ella, sentada en una silla, con vestido cortesano y gorguera, con el cabello recogido, le tiende el cuchillo con la mano izquierda. El general, elegantemente vestido, con un gran sombrero coronando su cabeza y un bastón en la mano izquierda, se apresta a recibir el cuchillo. Las palabras de la joven, escritas en verso sobre ella, continúan en la parte superior de la hoja. Abajo, la franja de ornamentos florales.

[La dama:]

35 Este cuchiiio⁴¹ me dio
mi propio esposo, señor:
usté propio lo pidió,
y no le cause dolor,
que esto es lo que me encargó.

⁴¹ *cuchiiio*: 'cuchillo'.

Si dolor causare alguno
 a la justicia del hombre,
 que lo buelba, que no es suio:
 40 que lo pondrá en parte donde
 no le duela, que no es mucho.

Para cortar los maderos,
 que son del uso del hombre,
 y para matar carneros,
 45 que aqueste bien no se esconde
 (pues que para esso nacieron).

También para el bruto osado
 que quiera a el hombre matar:
 el que se hallare culpado
 50 lo deve de castigar.

A ustedé, señor jeneral,
 le entriego⁴² aqueste cuchillo:
 pero no se a de cortar,
 pues el hombre no es el chivo,⁴³
 55 de su proprio natural.

[fol. 203v-204r]

CATÁLOGO: 2116.63, 2116.62, 2116.65, 2116.64. En el *Catálogo* aparecen como composiciones diferentes y organizadas en desorden. “*Cuchillo. Diálogo entre la justicia y la venganza*. Diálogo (dos redondillas) de contenido satírico-erótico”. “*Cuchillo. Diálogo entre la justicia y la venganza*. Diálogo (seis redondillas) de contenido satírico-erótico”. “*Entrega del cuchillo al general*. Diálogo (en una

⁴² “*Entriego*. Vulgarismo por *entrego*” (Mej.).

⁴³ “*Chivo* [...]. Se dice también del hombre putañero, propiamente del hombre lujurioso o que fornicia con exceso” (Aut.).

quintilla) de contenido satírico-erótico". "Entrega del cuchillo al general. Diálogo (dos cuartetas y una sextilla [en realidad, una redondilla y tres quintillas]) de contenido satírico-erótico". Versos escritos de corrido y separados por guiones (salvo en el caso de los globos, separados por saltos de líneas). Dos columnas (203v). Un franja de ornamentos florales cubre ambas páginas.

[¿Qué quiere decir letras?]

Pregunta: ¿Qué quiere decir *letras*?

Respuesta: Un conocer la figura de la forma⁴⁴ del hombre y de la mujer; que ésta no es enjendrada en acto⁴⁵ natural y es una materia que hasse el hombre fuera de su sentro, la cual no tiene sentidos, aunque por ellos passa, y hassí, aunque la quemien [o] agan de ella lo que quicieren, no es criatura sensible: es un animal ynsensible.

Pregunta: Pues ¿por qué le dicen *letras*?

Respuesta: Porque el que las hasse no be a quién, y hassí se pudiera contener cuando biera el que las forma a la persona a quien se las escribe, y decirle lo que por letras trataba, para hablarle toda la bes que se hallaba en su precencia. Y por esso le dicen *letras*.⁴⁶

Pregunta: ¿Y es fuersa que el padre y la madre sepan ler?

Respuesta: Es obligación forsosa, y el que no sabe ler tiene pena de la vida.

Pregunta: Pues ¿por qué?

Respuesta: Porque, si el padre no sabe ler, ¿cómo a de saber criar a su hija? Si un tonto es como aquel que no sabe lo que es bueno o lo que es malo, y se tira a todo, y por

⁴⁴ *forma*: 'sexo'. "Forma. La parte del ente natural que [...] constituye y distingue la especie" (*Aut.*).

⁴⁵ "Acto. Lo mismo que cópula carnal" (RAE, 1780).

⁴⁶ "Letra. Se toma también por el mismo escrito o carta, formado con las letras" (*Aut.*).

accidente mantiene su vida, hasta que, con gran facilidad, la pierde, no porque Dios lo permitió, sino porque él se quitó la vida. Mui bueno es comer lo que Dios crió para sustentar la vida, mui bueno es beber para mitigar la cé, pero ai tontos que comen sin saber ler y beben sin saber por qué, y hassí se quitan la vida a ellos y a los que tienen a su cargo.

Pregunta: Pues, si es fuersa saber ler, ¿qué letras son las primeras que puede la criatura aprender?

Respuesta: El padre que tiene cargo de la hija la primera letra que deve de enseñarle es la *ele*,⁴⁷ pero con la condición que no sea brebe la hija en aprenderla, porque no lastime tanto que peligre su vida y él la pierda.

Pregunta: Y la hija, si es mucha su aplicación, ¿se puede escusar el padre a que la hija aprenda brebe?

Respuesta: No puede escusarse, mas deve de adbertirle en su propia letra, en conocimiento proprio, y decirle: “Esta forma que aquí bes no es letra para que la puedas aprender, porque aunque es berdad que te la enseño para que la aprendas, pero no a de ser de memoria, no a de cer en mí —a de ser en la mitá de mi cuerpo,⁴⁸ que ésta se halla, aunque en mí, fuera de sí, y si la bes en sí, no estoi en mí”.

Pregunta: Pues ¿luego se escussa en que la aprenda?

Respuesta: No se puede escusar, aunque sea la niña mui pequeña, en su grande aplicación. Y assí, el padre no ha de haser fuersa a que entre: ella es quien a de entrar.

Pregunta: Y el padre puede, si está mui ardiente, y le hasse que entre a fuersa, ¿qué le podrá suseder?

Respuesta: El que el padre perderá a Dios para siempre, su alma quedará mortal y quedará su forma sin ber mujer, enfermará y morirá también en el cuerpo.

⁴⁷ *ele*: letra, palabra, grafía fálica; inicial de *letra* y de *ley* (si se acepta un juego con la enseñanza lacaniana).

⁴⁸ Sobre esta expresión, véase la nota a *Espresada estoi*.

Pregunta: Y si la niña entra en la letra a fuersa, ¿podrá el padre quedar su alma y cuerpo en mortalidad?

Respuesta: No.

Pregunta: ¿Y puede el padre escusarlo?

Respuesta: Tanpoco, que entonses fuera perder a su mujer.

Pregunta: Pues ¿no pudiera escusarlo, sabiendo que era una niña ynocente?

Respuesta: No puede. Le a de entregar la forma a que aprenda por su voluntad a qualquier hora que quiera, sin que pueda juir⁴⁹ el cuerpo. Mas tan sólo puede decirle y obligarla con palabras, que no se lastime o que no pierda la vida.

Pregunta: Y si la niña entró sin atender la palabra de su padre, ¿qué le podrá suseder?

Respuesta: Que puede morir en el cuerpo, mas no puede morir en el alma, porque no puede al padre obedecer en esso.

Pregunta: ¿Y se podrá saber por qué a la niña le corresponde hacer fuersa a entrar por la letra?

Respuesta: Sí.

Pregunta: ¿Por qué?

Respuesta: Porque pierde la niña la sabiduría, lo uno. Lo otro, que es fuersa que restituia a la parte materna la propia forma del padre que tiene a su bista, por no quedarce sin Dios. Porque ia tengo dicho que Dios no es persona, y teniendo al padre precente no puede gosar de Dios, y se quedará su alma simple y su cuerpo torpe. Por cuio motibo, ha ella⁵⁰ le obliga entrar y al padre sólo le obliga enseñar, sin que puedan escusarse cada cual en cumplimiento de su obligación.

Pregunta: ¿Y cuántas *eles* tiene el padre?

⁴⁹ *juir*: 'vulgarismo por *huir*'.

⁵⁰ En el original: *elle*.

Respuesta: Dos.

Pregunta: ¿Cuáles son?

Respuesta: Una se llama mallúscula, la cual el padre la tiene consigo. Y la otra se halla en el hijo, que esta no tiene esse título.

Pregunta: Pues ¿cómo dices que las dos tiene el padre, teniendo una, y la otra se halla en el hijo?

Respuesta: Porque en el padre y el hijo son de una propria naturaleza. Y el hijo, aunque se halla aparte del padre, y el padre aparte del hijo, es a saber que el padre, por la ynocencia del hijo, está obligado a darle al hijo la letra —no cara a cara, sí por letra.⁵¹ Y hassí como no es ynocente el padre, al padre se le hasen de cargo las dos *eles*, las que tiene unidas a su proprio cuerpo.

Pregunta: Pues ¿qué letra es en la que aprende el hijo?

Respuesta: En la grande, la que tiene a su cargo.

Pregunta: Luego, ¿ai dos?

Respuesta: Sí, ai otra chica.

Pregunta: ¿Y puede el hijo aprender en las dos juntas?

Respuesta: No cara a cara.

Pregunta: Pues ¿cómo?

Respuesta: Una sola a de cer en cara y la otra a de ser en bara, ques justicia.⁵²

Pregunta: ¿Y tiene pena de la vida quien las tiene cara a cara?

Respuesta: Sí, hassí en el alma como en el cuerpo.

Pregunta: Pues ¿qué deve haser quien las tiene cara a cara?

Respuesta: Echar a la una noramala.⁵³

Pregunta: ¿Y si no quiere salir?

⁵¹ “Letra. En el comercio se entiende por aquella libranza de dinero que se remite a pagar de un lugar a otro, u de un reino a otro [...]. Suélese llamar *letra de cambio*” (*Aut.*).

⁵² “Vara. Significa también la que, por insignia de jurisdicción, trahen los ministros de justicia en la mano [...]; y en ella está señalada una cruz en la parte superior, para tomar en ella los juramentos, que suelen decir: jurar en *vara* de justicia” (*Aut.*).

⁵³ “*Enhoramala*. Expresión de desprecio, y a veces de enfado, y como deseando mal sucesso y desdicha a otro” (*Aut.*).

Respuesta: Ia la mortalidad no quedará en el hombre, sólo en la mujer.

Pregunta: Pues ¿cómo se be en el mundo que el padre, en estos tiempos, se halle cara a cara con las dos juntas?

Respuesta: Porque la ygnocencia todavía se halla en la formalidad⁵⁴ del hombre.

Pregunta: Y estando en esta lección metido el padre, ¿en ella se hallará el alma y cuerpo en mortalidad?

Respuesta: Sí.

Pregunta: Pues, ¿para que no cunda este daño, qué remedio?

Respuesta: En esta costumbre en que se halla metido el hombre y la mujer, se nececita que el hombre que tiene las dos juntas busque (el hombre a su entera sastisfacción) un compañero que sea de su proprio ser. Y hallado que sea, deve haser oración a Dios, suplicándole se digne de que aquel que bido le mueba el corazón para que a sus puertas baia a pedirle una limosna. Que, con esta adbertencia prebenido el padre, deve darle la chica, sin más exsamen que fue Dios quien lo movió. Y ia con esto descarga su consciencia.

Pregunta: ¿Y quedará libre de la culpa?

Respuesta: Sí.

Pregunta: ¿Y qué deve haser el que recibe la limosna?

Respuesta: Si la limosna se la dio serrada, no se puede atreber a habrirla, porque la llabe no fue suia sino del que clamó a Dios y hisso oración para que fuera recevida dél. Y hassí, deve conserbarla yntacta y serrada como se la dieron, y mantenerla en su compañía⁵⁵ hasta que, passado un tiempo corto (el que le parezca más combiniente), llebarla otra bes a sus puertas y decirle a quien se la dio que no puede entrar por dicha

⁵⁴ "Formalidad. Vale también seriedad y juicio de alguno. *Lat. Severitas. Gravitas. Rectitudo*" (Aut.).

⁵⁵ En el original: *compañía*.

limosna, y que hassí le haga favor de partirla, que él no puede partir la torta entera, que lo que solicitó fue: *Parte pan*,⁵⁶ en sus puertas.

Pregunta: ¿Y qué deve hasser el padre?

Respuesta: Recebirla otra bes y partir la torta. Y darle parte en torta y no torta⁵⁷ en parte.⁵⁸

Pregunta: ¿Y si la torta es de a claco⁵⁹ o de a cuartilla⁶⁰ (porque ai diferentes tortas), y no es de a medio,⁶¹ ¿qué deve haser el que la recibe?

Respuesta: Si se la dieron de a claco, es cossa pequeña, mas está obligado a conserbarla y mantenerla hasta que se halle de a medio y que pueda sastisfacer la necesidad en que se halla. Y estando a su entera sastisfacción de a medio, ocurra al que se la dio y que la parta, y entonses puede husar de ella.

Pregunta: Si es muerta la forma paterna⁶² que la entregó ¿qués lo que deve de haser?

Respuesta: Buscar un padrino que la parta, en el lugar de aquella forma de aonde la hubo.

Pregunta: Pues ¿qué no puede haserlo él?

Respuesta: No deve.

⁵⁶ *Parte pan*: 'exclamación del mendigo al pedir limosna'. "Parte tu pan con el hambriento" (Isaías 58, 7).

⁵⁷ *dar torta*: "dar cachetes, cachetear a uno, como hacen las mujeres al golpear con la palma de una mano la masa, para echar la tortilla" (*Mej.*, s.v. "Tortear").

⁵⁸ "*Partes*. Se llaman también los instrumentos de la generación" (*Aut.*).

⁵⁹ "*Claco*. Pronunciación corriente de la palabra *tlaco*, moneda de cobre usada hasta hace poco. Los españoles encontraban y aún encuentran, gran dificultad en pronunciar la articulación *tl*, comunísima en el idioma mexicano [...]. *No valer un tlaco*. Ser de muy poca estimación, valer muy poco". "*Tlaco*. Voz azteca que significa 'medio', 'mitad'. Octava parte del real columnario, o mitad de la antigua cuartilla. Moneda ínfima que se usó mucho en el país en la época colonial" (*Mej.*).

⁶⁰ "*Cuartillo*. La cuarta parte de un real" (*Aut.*).

⁶¹ *medio*: 'medio real'.

⁶² *la forma paterna*: 'el padre'.

Pregunta: Y si el padre la parte o el padrino, ¿podrán husar de ella cada bes que quisieran?

Respuesta: No, so pena de que quedará en mortalidad el alma y el cuerpo.

Pregunta: ¿Y cuántas partes puede haser?

Respuesta: De una dos, sin que pueda llegar a tres.

Pregunta: Pues, para que no pueda llegar, ¿qué remedio?

Respuesta: El remedio que ai es que, mientras que la parte, le quede en la puerta el probe y, luego que se acabe de partir, se la entrieg[u]en, y el dicho que la partió no buelba más a berla, ni la parte buelba a ber más al partidor en silla, sólo en sima.⁶³

Pregunta: Quiciera que fuera más esplicada la razón, para que fuera más entendida.

Respuesta: Desta suerte. Havéis de saber que en el mundo ai un mar aparte de la tierra. Este mar se halla todo en agua y, como suele distar de el lugar del mar a la tierra muchas leguas, los que biben en lugar distante no la alcansan. Mas, para alcansar, hasen fée en el lugar, dígnaçe Dios mediante a ella⁶⁴ conducirla, y hasiendo un posso en la tierra, le da una parte de agua por benera.⁶⁵ Mas no se hune el mar al posso en silla, sólo en sima.

[fols. 146r, 147v-148r, 144r, 145v]

CATÁLOGO: 2116.5. “Sobre la educación que debe impartir el padre a los hijos. Diálogo de contenido didáctico”. Parcialmente escrito

⁶³ “Sima. Concavidad profunda y oscura. Covarrubias dice viene del griego *sema*, que significa lo mismo, o sepulchro” (Aut.). Tal vez se trate de alguna frase hecha, o de otro juego de palabras —o *albur*— de Tebanillo.

⁶⁴ En el original, añadido arriba: *y para*.

⁶⁵ “Venera. Se toma también por lo mismo que venero” (Aut.). “Venero. Mineral de metales o colores, o manantial de agua” (Aut.).

sobre hojas con apuntes o diseños previos, trazados con una punta de aguja (144r y 145v). Los folios han tenido que ser reordenados.

[*Cartillas*] ⁶⁶

Una mujer y un hombre con los brazos abiertos, y una palabra escrita bajo los pies.

Cargo

A la derecha, un venado. Más a la derecha, dos caballos trotando. Abajo, en otra hilera de figuras, otro caballo; un hombre con capa y sombrero montado a caballo; otro hombre con morral y sombrero, y alzando una copa con la mano izquierda, montado también a caballo.

En la franja inferior de la página, tres cuadros semejantes, los dos primeros, enmarcados.

Una mujer desnuda, sentada en una silla, masturbándose. Frente a ella, arrodillada, una joven la ayuda a excitarse. La mujer tiene al lado una A; la joven, una i. Arriba, se lee:

Cartilla saludable

Una mujer de pie, con vestido largo, señala con sus brazos a una niña parada junto a ella, también con vestido. A su derecha, un niño sentado en una silla la señala. Como en la otra escena, todos miran al espectador. La mujer tiene escritas dos letras junto a la cabeza: C y A, y una K en el vestido. La niña: C y d junto a la cabeza, y K en el vestido. Arriba, se lee:

⁶⁶ “*Cartilla*. Se llama también el quadernito impreso en que están las letras, y los primeros rudimentos para aprender a leer” (*Aut.*).

Cartilla enferma de las tres

Una mujer desnuda, sentada en una silla, abraza a un niño con la mano izquierda y con las piernas. El niño está arrodillado frente a ella. Ambos miran al espectador. La mujer tiene una A sobre el hombro y una K en el vientre; junto al niño hay una i. No lleva título.

Arriba a la derecha, están escritas las cinco vocales, como en una lección de escritura:

a e i o u

[fol. 148v]

31 × 21 cm.

[La gloria]

La gloria.⁶⁷ Divujo de las ánimas del camposanto.

La mitad superior de la hoja, cubierta por dibujos de ánimas en ocho trinitades o grupos de tres. Casi todos ellos portan grandes túnicas oscuras de pieles que les cubren el cuerpo. Algunos sostienen un velón en la mano. En cuatro grupos, una de las ánimas (con los pies recogidos o en posición casi completamente horizontal) es cargada por dos compañeras.

⁶⁷ "Gloria. Theológicamente tomada, es lo mismo que la bienaventuranza que gozan los ángeles y almas santas en el cielo, que consiste en ver a Dios, amarle y gozarle, poseyendo todo bien y excluyendo todo mal. Y ésta se dice gloria esencial de los bienaventurados" (Aut.). Otras alusiones a la gloria, a veces obscenas y a veces no, aparecen a lo largo de los papeles de Tebanillo, como, por ejemplo, en *Esta potencia te doi, De Christo a christiano hai mucho, Aprecio en el bestido, Cómo te atrebes y Si otro a mí me trabajara.*

En esta postura me quede cuando tenga acto en esta comformidá.

En el centro de la hoja, enmarcada por dos líneas horizontales y seguida de dos figuras cónicas (como campanitas) que se repiten arriba, debajo de una crucecita, hay una frase:

El tres⁶⁸ encaió.⁶⁹

La mitad inferior de la hoja, cubierta por dibujos de ánimas apenas esbozadas y tachadas con intensidad, con oscuros trazos circulares. Se hacen visibles muchas caras aglomeradas y asombradas, mirando de frente al espectador. Arriba a la derecha, hay un toro y, debajo de él, unas piernas en un recuadro, tachadas. Bajo los tachones, se leen unas palabras:

El cuerpo de la Yglecia.⁷⁰

[fol. 177r]

[A Dios, ques mi criador]

Primera viñeta: Una hilera de cuatro gentes, torpemente esbozadas, en el borde inferior de la hoja. Una paloma vuela sobre la tercera, y una cara sin cuerpo en el margen izquierdo. A la derecha, siguiendo el borde

⁶⁸ Frase incierta y hermética. El *tres* remite a la obsesión de *Tebanillo* por la Trinidad (o Cuaternidad herética), presente en muchos de sus papeles.

⁶⁹ Lectura incierta. “*Encallar*. Metaphóricamente, vale parar en algún negocio, no poder pasar adelante con él, por algunos embarazos y dificultades que han retardado su conclusión y suspendido su curso” (*Aut.*).

⁷⁰ San Pablo compara el cuerpo de la iglesia con el cuerpo humano y el cuerpo de Cristo: “Pues del mismo modo que el cuerpo es uno, aunque tiene muchos miembros, y todos los miembros del cuerpo, no obstante su pluralidad, no forman más que un solo cuerpo, así también Cristo [...]. En un solo Espíritu hemos sido todos bautizados, para no formar más que un cuerpo” (*Corintios I: 12, 12-13*).

inferior, hay una serie de animales (burros, reses, chivos). El trazo de los tres primeros es, aunque torpe, más elaborado. Los últimos están dibujados con una sola línea y un punto que representa el ojo. Cada figura inicia un parlamento: las palabras siguen largas líneas curvas o quebradas (como globos) que salen de sus bocas.

[Primera persona:] A Dios, ques mi criador, mi ser todo se obliga
a darle adoración de [a]bajo arriba;
porque me a dado el ser y m[e] da vida,
y todos mobimientos a que le sirba.

[Segunda persona:] No niego que soi Dios, mas no de mí,
y que criaturas⁷¹ tengo que me ressen;
las cuales me hasen ruido en un tan-tín,⁷²
y que, por barios modos, Ave⁷³ me ofressen.

[Tercera persona:] Soi criatura de Dios y tengo criados
que me alaven en forma natural:
pues de hombre y de mujer, entre mis cuartos,⁷⁴
cada res, si me ressa en su lugar.

[Cuarta persona:] Ijo soi y también tengo padre,
siendo mi padre el hijo, en conclusión,
y las bestias y brutos, si ressare,
que resse[s] aiga, porque Dios no ressó.

⁷¹ En el original: *criatures*.

⁷² *tan-tín*: 'onomatopeya de un sonido grave y otro agudo'. "*Tan*. El sonido o eco que resulta del tambor u otro instrumento semejante, tocado a golpes" (*Aut.*).

⁷³ "*Ave María*. La salutación angélica. Oración compuesta con las palabras con que el archángel Gabriel saludó a nuestra señora la Virgen María, y de las que le dixo Santa Isabel, con otras que añadió la Iglesia por modo de deprecación" (*Aut.*).

⁷⁴ "*Quarto*. Tomado generalmente, vale lo mismo que quarta parte [...]. Se llama también una de las quatro partes en que se suele dividir las reses o animales [...]. Se llaman assimismo los miembros del cuerpo del animal robusto y fornido" (*Aut.*).

- [*Primer animal:*] Dios te salve María, llena eres de gracia...⁷⁵
- [*Segundo animal:*] El señor es contigo; bendita tu⁷⁶ eres entre todas las mujeres y bendito el⁷⁷ fruto de tu vientre, Jesús, Santa María, etcétera.
- [*Tercer animal:*] Creo en Dios padre, etcétera.⁷⁸
- [*Cuarto animal:*] Los artículos, etcétera.⁷⁹
- [*Quinto animal:*] El Padre Nuestro, etcétera.⁸⁰
- [*Sexto animal:*] Los sacramentos, etcétera.⁸¹

Segunda viñeta: Un hombre desnudo, con el miembro dibujado entre las piernas. Una niña desnuda, calva y con rabo. Una mujer desnuda. Un niño desnudo, con el miembro dibujado entre las piernas. Todos, a excepción del hombre, cargan, en una o en las dos manos, uno (o dos) sexos femeninos. Como en la primera viñeta, cada figura inicia un parlamento: las palabras siguen largas líneas curvas o quebradas (como globos) que salen de sus bocas.

⁷⁵ Comienza a rezar el *Ave María*, oración que continúa el segundo animal.

⁷⁶ En el original: *tue*.

⁷⁷ En el original: *el el*.

⁷⁸ El tercer animal comienza a rezar el *Credo*: "El símbolo de la fe cristiana, hecho por los apóstoles para informarnos en ella; en el qual se contienen los artículos y mysterios que todo fiel christiano debe confessar, creer y professar para salvarse" (*Aut.*).

⁷⁹ "*Artículos de la fe*. Las verdades más principales reveladas por Dios a la Iglesia. Comúnmente se entienden las que se deben creer explícitamente con necesidad de medio u de precepto, según se contienen en el *Credo* o símbolo de la fe" (*Aut.*).

⁸⁰ "*Padre Nuestro*. La oración dominical enseñada por Christo, nuestro bien, y se llama así porque empieza de este modo" (*Aut.*).

⁸¹ Los sacramentos son cinco: bautismo, eucaristía, penitencia, sacerdocio y matrimonio. "*Sacramento*. Vale también lo mismo que *mysterio*" (*Aut.*).

En la esquina inferior, a la derecha de las cuatro figuras que hablan, un campanario con una cruz en lo alto, y las bóvedas de una iglesia, bajo las cuales un cura toca la campana y sostiene un hisopo en la mano izquierda. Detrás de él, un grupo de animales y pájaros.

[Sacerdote:] Si esta B[e]⁸² que te pongo⁸³ seg[u]ir quieres, forsar a que la sigas no tienes⁸⁴ quién,⁸⁵ porqués bruta en el quinto⁸⁶ y, assí, puedes dexarla entre los brutos, ques su ley.

[Hombre desnudo:] Bien te puedes boltear,⁸⁷ que no soi bruto, pues al culo, los brutos: ni es hombre ni mujer; y a Dios devemos todo culto: no te olbides ni borres la ymajen de mi ser.

[Niña desnuda:] Soi⁸⁸ de mujer mi parte, no la escusso, mas otra parte tengo de mujer: la que tengo a mi lado y me pusso un nombre⁸⁹ que no es ymajen de mi ser.

[Mujer desnuda:] De mujer tengo parte, mas io no soi mujer; pues, aparte, me miro tan cabal que no puedo negar ques de mi ser, aunque aio diferencia en el lugar.

⁸² En el original: *b. B[e]*: ‘posiblemente, la *be* de *bruto*’. “*Be*. Sonido que forman las ovejas, carneros, cabras y sus hijos, el qual es semejante al que resulta de la pronunciación de la letra *be*” (*Aut.*).

⁸³ Alude, posiblemente, al bautismo, como lo muestra el hisopo que sostiene el sacerdote en el dibujo.

⁸⁴ En el original: *no tienes no tienes*.

⁸⁵ *forsar a que la sigas no tienes quién*: ‘no tienes quién te fuerce a que la sigas’.

⁸⁶ *quinto*: posiblemente se refiere al quinto sacramento: el matrimonio, otra *tema* de *Tebanillo*.

⁸⁷ *voltearse*: ‘darse la vuelta, ponerse de espaldas’.

⁸⁸ *Soi*: ‘es’.

⁸⁹ *me puso un nombre*: ‘nueva alusión al bautismo’.

[*Hombre desnudo:*] Hombre fui, mas no soi, pues beo en mitá⁹⁰
 otra forma⁹¹ en mi cuerpo, dividida:⁹²
 la que no beo, así, ónde⁹³ pueda estar,
 mas no puedo negar ques de mi bida.

[fol. 205r-205v]

CATÁLOGO: 2116.68. “*Discurso de hombres y bestias*. Diez cuartetos de contenido burlesco-religioso”. Versos escritos de corrido, siguiendo las líneas curvas o quebradas de los parlamentos.

Ilustraciones

[Esta potencia te doi]	[fol. 142v]
[Este cuchillo te doi]	[fol. 203v-204r]
[Cartillas]	[fol. 148v]
[La gloria]	[fol. 177r]
[A Dios, ques mi criador]	[fol. 205r-205v]

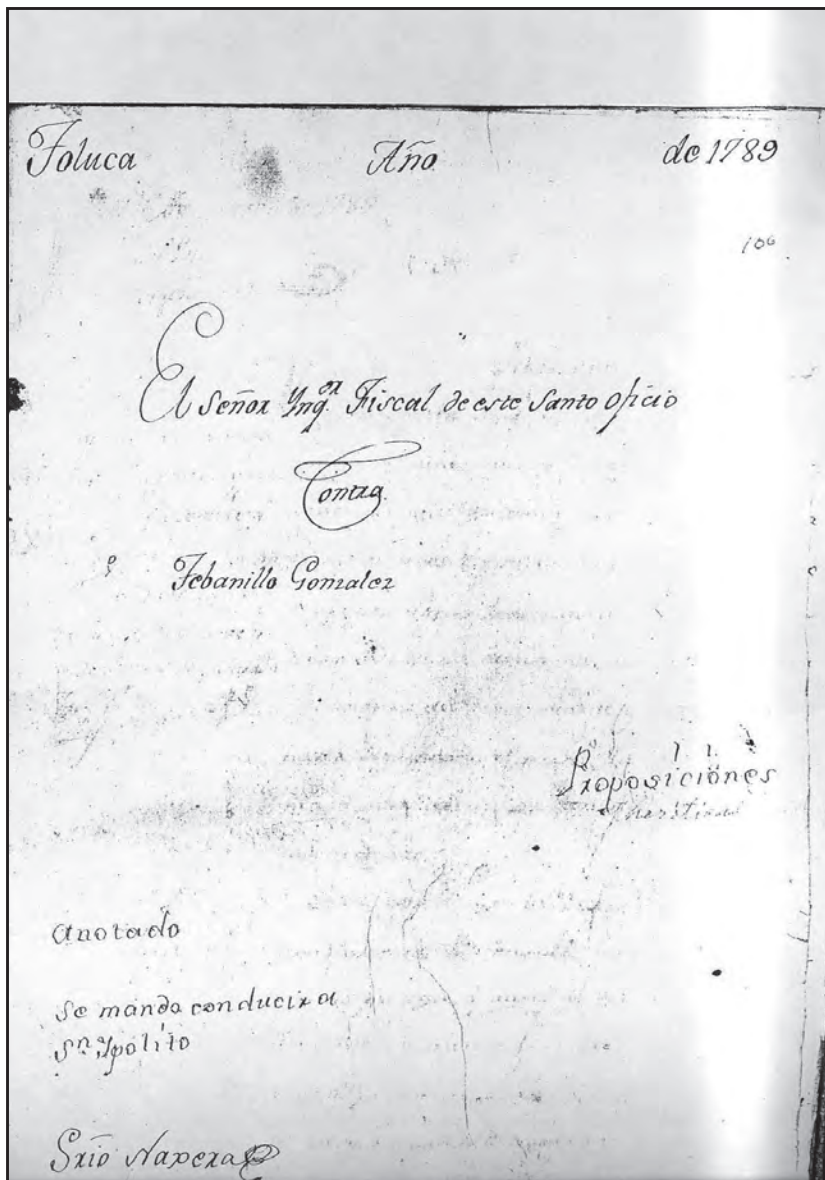
Otras ilustraciones no incorporadas a estos textos.

⁹⁰ Véase nota a *¿Qué quiere decir letras?*

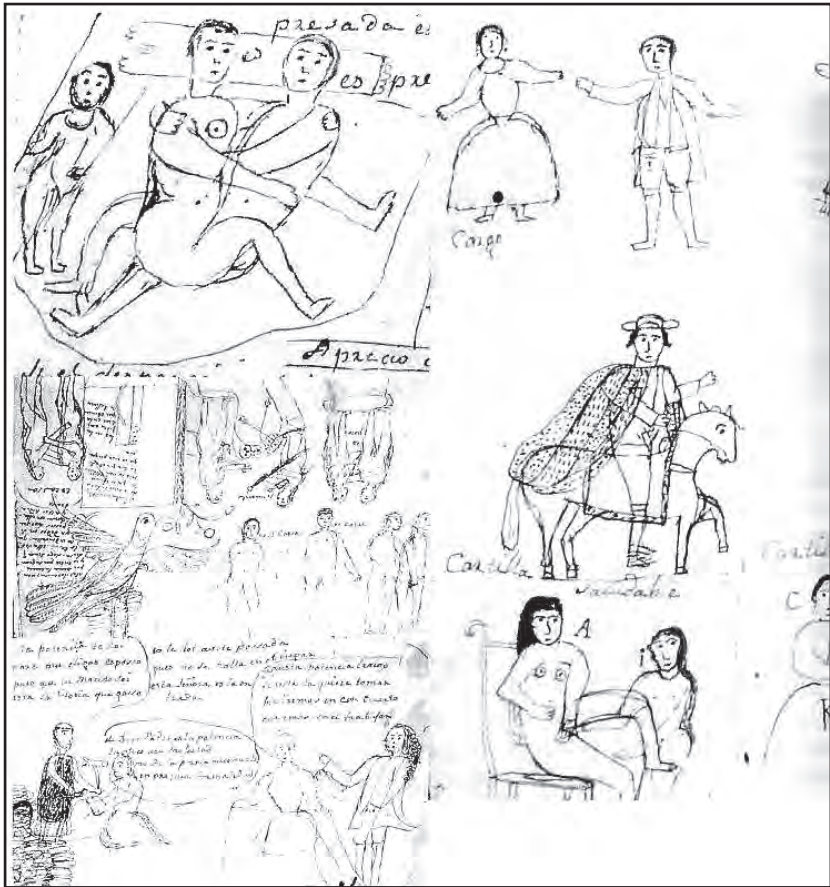
⁹¹ *forma*: ‘sexo’. La parte del ente natural que, determinando la materia, constituye y distingue la especie” (*Aut.*)

⁹² *otra forma... dividida*: ‘un sexo femenino, como se observa en el dibujo’.

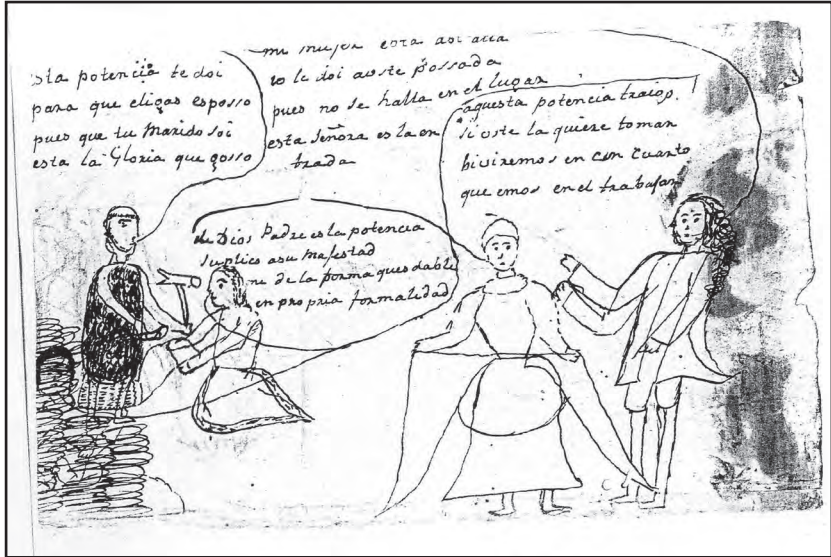
⁹³ *ónde*: dónde.



1. [Cabeza del proceso] [fol. 106r]



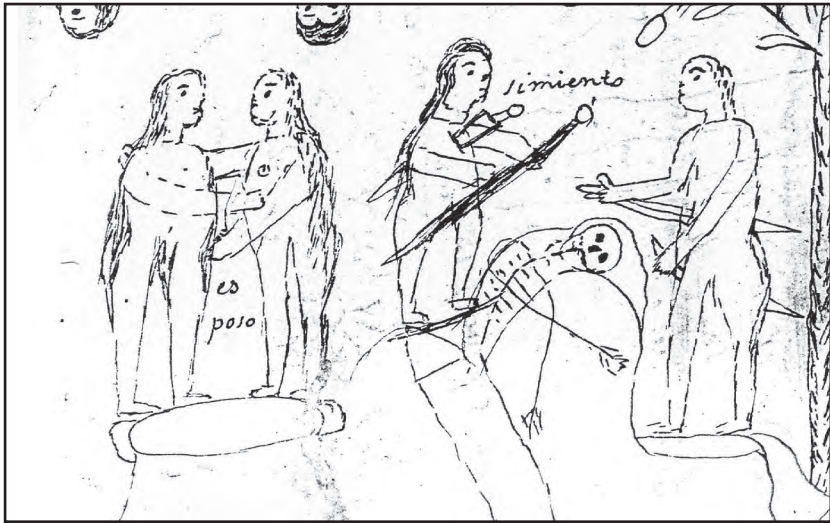
2. [Cartilla saludable] [fol. 142v]



3. [Esta potencia te doi] [fol. 142v]



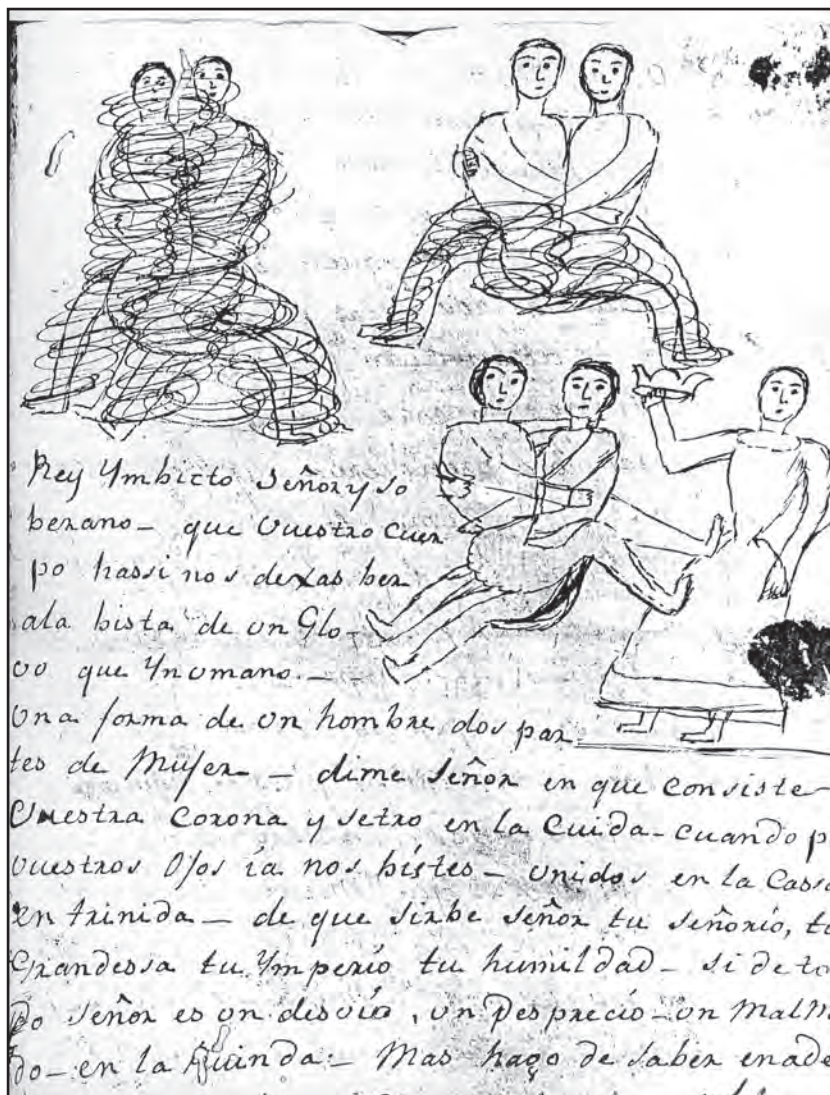
4. [El hombre está obligado] [fol. 154r] (Detalle, abajo derecha)



5. [Si miento] [fol. 154r] (Detalle, abajo izquierda)



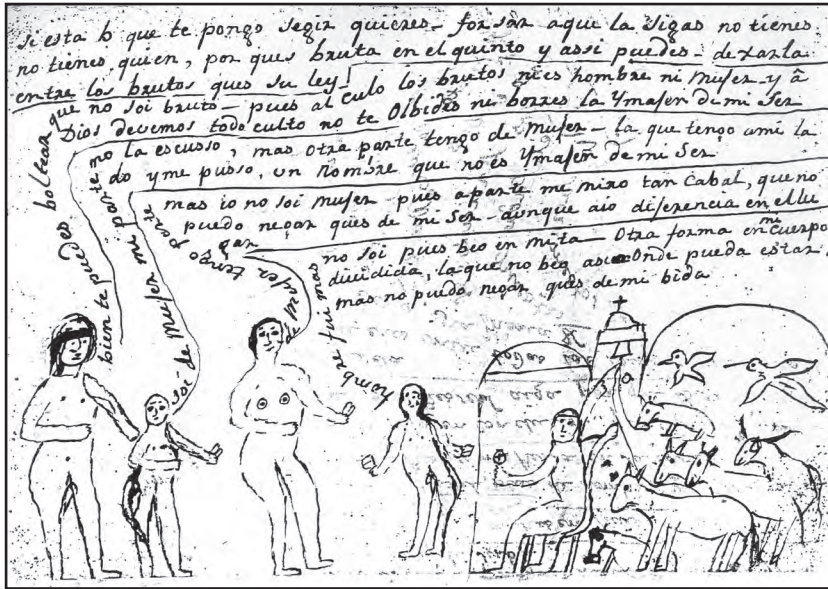
6. [Esta potencia te doi] [fol. 142v] 6. [Rey imbicto] [fol. 178r]



7. [Parejas tachadas] [fol. 178r]



8. [La gloria] [fol. 177r]



9. [A Dios, que mi criador] [fol. 205v]

Leyendas, relatos y bailes de Tepalcingo

El municipio de Tepalcingo está ubicado al oriente del estado de Morelos. Limita con los municipios de Jonacatepec al noreste; Axochiapan al este; al sureste, con el estado de Puebla (municipios de Jolalpan y Teotlalco); al suroeste, con Tlaquiltenango y al noroeste, con Villa de Ayala. Por su extensión territorial ocupa el segundo lugar de los 33 municipios del estado. Este municipio se divide políticamente en 16 localidades: Tepalcingo (cabecera municipal), Ixtlilco el Grande, Ixtlilco el Chico, Atotonilco, Huichila, Los Sauces, El Tepehuaje, El Limón, Pizotlán, Zacapalco, Las Joyas, Tepehuajes, El Tulipán, Adolfo López Mateos, Cruz de Jaramalla, Emiliano Zapata y Mano Pintada.

Sobre la fundación del pueblo se sabe que en “1445, según lo indica el *Códice Mendocino*, los aztecas encabezados por Moctezuma I, conquistaron Tepalcingo, no sin haber presentado fuerte resistencia sus moradores, fue incendiada y sometida para obligarlo a entregar tributo a los aztecas o mexicas” (Toledano, 2005: 140). Sobre la etimología del nombre del lugar, Oliverio Estrada, citado por Toledano, dice: “Tepalcingo debe ser Tecpatzinco; *Tecpa* es radical de *Tecpatl*, ‘pedernal’, *tzin* tiene tres acepciones: es estimativo, reverencial y diminutivo; la terminación *co* significa: ‘en la parte inferior del pedernal’” (2005: 142).

En Tepalcingo se encuentra el Santuario de Jesús Nazareno, al cual llegan peregrinos de los estados cercanos como el de México, Puebla, Tlaxcala, Guerrero y del mismo estado de Morelos. La llegada de la imagen tiene su propia leyenda; la fundación del Santuario y la Cofradía quedaron documentados en la inscripción que reza:

Esta piadosa y espiritual Cofradía de Jesús Nazareno, tuvo su principio, fundación y aprobación, en cinco de marzo de mil seiscientos y ochenta y un años. Se comenzó este magnífico santuario en veinte y seis de febrero de mil setecientos y cincuenta y nueve y se dedicó en veinte y dos de febrero de mil setecientos y ochenta y dos.

En el Santuario se encuentran otras inscripciones que dan testimonio de los beneficios que concede:

El Exelentísimo e Yllustrísimo Señor Don Alonso Núñez de Haro y Peralta y el Yllustrísimo Señor Don Francisco Javier de Lizana y Beaumont, Arzobispos de México, concedieron cada uno ochenta días de Yndulgencia, rezando un Credo con Gloria Patri, a la milagrosísima Ymagen de Jesús Nazareno que aquí se venera, rogando a Dios por la unión y victoria de los principales cristianos contra los infieles y por las necesidades de la Yglesia.

Los cerros que rodean el municipio, así como sus cuevas han dado lugar también a leyendas como la del “encanto” — y a otros relatos que circulan oralmente entre la población.

Todos los narradores son originarios de Tepalcingo. Los textos que se presentan fueron recopilados en 2010 e incluyen leyendas fundacionales, personajes que se aparecen —como nahuales, la Tlanchana, la mujer que ahoga borrachos, el niño de la carretera, muertos—, así como algunas anécdotas personales; presentamos un diálogo entre dos vecinos que evocan todo lo sobrenatural que les ha sucedido o que han oído decir. El último texto corresponde a la descripción de los bailes de la región, los atuendos utilizados y su sentido. Esta es una muestra de la riqueza tradicional que se conserva en este municipio.

NANCY GIOVANNA HERNÁNDEZ GARCÍA
ELSY DANIELA HERNÁNDEZ MALDONADO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

1. [Imagen patronal del Santuario de Jesús Nazareno]

La historia podría comenzar así: los habitantes del pueblo de Tepalcingo mandaron a hacer la imagen¹ con un escultor al estado de Puebla, por el año de mil ochocientos..., de pasta de harina de la caña de maíz; y los pobladores de Tlacualpicán, Puebla, por ese mismo tiempo, igual mandaron a hacer una imagen de figura pero sólo fue de madera. En cuanto estas están terminadas, las dos imágenes, los pobladores de Tlacualpicán, al ver la imagen de caña de maíz, les gustó mucho más y le dijeron al escultor que se las diera a ellos aunque pagaran más; el escultor aceptó, pero la imagen de caña se puso muy pesada y los del pueblo de Tlacualpicán llevaban veinte personas y ni con las veinte personas pudieron moverla. Más tarde llegaron los de Tepalcingo, ellos nomás eran tres personas y como ya la habían pagado, la imagen, llegaron y le dijeron al escultor, le dijeron que se las diera, pues, y el escultor pus no tuvo de otra manera que dársela porque no pudo dársela a los otros, y se trajeron a la imagen y desde ese tiempo es venerada la imagen por millones de peregrinos cada que es la fiesta patronal, en la segunda semana de cuaresma.

Alejandro Acevedo, 36 años

2. [Aparición de la imagen de Jesús Nazareno]

Como por 1620 apareció una imagen como de unos doce centímetros de altura. Esa imagen es igual de Jesús Nazareno, en el modo cuando estaban azotándolo en la espalda. En un barranco en el barrio de San Martín, lo vieron y le hicieron una pequeña ermita. Más tarde apareció la imagen en este lugar [Santuario del

¹ Se refiere a la imagen de Jesús Nazareno que también es conocido como Señor de Tepalcingo.

Señor de Tepalcingo] e igualmente, también le hicieron una ermita y se divulgó eso de la aparición y se divulgó que mudaba de lugar, de allá para acá, y así es como empezaron las peregrinaciones, y para el año de 1681 fue aprobado que se hiciera este edificio por el señor arzobispo de México.²

Alejandro Acevedo, 36 años

3. [La cruz del cerrito]

Se cuenta acá en Tepalcingo que hay una historia que, este, de antaño los señores antiguos, viejitos que comentaron que aquí en el cerrito de las torres,³ atrás hay un cerrito que miraban los señores antiguos que como, este..., volaba algo en la madrugada, de medianoche en adelante se miraba algo negro que volaba. Sí es cierto, porque muchos lo vieron, señores antiguos; yo no lo vi, pero me cuentan esto. Hasta que llegó el día que muchos se preocuparon por eso que miraban. Actualmente algunas personas lo miraron que volaba de noche en el firmamento —era algo feo, como vampiro negro—; se miraba y se desaparecía en el cerrito y volaba y regresaba nuevamente y ahí se desaparecía y llegó el momento en que todos, muchos, se preocuparon y llegaron [a] acordarse de la religión católica y vinieron a ver al sacerdote de acá de la parroquia del Santuario de Tepalcingo. Vieron al sacerdote y supuestamente fue a orar o fue a hacer una misa o no sé qué fue a hacer. Todos los que vivimos por ahí cerca, mi papá me cuenta que se cooperaron para que hicieran una cruz y la pusieron ahí en el cerrito; y para acá de ese tiempo hasta la fecha no se vio nada. Yo vivo cerca de ahí y ya no veo nada. Toda esa es una

² Como anécdota el señor Alejandro Acevedo nos relató que la imagen fue encontrada entre las ramitas de un pequeño árbol, que estaba colgadito. Cuando él tenía ocho años de edad, por curiosidad, fue hasta el lugar donde estaba la ermita y cuenta que parecía un horno de pan pero que adentro tenía veladoras, y que ya estaba en ruinas.

³ Alude a las torres que hay en el cerro, no a su nombre.

historia que cuentan y es una realidad y es cierto, el sacerdote fue a conjurar ese cerro y pusieron una cruz plantada y de ahí para acá ya no se ha visto nada.

Pedro Campos López, 58 años⁴

4. [De cómo se formó el pueblo de Tepalcingo]

Nos contaba, pues, la abuelita —lo que me acuerdo, porque ya no me acuerdo muy bien—, ella dice que tenía como siete años ella cuando iban a este, cuando venía la... ¿cómo le decían ellos...? ¡los soldados! Ellas, las mujeres, se tenían que esconder; los hombres también se iban porque los señores o los jóvenes, si tenían ya edad para ir a la Revolución, se los llevaban, y ellas se escondían o se mantenían sucias, sucias para que así no se las llevaran a las muchachas y así, este, se metían en las cuevas. Cuando se iban a los cerros se metían a las cuevas, cuando se quedaban aquí, en el pueblo, se metían adentro de los pozos; adentro de los pozos había como cuevas, pues, que es donde se podían ellos estar sentados, ajá, y ahí metían todo, comida, todo lo necesario para que ellos no les faltara nada; y si los que eran, decían ellos, muy miedosos no podían bajar al pozo y ahí los dejaban, se asomaban y no había nada. Y ellos solamente así se podían defender porque no tenían otra manera y se iban, pues. Y la abuelita, pues, cuenta ¿no?, que para que ellos se pudieran salvar fue solamente así o corrían, corrían, pues, para que no se los llevaran. Eso es lo que ella nos decía; te digo, pues, que ya dice ella que cuando la Revolución ya iba más o menos acabando, bajaban y estaba muy espantoso y luego les decían que, este, que se fueran porque, si no, las iban a matar y ellos poco a poco estuvieron bajando para reconocer y ya, este, fue como se fue formando el pueblo. Eso es

⁴ Fue albañil pero después de un accidente que le lastimó la pierna, y hasta la fecha, se ha dedicado ser bolero.

lo que te puedo decir, lo que me acuerdo porque ya ni me acuerdo de lo demás; ella sí, le digo, ya cuando, ya ella ya no existe, pero bien que se acordaba de tantos, este, ¿cómo dice...? amm, de tantas, ¿cómo se llama? No son leyendas, son otras cosas que ¿cómo? [buscaba la palabra, se le sugirió: *anécdota*] ¡Ándale, anécdotas!, que sí sabía mucho pero nosotros nunca lo apuntamos.

Hay pues una leyenda de una señora, no era señora, eran muchachas, pues. Eran tres muchachas que se escondían, estaban solas y el diablo se aprovechó de ellas, entonces ella este..., sí, tuvo un niño y se fue, lo tuvo y ella se fue; y cura, según curaba, porque su hijo le ayudaba y curaba muy bien, por eso hartos iban; pero ahorita ya no se sabe nada de ella, no sé si murió o vive, pero no me acuerdo de su nombre.

Enedina Aguilar Zavala, 59 años

5. [Encanto 1]

Yo les voy a platicar, pues, que he oído pláticas de esas a mi edad: que había un amate⁵ por allá en un terreno de Ixtlilco el Chico, que ahí jue a media noche —el encanto se abre en el día de Navidad—, un camarada, y dicen que cae una flor de ese árbol, blanca, pero que nunca florea; al caer esa flor, él tenía que rezar unas oraciones porque es el..., es el zulupi, el maligno, vaya. Agarra la flor él, pero que si triunfa en sus rezos ve como un chivo que saca lumbre, pero él 'tá rezando, no tiene miedo y al rato se lleva la flor él y la guarda, la guarda en su baúl y al otro día la abre y dicen que está llena de dinero. Son cuentos, verdad, que a la mejor son ciertos o no son ciertos, ese es un decir que he oído, ¿verdad?

Pus yo mi vida fui campesino pero nunca vi ni un muerto, ni oí ruidos, ni nada, otros sí oyen. Una vez me fui a echar mis

⁵ *amate*: 'árbol del género *Ficus* de cuya corteza se obtiene el papel del mismo nombre que antiguamente servía para la elaboración de códices'.

copitas por allá y andaba yo medio atarantadón y me vine caminando, ya eran como las cinco de la tarde, recuerdo que fui a la sepultura de mi padre y que me gana el sueño, me acosté en el jehuite,⁶ me paro como a las once de la noche pero no vi ni un ruido ni un muerto, no, nada. Me paré, ya estaba como brisando, fue como por el mes de septiembre, ¿cree que brinqué la barda y me fui por la calle de atrás?, llegué a su casa, pus me moje un poquito pero na más. No, no espantan, se espanta uno solo porque oye uno ruido y dice uno: “¡ah caray!”, y si está uno pensando que vas a ver un fantasma y ves un árbol, un arbolito que está bien sombrioso,⁷ como ora que están pintados de blanco, vas a decir ahí está un muerto, pero no. No, no vi nada, gracias a Dios, no vi nada. Nunca he visto un muerto ni nada, otros sí oyen, sí ven; vienen caminando del campo y los ven porque los matan en la orilla del camino o viene la judicial con un reo y lo matan porque es rata,⁸ porque ya está recomendada esa persona por rata, verdad, porque roba ganado y ya lo traen en la lista, se lo llevan y por ahí lo mataban.

Señor Urbano, 73 años⁹

6. [Encanto 2]

Pus yo fui parrandero, pues, pero nunca se me apareció nada. Nahuales, sí, sus ojos son rojos. Me han contado los antiguos que ese peñasco se abre, pues, y es encanto. Ya tiene muchos años; dicen que en Navidad se abre un encanto en el cerro de allá, yo lo que les puedo contar es eso, que en el Cerro del Pedernal que

⁶ *jegüite o jehuite*: “Hierba silvestre o maleza que nace en los terrenos baldíos o en las sementeras; como es perjudicial a éstas, se le debe eliminar durante el crecimiento de los cultivos” (*Diccionario del náhuatl en el español de México*, 2007, s.v.).

⁷ *sombrioso*: ‘que da mucha sombra, que es muy frondoso’.

⁸ *rata*: ‘coloquialmente, *ratero*, *ladrón*’.

⁹ De oficio peón de albañil y campesino.

no es este, es el otro, de ahí viene el nombre de Tepalcingo y es la historia que cuentan, también yo eso me contaron de por acá.

De nahuales es cierto eso, ¿no?, que antes señores que se aparecían a media noche, ¿no?, se aparecían los nahuales, pues, y yo el que conocí vive el viejito, pues. Pues como a media noche cuando se me apareció, estaba yo chiquillo, tenía ocho años de edad, iba a ver una tía que todavía vivía y ahorita ya no vive y entons no había luz ni, ¿cómo se dice?, piso, pues, primero era empedrado, camino, pues, de caballos, y ora pues ya está bonito de empedrado,¹⁰ ora ya está bonito. Y pues de ahí en fuera nunca se me ha aparecido nada, el nahual¹¹ y, pus, ya después empezamos a darnos valor como, por ejemplo, para torearlo es uno de valor, quiere uno golpearlo, voltea uno el sombrero boca arriba y puede uno golpearlo hasta matarlo si es posible, pero él habla que ya no lo golpeen. Y otras cosas así hemos oído, por ejemplo, que arrastran cadenas; otros señores dicen que se les ha aparecido el diablo, pero yo no he visto nada, gracias a Dios.

Allá también, en aquel cerro, pues, dicen que han encontrado dinero, oro, joyas; pero yo no puedo contarles más porque yo, sí soy nacido de acá, pero, pus, no sé muchas cosas de acá. Pues ora pa 'cá, también está otro cerro que le dicen el Pueblo Viejo, pues allí habitaron los zapatistas, hay cabellos de mujeres que, pos, ahí las sepultaron, cuevas.

Gilberto Hispano Medina, 50 años¹²

7. [Nahuales]

Me platicaban que tienen [los nahuales] su oración. A media noche se rezan esa oración y salen de marrano, pero un marrano

¹⁰ Se refiere a que ahora las calles ya están pavimentadas.

¹¹ Se le preguntó al señor en forma de qué se le apareció el nahual y respondió: "en forma de perro grande, como de un metro de alto, sus ojos son colorados".

¹² De oficio campesino y ganadero.

que se te aparece a media calle, grandote, pues, con colmillotes, feo, negro. Ya está convertido en malo, te quiere espantar, te quiere morder y tú solito en la noche y está oscuro, antes no había luz, está oscuro con candiles de petróleo.

Señor Urbano, 73 años

8. [La Tlanchana]

Comentan algunos de los muchachos actuales de dieciocho a veinte años de edad; ven, vienen a los bailes y se regresan a caballo, y ven en la carretera a una mujer y dicen que es “la Clanchana”, dicen que es La Llorona, pero no sale gritando que sus hijos, sus hijos. Es un personaje que se mira allí, pero no es La Llorona porque no grita, simplemente va sobre la carretera, y lo han visto, y camina o vuela al aire pero no le ven los pasos, camina por la carretera de allá que se llama el Basurero de los Cocos, así se llama el lugar. Allí se les aparece y supuestamente que sí existe la mentada Clanchana, no es La Llorona, es la Clanchana. Muchos de los jóvenes de veinte, treinta años la han visto; yo no la he visto porque no salgo en las noches, ellos ven ese fenómeno o como se le pueda llamar. Eso es lo que puedo yo mencionar.

Pedro Campos López, 58 años

9. [La mujer que ahogaba a los hombres]

Un tío de mi mamá le contó hace muchos años que siempre iba a la casa de mi abuelita, ahí, a un lado del Santuario, a que le hicieran té de limón; y el señor, pues, era muy mujeriego, pero muy, muy mujeriego, y en ese entonces la barranca no tenía puente y era un río, no era barranca, había nada más unas piedras grandotas para cruzar el río y el, este, señor iba caminando hacia la casa de mi abuelita, por atrás de la iglesia, y vio a una mucha-

cha vestida de negro que le empezó a hacer señas, o sea, tenía un cuerpo, una figura muy bonita, esbelta, delgada, bueno: alta, y entonces empezó a seguir a la muchacha porque ella le hacía como que lo siguiera. Cuando llegan ahí a la orilla del río, la chava se cruzó el río y mi tío se le queda viendo a la chava porque cruzó prácticamente flotando y cuando trata de darse la vuelta, de cruzarse del otro lado, voltea y al dar la vuelta tiene a la chava aquí,¹³ enfrente, y tenía la cara así como si fuera una calavera; y la tipa esa se le avienta encima y le pone la mano en la nuca y lo empieza a ahogar en el agua y él tratando de zafarse, pero sentía las manos así como si fuera un esqueleto, sentía las manos en su nuca y trataba de zafarse las manos y así, pero no podía, tenía mucha fuerza la tipa. Y pasó un señor que iba y lo ve y lo agarra del cabello y lo jala y le jala la cabeza y lo saca, y le dice:

—Bueno, amigo, ¿qué te pasa, te quieres ahogar?

Y le dice:

—No, gracias, gracias. Sentí que algo me estaba empujando hacia el agua.

Y le dice:

—¡Pus ya deja de tomar!

Y se va junto con mi tío. Y mi tío, cuando llega a la casa de mi abuelita, llega superasustado y le cuenta eso, o sea, que vio una tipa.

Indra Lizbeth Coria Vázquez, 20 años¹⁴

10. [El niño de la carretera]

Para llegar a Tepalcingo, de Cuautla para acá, pasas Amayuca, Jona,¹⁵ Atotonilco, y ahí en Atotonilco está un puente; bueno,

¹³ Hace señas de que la mujer estaba frente a la cara de su tío.

¹⁴ Estudiante de licenciatura en Relaciones Internacionales.

¹⁵ Es el diminutivo de Jonacatepec. Los tres son municipios que están antes de llegar a Tepalcingo.

ahorita ya compusieron la carretera, pero antes estaba bien fea, había baches, estaba fea y ahorita no. Pues, este, dicen los conductores¹⁶ que luego veían a un como... una figura de un niño chiquito que se les atravesaba, así como si gateara por el camino, y no los dejaba: si ellos venían por un carril y se pasaban al otro, él se hacía para allá, se cambiaba como si zigzagueara, pero dijeron... Unos tuvieron miedo que sí fuera un niño de verdad o algo así o una persona que lo pasaban a traer, pus ya saben, ¿no?, lo mandan al bote. Y los carros chocaban o pus nomás se volteaban y daban unas cuantas vueltas.

Julio César González García, 18 años¹⁷

11. [A los muertos hay que hablarles con cariño]

Luego dicen que La Llorona lava allí, en el... en la barranca, que tiene su pelo largo; y los nahuales, pues, son personas que leen libros del mal, que se convierten en perros, en burros, marranos, matan a la gente. Dicen que entran a las casas, que abren con un dedo, con un dedito del muerto abren la puerta aunque esté bien cerrada y luego vemos así como un perro grandote o un burro, bueno, dicen, yo no lo he visto, pues, nada más eso.

Florencia Manzanares López, 68 años

12. [El Choco]

FLORENCIA: El Choco dicen que sale por ahí, por el Cerrito, que lo han visto que ya está grande, que ya está viejito, que lo ven ahí,

¹⁶ De autobuses.

¹⁷ Estudiante de computación.

pues, nomás ven la sombra. Luego chamacos de esos que ahí andan así, que son desastrosos... Del Choco, ¿no se acuerda?

ÁNGEL: Ese está ahí en el cerro.

FLORENCIA: ¿Adónde?

ÁNGEL: En el cerro.

FLORENCIA: Pus por eso, ¡le estoy diciendo!

ÁNGEL: Sí, en el cerro se aparece.

NANCY: ¿Usted nos puede contar esa leyenda?

ÁNGEL: ¿Yo?, pus...

FLORENCIA: Dicen que es el hijo de doña Juana, que nació de doña Juana... ¿cómo se llamaba?

NIETA DE FLORENCIA: Juana López.

FLORENCIA: ¡Ah, Juana López!, se llamaba Juana López, y como era la Revolución, me platican, pues, yo no lo vi, me platicaba mi abuelita que la embarazó el diablo, esa señora salió embarazada y vivió, verdad. El niño salió corriendo, corrió luego, luego naciendo.

ÁNGEL: Sí existe.

FLORENCIA: Sí existe, se aparece allá en el cerro de la antena,¹⁸ platican que ven nomás la sombra.

ÁNGEL: Platican que se aparece allá porque allá hay una cueva.

FLORENCIA: No, por eso, en el cerro de la antena.

ÁNGEL: En el cerro de la antena.

FLORENCIA: Ya ve que por allá van muchos chamacos que quieren ver, ¿quién sabe qué cosa quieren ver?, y allá se van y se les apareció.

Florencia Manzanares López, 68 años; Ángel, 73 años

13. [Los encantos]

FLORENCIA: Me platicó una hermana, que fuimos por ahí, Pueblo Viejo que le llaman, que en el Año Nuevo se abre la roca y que

¹⁸ No es el nombre del cerro, se refirió a él así porque ahí hay una antena.

es un encanto. Y otro día también, pues, andábamos con Martín, pues, mi marido, y también allá en la feria y de repente yo me sentí como que andaba, como que andaba yo en otro lado y andaba yo como mareada y veía yo, y ahí donde está el portal de la doña Manuela, creo era o allí donde están los policías.

ÁNGEL: ¿Por dónde era?

FLORENCIA: Por donde doña Manuela, en el portal, y se veía grande y le dije yo a Martín:

—Mmm, Martín, vamos a llevar alimento.

Y dijo:

—No, no, no mejor mañana vienes.

Después vi y ya me vi y ya conocí los lugares, pero no los reconocí; y no nomás yo los vi, mucha gente.

ÁNGEL: ¿En la feria? En la feria.

Florencia Manzanares López, 68 años; Ángel, 73 años

14. [La Muégana]

ÁNGEL: Bueno, ¿se acuerda de doña Eleazar?

FLORENCIA: Sí, sí. Era mi tía, bueno, dicen que era mi tía. Tu abuelita me platicaba [se dirige a Nancy] que veía una como carroza muy luminosa.

ÁNGEL: Pasó "La Muégana".¹⁹

FLORENCIA: [Risas] ¡La Muégana! [risas]. A mí me platicaban que veían pasar una carroza bien bonita, luminosa, como de oro. Sobre la carretera, bueno, son pláticas, ¿verdad?

ÁNGEL: Pero sí, sí pasan, lo han visto los vecinos.

FLORENCIA: Y una vez aquí escuché muchos caballos.

ÁNGEL: El otro día un compa lo vio, pero nomás vio la sombra.

FLORENCIA: Sí, namás eso se ve, ¿no?, porque cuando la ve en persona se muere.

¹⁹ Se refiere a la muerte.

ÁNGEL: Sí, porque si lo llega a ver se lo lleva.

FLORENCIA: Sí, a veces no cree uno.

Florencia Manzanares López, 68 años; Ángel, 73 años

15. [El perrote]

FLORENCIA: Allá también ve que...

ÁNGEL: Pus yo ni oigo nada ni veo nada.

FLORENCIA: Porque doña Velia también, ve que vio un perrote bien grandote con sus ojos rojos.

ÁNGEL: Fue un nahual.

FLORENCIA: Mjú, también Tacha dice que lo vio.

Florencia Manzanares López, 68 años; Ángel, 73 años

16. [Muertitos]

ÁNGEL: Yo pues [vi] el muertito. Estaba tirado allí, a un lado de mi puerta y le hablé, lo quería yo conocer, ¡híjole!, y fue el día de los muertos, de los grandes; no pusimos ofrenda, nomás se hizo molito pero pa comer y mi señora, creo, nomás le puso a su niño, ve que era yo [borracho] y me fui allá, al Grano de Oro a tomarme dos:

—Dame chance.

Le digo:

—Voy a tomarme una, ya me anda por una.

—¡No!, dice, porque van a pasar los de la calavera²⁰ y yo no me voy a parar.

Le dije:

—¡Ándale, ahorita regreso!

²⁰ Se refiere a las personas que irían a pedir *calavera*: dinero o dulces.

Y que me voy. No me querían despachar:

—Únicamente nomás dos.

Le dije:

¡Áhi está vale!²¹

Ahí estaba el difuntito y lo quise reconocer y me pasé, ¿cómo decir?, aquí estaba la cocina, tons fui por el candil y no vi nada.

FLORENCIA: ¿Nada?

ÁNGEL: ¡Nada! Luego que me meto pa dentro y le digo a la mujer:

—¿No tienes un jarro nuevo, plato nuevo, todo nuevo?

—Sí, dice, ahí hay, ¿pa qué?

Le digo:

—Pa ponerle a un amigo.

Y que le pongo, pus, sus tamales, mole, un jarro nuevo, y le grité:

—Mira, mano, si no, no te conozco quién eres, quién juiste, si eres mi padre o amigo, ¡échate una botanita!

Así como lo puse, así amaneció, pus nomás son creencias; y le hablé:

—Si quieres estarte aquí con nosotros, aquí estate, pero nunca nos espantes, nunca, nunca, nunca, le dije.

Y, este, sí, ahí está con nosotros porque ¿sabe a quién lo espantó? A Efrén: estábamos desgranando y le digo:

—¿Qué?, ¿no quieres agua, vale?

Y dice:

—No, no quiero.

Y le digo:

—Tons espérame: voy por agua.

Y estaba ahí la casita de cartón y que voy a tomar agua, y ya que llego allá y le digo:

—¿Qué?

Y me dice:

²¹ *vale*: 'amigo'.

—¡Arajo,²² vale!, ¿Qué cosa tienes acá?

—¡Nada!, le dije, ¿por qué?

Y dice:

—Porque me espanté.

Y le digo:

—Tengo un amigo.

Mero eran las doce del día y le digo:

—Ahí está un amigo.

Dice:

—¿Por qué me vino a espantar?

Y le dije:

—Porque no te lo hiciste de amigo, yo me lo hice de amigo, le dije, ¡ire!, yo nunca lo he visto ni oímos nada y ahí existe y ahí estaba tirado así, así pues, todo de blanco y yo me pasé así, dándole la vuelta pa conocerlo pero estaba bocabajo y no lo conocí.

FLORENCIA: Allí con mi abuelito nos platicaba mi primo, porque nos iba a acompañar, y nos acostábamos en el suelo pero yo nunca oí nada, y él dice que sintió cómo le movieron el petate y se espantó y dice: “Ya no me voy a dormir con mi abuelito”.

ÁNGEL: Antes yo me acostaba en el suelo; ponía mi costal, tenía yo mi petate, y sentí cómo se mete un aigrecito bien frío, pus ¿no cree?

FLORENCIA: No, no cree.

ÁNGEL: Pus no cree lo que me pasó y entre sueños oí cómo se estaba acomodando, se estaba acostando atrás de mí.

FLORENCIA: ¿A poco?

ÁNGEL: Y le dije:

—¡Sácate de aquí que yo no soy mujer!

Lo regañé y ya que me paro, pero ahí na más sentí un aigrecito frío, pero nomás entre sueños dije: “Pus, ¿quién se está acostando atrás de mí?”. Ya se está acostando, y que lo regaño y que le digo:

—¡Sácate por allá que yo no soy mujer!

²² arajo, por carajo.

FLORENCIA: Creía que era mujer.

ÁNGEL: ¡Ajá!, pero ese jue. Antes, ya hoy no me espanto, ya ve que los muertitos yo no me doy licencia de verlos. Tovía los oigo, pero no. Y una vez me topé con uno. Venía yo medio, medio, medio.²³ Ahí en Ayehualco, venía yo de allá pa 'ca y él iba de aquí pa allá y venía del Quintonil, yo también, y le dije:

—¿A poco tienes más valor tú que yo?

Nos cruzamos y con eso, me tocó y sentí frío, frío, frío, pero no me dio la cara. Cuando nos cruzamos él se volteó pa el cerro aquél y si ha dado la cara, ¡azoto!,²⁴ pero no me dio la carota, porque si no hubiera yo azotado.

FLORENCIA: Sí, pues.

ÁNGEL: Ya cuando iba yo, que me agacho y que va caminando como por este tanto de alto²⁵ pero no me espanto. No, no me espanté, ¡qué me haiga yo espantando!

Florencia Manzanares López, 68 años; Ángel, 73 años

17. [Voces sobrenaturales]

FLORENCIA: Y allá en México le habló el diablo a Martín. Nomás oímos, como teníamos un tanque [de gas] con candado, con cadena; y se oía que lo querían abrir, que lo querían, pues, desatar y ya estábamos acostados, pero ese rato que se estuvo ahí moviendo, olimos como un olor muy feo, como cuando destapan una coladera: feo, feo, y mis hijos, bien dormidos todos, no se quisieron parar y de miedo no quisieron hablar, ¡no sé!, y llega su papá y les dice:

—¡Párate, Salvador, vamos a ver quién es ese hijo de no sé quién²⁶ que está abriendo el tanque, que se quiere llevar el tanque!

²³ Borracho.

²⁴ *azoto*: 'me caigo de golpe'.

²⁵ Más o menos unos treinta centímetros sobre el suelo.

²⁶ Eufemismo por *hijo de la chingada*.

Y ni caso le hicieron, pero después que le habla, decía:

—¡Salte, Martín, salte!

Pero con una voz fea. Le digo:

—¡Ándale, ándale, te hablan!

Y dice:

—¿Quién?

Le digo:

—Te habla allá afuera.

Y dice:

—¡No!

Y que se tapa de pies a cabeza:

—¡Chingue su madre, yo no voy!

ÁNGEL: Yo una vez oí clarito, clarito, una voz que dijo:

—¡Ángel!

Estaba yo bien dormido, que me paro de volada y que abro la puerta.

FLORENCIA: ¡Y nada!

ÁNGEL: ¡Nada! Entos se me quitó la maña, ora tienen que tocar tres veces, si no, no les abro a la primera: tres veces. La otra vez vino mi yerno, dice:

—¿Qué, no me quiere abrir?

Y le digo:

—Ya agarré la maña que tres veces tienen que tocar porque ya una vez me pasó feo: estaba yo bien dormido y tocaron, abrí la puerta y no vi nada, por eso ya se me quitó la maña, ora deben ser dos o tres veces que me toquen porque na más de una, no abro.

FLORENCIA: Ve que Martín siempre dice:

—¡Ay, esos muertos jijos de no sé qué,²⁷ me hacen los mandados, lo que el aire a Juárez!²⁸ Y estaba platicando con sus hijos ahí y ya luego dice:

—¿Dónde está mi papá?

Dice Martín chico, dice:

²⁷ Eufemismo por *hijo de la chingada*.

²⁸ *Hacer lo que el aire a Juárez: 'nada'*.

—¿Dónde está mi papá?

Y digo:

—¿Quién sabe?

Y dice:

—¡Oh, avisa tan siquiera que te vas!

Y le digo:

—No, eres un chismoso: ¡cómo voy a creer que los muertos te tumbaron! Eres bien chismoso.

ÁNGEL: Sí, sí los tumban porque les hablan feo: ¡hábleles con cariño y no le espantan!

FLORENCIA: Y dice:

—El muerto me revolcó. Sí, ¡de veras, vieja!, dice.

ÁNGEL: ¡Háblales con cariño y verás que no les espanta!

FLORENCIA: Digo yo pues: “¡Ah, el Martín es rechismoso!, no creo que lo hayan revolcado los muertos, y si lo hizo, ¡te lo mereces, les dices refe!” y ya cuando fui...

ÁNGEL: Sí, sí los tumban.

FLORENCIA: ...a lavar la ropa, ¡toda su ropa llena de lodo! Y digo: “¡ay, entonces sí lo aventaron al Martín!”

ÁNGEL: Y esa noche, cuando dije que me topé con el muerto, venía yo en La Cuera,²⁹ así, al peso de la noche, solito y luego el puente ahí esta refe pues, ya nomás están las puras viguetas, venía yo, pues, borrachote y que digo: “¿Cómo voy a pasar?”, y digo: “¡Ayúdame, Dios, que voy a pasar!”, y ahí voy, en las viguetas, como los tejonsotes, a gatas, agarrado, rezando.

FLORENCIA: Pus dicen que ahí se aparece, pues.

ÁNGEL: ¡Ajá! Saliendo del puente, adelantito, mataron dos y les digo yo, como venía medio pedo, les digo:

—¡No me vayan a espantar!, ¡agarré la jarra!³⁰

Ahí vengo hablando como loco y ¡bendito sea Dios!, no pasó nada. Ve que le digo que me quería escamar³¹ ese amigo aquí, pero no porque ya casi era la mañana y no me espantó. A los

²⁹ La Cuera: comunidad de Morelos.

³⁰ *agarrar la jarra*: ‘emborracharse’.

³¹ *escamar*: “hacer que alguien entre en cuidado, recelo o desconfianza”, DRAE.

muertitos hay que hablarles con cariño por que si les habla uno golpiado, lo tumban a uno.

Florencia Manzanares López, 68 años; Ángel, 73 años

18. [El nahual asesino]

FLORENCIA: También ve que al hijo de doña Luisa lo mató un nahual, ¿no se dio cuenta?

ÁNGEL: Pus le dijo groserías, ¿cómo no?

FLORENCIA: ¡Estaba joven! Dice que un marrano que se le apareció lo andaba trompea y trompea.

ÁNGEL: ¡Eso sí es cierto!, se aparece en el marrano porque ¿se acuerda cuando aquí era, allá donde don Ángel, donde este señor... Pilar, estaba el tecorral?³² y allí ajuera estaba y cuando viamos, allí, en la orilla, venía arrastrando una cadena, estábamos chupando³³ con mi cuñado Pancho, y que se para y que lo quería corretear, pero no, y le digo:

—¡Arajo, vale, tienes miedo!

Y que me da el machete y que baja el marrano y ahí voy, ahí voy, y ya lo alcanzo y no lo alcanzo y al dar vuelta ahí, se me desapareció y ¡me agarró un miedo, tenía yo miedo!; y después le estoy gritando a mi cuñado. Yo:

—¡Ven!

Y dice:

—¿Qué cosa?

Y le digo yo:

—¡Ven, ven no me puedo parar, me cayí!

Pero no era cierto, andaba yo entumido porque me espanté yo hartito.

FLORENCIA: ¿Lo agarró de los pies?

³² *tecorral*: del náhuatl *tetl* 'piedra', y del español *corral*. 'Muro pequeño elaborado con rocas apiladas sin ninguna clase de cemento o argamasa entre ellas'.

³³ *chupando*: 'bebiendo'.

ÁNGEL: No, no me tumbó, pero no podía yo andar porque me entumió, pero así estaba el marranote³⁴ y ya, pero yo tengo hartito que contar: el que jue borracho tiene hartito pa platicar.³⁵

FLORENCIA: ¡Ay sí, por ahorita ya es todo! Pero Susana, cuando iba al cacahuete, se iba como a la una de la mañana y dice que había una luna bien bonita y vio un señor de a caballo de blanco y le dio miedo y que corre, ya era la una de la mañana. Salvador también, en ese entonces na más había una tortillería y se iba con Javier, y dice que vieron un calavera no sé adónde la vieron, si aquí o allá por su casa de Javier, estaba colgada, ¡ay mamá!, la calavera estaba colgada y que corren, y ya no fueron a las tortillas.

Florencia Manzanares López, 68 años; Ángel, 73 años

19. [Los bailes de Tepalcingo]

De “Los Cañeros” eso sí les puedo contar, porque de esa historia de los Cañeros sí les puedo contar. Esos cañeros son unos señores que se visten de negro, pues, eran cañeros, que decían, han pasado en la televisión de los Estados Unidos, han traído la película, pues que eran trabajadores y, por ejemplo, acá nosotros nos hemos vestido, nos han contado que esos señores, cuando uno ya no quiere trabajar, pues porque ya está, pues, tomadito, lo cuelgan de un árbol, pero se mete la mano en la reata, lo tapan, le echan tierra. Los Cañeros se tapan el rostro porque se hacía desde tiempos de Jesucristo, según dicen.

“Los Ticuanes”³⁶ son bailes, son tradiciones que en las fiestas de los Santos Reyes empiezan esas tradiciones. Yo me ha gustado

³⁴ Señala que la estatura del animal era de aproximadamente un metro.

³⁵ En este momento de la entrevista se le pregunta a don Ángel su nombre y su edad, responde: “¡Uy, más viejo que un árbol! 73 años, ya estoy ruquito”; y se le pregunta a doña Florencia si puede contar algo más.

³⁶ Tecuanes: *tecuani*: ‘el que come gente’, de *te* ‘gente’, *cua* ‘comer’ y *ni* ‘el que ejecuta la acción’. Danza de origen prehispánico conectada con la adoración del jaguar; se

bailar ese, ¿no?, de los Cañeros. El Ticuán va vestido de zapatos, ya sea de zapatos de estos, mineros, con chaparreras de cuero, este..., chamarras, y aquí lleva uno un garrote como por acá ansinita,³⁷ y con ese se va uno golpeando, y máscaras de cuero, envuelto [el rostro] con pañuelos; me lo contaron, pues. Hay que saberlo bailar porque si no lo sabe uno bailar, en el baile bailan unos diez de este lado, pa que me entiendan son filas de hombres, de hombres, ¿no?, hay otras coronas que son las de las mujeres, que ya casi no salen; son filas, va uno bailando y se golpea uno feo, a veces sale uno desconchabado porque son puras patadas o con otras, pero menos con los puños, se pega uno como caiga uno, pues. Muchachas se han vestido, pues, pero no aguantan [se ríe], hay unas que andan medias loquitas y se han vestido, pues, y no se fija uno y las pasa uno a traer. Esa es la tradición de los Ticuanes, pues, que según en tiempos eran rateros, que robaban, pues.

Otro es “El Lobo”, el que nos golpea a nosotros. Yo tengo un chavo que le gusta todavía ese juego, ya está grande, ya se casó. Pero ese juego³⁸ es muy pesado, se pega uno gacho; ¿nunca han visto eso? La música de “Los Cañeros” es guitarra. Ese baile de “Los Ticuanes” ya tiene muchísimos años, mi papá todavía lo vía vestirse. Ese baile se golpea uno con un morral con una cinta roja, tiene unos ojos, un morral de ixcle,³⁹ lleva una sogá y a veces salen cuatro, cuatro lobos, unos pegan con uno como látigo que llevan. Ese juego es pesado. O antes salían los del aquel barrio⁴⁰ y nosotros de este barrio⁴¹ salíamos para acá a bailar, salíamos

realiza en los estados de Morelos, Puebla, Guerrero, Estado de México, Oaxaca, parte de Veracruz, y se extiende por el sur del país hasta llegar a El Salvador (*Diario de Morelos*, 29 de marzo de 2008).

³⁷ *ansina*: ‘de esta manera’. Señaló la medida del garrote o palo, aproximadamente, 35-40 centímetros.

³⁸ Es un baile tradicional pero también se refiere a él como juego, creemos que lo hace porque él lo bailó en su juventud y lo tomaba como una diversión.

³⁹ *Ixtle o ixcle*: ‘Filamentos de ciertos agaves que, torcidos e hilados, se emplean en la confección de sogas, costales y telas’ (*Diccionario del náhuatl*, 2007: s.v.).

⁴⁰ Tepalcingo se divide en barrios. Señaló el Barrio Centro.

⁴¹ El señor vive en el Barrio de San Francisco.

desconchabados, descalabrados, y las mujeres se golpeaban entre ellas, chamacas se desgredaban entre ellas, esa es una tradición de “Los Ticuanes”.

La otra tradición es de “Los Vaqueritos”. Los vaqueritos van vestidos con chaparreras, espuelas, pañuelo, camisa vaquera, y esos no llevan nada en el rostro, esos son los vaqueritos, nomás que es muy bonito porque van cantando versos de diferentes ranchos.⁴² Yo lo bailaba por gusto, pues, o por promesa, por enamorar a una muchacha y a veces, pus, sí salía cierto, pues, que se le arrodillaba uno a san Melchorcito⁴³ y sí conseguía uno el amor de la muchacha. A él [san Melchor] se le hacen los bailes esos de Los Cañeros y Los Ticuanes, y ya Los Vaqueritos, esos a san Francisco, el barrio que está por allá,⁴⁴ o el día de la Candelaria parece que salen por ahí.

“La Clatenquisa”⁴⁵ se compone de este..., esa se baila cuando, por ejemplo, ya fueron a pedir a la muchacha, es cuando se va uno a casar, es como por ejemplo, m’hijo se va a casar contigo, enton’s entre la familia, la mía y la tuya, ya quedaron para cuándo se van a casar, enton’s lleva uno el borrego de pan y eso lo bailan las señoras, y lleva uno el guajolote, guajolote vivo, y ese lo baila uno aquí, en medio de los pies, y también lleva uno un canasto con banderillas,⁴⁶ llevan un chiquigüite⁴⁷ y llevan otras, otras llevan un caballo, llevan un burro cargado con leña y esos son para la novia, esos son, por ejemplo, tú vives en otro barrio y el muchacho vive de este lado, pus desde aquí lo deben de llevar bailando hasta allá. Esa es la Clatenquisa. Llevan botellas,

⁴² “Un rancho es un lugar donde habita el ganando, como por ejemplo les grita uno allá arriba (señaló hacia un cerro) y allá acude el ganado y eso es un rancho adonde acuden y hay muchos ranchos.”

⁴³ Es uno de los tres Reyes Magos, pues estos bailes se celebran en la fiesta de los Santos Reyes.

⁴⁴ Señala la dirección del barrio.

⁴⁵ *Tlatenquiza*: entrega de obsequios en las bodas de Tepalcingo.

⁴⁶ Las banderillas se hacen con adelfas o flor de buganvilia que van enredadas en un palo y se colocan alrededor del chiquigüite.

⁴⁷ *chiquigüite*: “cesto o canasta de mimbre, bejuco o carrizo sin asas” (DRAE: s.v.).

llevan bebidas, cerveza, gallinas, lo que pueda el muchacho y la familia llevarlo. Y actualmente se sigue haciendo todo eso, lo que le dije: los Cañeros, la Clatenquisa.

Eso⁴⁸ viene, le digo que viene, y el 16 [de septiembre]⁴⁹ llegan el giro de los gallos, el jaripeo. Eso ya lo hacen en la noche, pero primero sacan los caballos para lazarlos de las patas, con los toros, pero ahora ya les ponen cosas porque los maltratan a los jinetes. Cuando yo era montador nunca les ponían esas cosas, pero eso todavía se hace, la corrida de los toros, cuando llega el 16, y allá arriba, en el Cerrito, descoronan a la Reina,⁵⁰ la América, eso todavía se hace. Lo que ya no se hace es lo de los apaches, pero los bailables y eso, todavía se hace. La descoronan [a la Reina] porque según ahí triunfan unos que andan ahí con una guitarrita, con una cinta roja en la cara, esos salen el 16, entonces la Reina sale y, según, esos triunfan.

Otra, de “Los Calzonudos” que ya pocos salen. Esos, pues, también salían y, según, dizque triunfan el 16, si descoronan a la Reina, y ya empieza el baile en la noche.

Gilberto Hispano Medina, 50 años

Bibliografía citada

Diccionario del náhuatl en el español de México, 2007. Carlos Montemayor (coord). México: UNAM / Gobierno del Distrito Federal.
TOLEDANO VERGARA, María Cristina, 2005. *Tepalcingo, su historia y sus tradiciones. Monografía histórica*. Cuernavaca, Morelos: s/e.

⁴⁸ Se refiere al jaripeo.

⁴⁹ 16 de septiembre, conmemoración de la Independencia de México.

⁵⁰ Se elige a una muchacha que será la “Reina de las Fiestas Patrias”. La Reina representa a España y la América a América y, en el Cerrito, América destrona a España.

Cuentos de animales del folclor narrativo de la provincia de Chiriquí, Panamá

Desde la más remota antigüedad, en los relatos que han corrido por el mundo se impone la presencia de los animales, tanto de los creados por la mentalidad mágica y por la fantasía, como de los que comparten con nosotros el planeta. Estos últimos han prevalecido en las narraciones tradicionales, seguramente por la fuerza de su presencia, de su realidad concreta y por su vinculación con el hombre en ese discurrir que nos impone la existencia.

No es extraño, pues, que a cada paso podamos escuchar en nuestros pueblos, sobre todo en pueblos como los de Chiriquí, en Panamá, con marcada actividad agropecuaria, esos relatos que los folclorólogos denominan “cuentos de animales”, ni que los animales que los protagonizan sean los de la propia fauna, con nombres universales o locales.

La persistencia y la inclinación por los cuentos de animales en regiones como Chiriquí, una provincia muy “conservadora”, con pocos centros urbanos, se explican, en buena medida, por el carácter de estas narraciones, muchas de las cuales tienen un propósito moralizador, aunque otras pretenden explicar el aspecto físico de sus personajes o revelar su naturaleza, sus luchas, sus alegrías y pesares. Pero, generalmente, todo discurre en ellas de modo que se genere el buen humor, en un cuadro no siempre grato de la vida que impone saber vivirla. En todo caso, se trata de textos que iluminan, que refrescan la interioridad y se sitúan en una línea de conducta solidaria, que rebosa humanidad.

Los cuentos de animales que aquí incluimos son parte de un corpus de relatos folclóricos reunidos durante 1998 y 1999, en los seis distritos de mayor antigüedad de la parte occidental de la provincia de Chiriquí: Alanje, David, Dolega, Boquerón, Gualaca y Bugaba. Este corpus es la base de la tesis doctoral que preparo

en la Universidad Nacional Autónoma de México. Y como siento que la investigación que llevo adelante debe exceder el ámbito de lo académico, aunque este sea tan importante y exigente como lo es, tomo una partecita de ella, algunos de los cuentos de animales recopilados y transcritos en ella, para mostrarles, en alguna medida, el alma de mi pueblo.

Nuestra selección atiende al deseo de que brillen los cuentos que tienen como protagonista a Tío Conejo, ese personaje tan conocido que sustituyó entre nosotros a Ananansi, la Araña, personaje central de aquellos cuentos que relataban, en sus noches de recuerdos de la tierra, los africanos venidos a América, hasta fijarlos en nuestra tradición, enriquecidos o modificados, nutridos de variantes surgidas de la fuerza y natural condición de las nuevas tierras. Y en eso de las variantes, quién sabe cuándo nuestro Tío Conejo le dio el golpe de gracia a la araña africana y se colocó, en los cuentos que protagonizaba, con toda la fuerza de su personalidad. No obstante, como Tío Conejo —pese a ser el favorito en Chiriquí— no es el único animal que llena los relatos de la provincia, es justo ofrecer otros cuentos animados por otros animales, algunos con nombres muy nacionales, como Tío Totorrón y Tía Noneca.

Hemos querido que los cuentos aparezcan como los transcribimos, lo más fieles que ha sido posible a la grabación que realizamos. Nuestros informantes no son profesionales en su oficio, pero son reconocidos por sus comunidades como los *talleros* o cuenteros de su pueblo. A ellos, muchos de los cuales no se encuentran ya entre nosotros, como don Pedro Ortega y don Miguel Gaitán, dedicamos este artículo.

LEIDYS ESTELA TORRES SAMUDIO
Universidad Autónoma de Chiriquí, Panamá

1. Tío Conejo y Tío Tigre con el queso y la panela

Bueno, dice que, que una veh ehtaba Tío Conejo, ehto, caminando por la selva al camino real, cuando vio venir un hombre a

caballo con una carga. ¡Ajo!,¹ se quedó, dice, Tío Conejo observando al hombre de la carga. Y dice:

—¡Caramba!, dice, ya descubrí que la carga que trae ese señor es de queso y panela.

Era dulce² y queso, pueh.

—Bueno, ¡y ahora cómo hago pa yo quitarle queso y panela a ese hombre!

Dice que se puso a pensar Tío Conejo un rato ahí. Y dice que se dijo:

—¡Ya flamé! —que quiere decir que ya él pensó ya—. Ya sé como eh que voy hacer, voy hacerme el medio...

Bueno, dice que se puso al la' o del camino, se agachó las oreja' y to' o, amigo, to' agacha' o, to' afligido y to' o mal. Venía el hombre de la carga, dice, a caballo.

—¡Caramba, caramba!, dice, parece que ehte conejito 'tuviera enfermo, ¿vedá? Pero vo' a llevármelo a la casa, para cuando sane hacer un buen guiso con él.

Bueno, él pensó que cuando Tiu Conejo se aliviaba, ya se mejoraba d' eso, iba hacer una buena comida. ¡Ajo!, y dice que se bajó el hombre de la carga y de una vez cogió a Tiu Conejo y lo echó de 'dentro de los zurrone', pueh.

Pero dice que diuna veh Tiu Conejo no perdió tiempo. 'Tando en el fondo del zurrón, amigo, diuna veh empezó, amigo, a rocer³ el zurrón y le hizo un güeco, y comenzó a echar los queso y la panela. Y el hombre, pal' pueblo. No se da de cuenta que ehtaba echándole to' el queso y la panela en el camino.

Agitado de tanto luchar, se escapó por el mihmo agujero y se fue a recoger el queso y la panela. Dice que ya tiene que haber caído la luna sobre eso de las tranquilas agua'. Dice que llegó por un poco 'e queso y lo llevó a la cueva y con el otro poco se pone

¹ ¡Ajo!: eufemismo de ¡Carajo!, que, según las circunstancias, expresa disgusto, molestia o dolor; el término ¡ajoo!, en cambio, indica asombro o admiración.

² dulce: 'panela'.

³ rocer: 'roer'.

al río, a tomar agua. Y se sentó a comer queso y panela. Y dice que luego tomó agua. Dice que cuando acordó, dice, dio uno pasó así, detrás.

—¡Caramba!, dice, ya viene a perturbar la paz Tiu Tigre.

—¡Ah!, Tiu Conejo, prepárese, dice, que hace tres día' que no como.

—¡Ah ...!, Tiu Tigre, dice, si uhté' dice...

—¿Qué come, Tiu Conejo?

—Bueno, sí uhté' supiera lo que yo como, no hablaría de comerme a mí.

—¿Y qué come?

—Pruebe y verá.

Pero como Tiu Tigre nunca había comido esos ricos manjares, dice, le dio un pedazo 'e queso y otro de dulce. Y empezó Tiu Tigre a comé', dice.

¡Ajo!, d'ir y venir esos bigotes pa'llá, amigo. Se comió el queso y la panela y lo' halló' tan bueno'!

—¿Ónde, ónde encontró estos manjares, amigo conejo, tan güeno'?

—Vea, dice.

'Taba a la orilla del charco, entonce' la luna estaba así dialta, se reflejaba, dice, sobre las tranquilas aguas. Se veía un queso en el fondo del río, del charco. Y era la luna que ehtaba allá, que se veía el queso, pueh, el reflejo de la luna.

—¡Ajo!, dice, Tiu Tigre. ¿Ve, uhté', ve eso que ehtá' allá, aquel, aquella panela?, dice. ¿No, Tiu Tigre?

Dice:

—Sí, lo ehtoy viendo.

—Ah, eso lo dije yo. Yo ehtoy cansa'o de comer queso y panela.

—Y antonce', dice, cómo hago, pa' yo...

—¡Uh!, lo más fácil, Tiu Tigre.

—¿Cómo hizo uhté' pa bajar allá?

Dice:

—¡Ajo! Yo me amarré una piedra en el pehcuezo, dice, con un bejuco.

Dice:

—¡Asti!⁴ ¿Y ahora 'ónde consigo...?

—¡Por eso no hay problema, Tiu Tigre, dice, yo vo'a buhcá' el bejuco!

Jue Tiu Conejo a buhca' el bejuco y amarró la piedra; se la amarró a Tiu Tigre del, del pescuezo, bien amarrada. Y entonce' dice:

—Bueno, Tiu Tigre, ya ehtá lihto pa que uhté' se jondie⁵ al fondo del río, del charco, allá. Vea, tome mi cuchillo, para cuando llegue allá, dice, al acto uhté', uhté' corte lo que uhté' guste.

¡Qué iba a cortar allá, si era piedra lo que tenía allá, era un pedreguero!⁶ ¡Ajo!, y se jue Tiu Tigre y se ajustó de encima diuna piedra. ¡Pulundún, al río! Se lo llevaba esa piedra levanta' o al fondo del riu. Cuando iba así en el aire, dice:

—¡Cuída'o, Tiu Tigre, va a pillar un resfriado!

Claramente que él iba a luchar pa, pa salirse, y ahogándose, alguna consecuencia le iba a sucedé'. Bueno, dice que, ¡ajo!, llegó Tiu Tigre, amigo, allá al fondo y al... ¡Qué hallaba! No hallaba na' de queso: era piedra. Y ehtaba acabándose, amigo, ahogándose. Y a'ónde se podía salvá', bien amarra'o y de la piedra. ¡Ajo!, y quedó Tiu Tigre y acabándose.

—Bien de malita⁷ salí, dice.

Lleno de agua, to' la nariz, las baba' y todo eso, que quedó varioh días que no 'taba, que podía hacer nada, agitado del resfriado ese. Y Tiu Conejo, amigo, salió huyendo y se jue, amigo, y casi integra⁸ a Tiu Tigre muerto, ahogado, pueh.

Manuel Espinosa, 58 años

Dolega, Dolega; 24 de marzo, 1999

⁴ ¡Asti!: 'jaste!', interjección que expresa dolor, asombro o extrañeza.

⁵ jondie: 'tire'.

⁶ pedreguero: en Panamá es un lugar lleno de piedras sueltas, o sea, un pedregal.

⁷ Bien de malita: en Panamá es una expresión equivalente a 'a duras penas'. En otras ocasiones con el mismo sentido se emplea 'de a vainita'.

⁸ integra: con este término el informante indica que Tío Conejo deja a Tío Tigre mal-trecho, moribundo

2. Tío Conejo, Tío Tigre y el vendaval

Como Tiu Conejo siempre se le ehcapaba, Tiu Tigre hizo todo lo posible por encontra'lo. ¡Ajo!, y el día que lo encontró, ehtaba cerca de un cañablancal⁹ seco. Y dice Tiu Tigre:

—¡Ajo!, Tiu Conejo, no te me vaya' a ehcapa', porque ya tú se te me has ehcapa' o varia' vece'. Pero hoy sí te almuerzo, ¡carajo!, dice.

—¡Oye, si tú supiera' el vendabal que viene y tú te vah a comer al último amigo tuyo!

Dice:

—Mira, viene un vendaval, que hay que ehtar bien amarra'o; porque si no, noh va a llevar, así que, si tú querei salva'te, vamoh amarrarno'. Si quieres yo te amarro a ti primero, tú que ereh máh grande.

Dice Tiu Tigre, que era medio cobarde:

—Bueno, ayúdame a conseguí' bejuco, pueh.

¡Ajo!, mano, y va Tiu Conejo y consigue unoh bejuco bueno' y Tiu Tigre también recogiendo algo por ahí, y se va, lo amarra a la pata del macano,¹⁰ a medio cañablancal. Y Tiu Conejo se va allá a'lante pa'l la'o de 'onde venía la brisa y le mete un fo'forazo.

Cuando Tiu Tigre sintió el olor a candela, dice:

—¡Ay!, éhta eh otra trampa de Tiu Conejo.

Y comienza a rompé' bejuco, y sale pa'llá y jale pa' cá.¹¹ ¡Y la candela, llegando! A gracia'¹² que loh bejuco ehtaban seco' y por eso se ehcapó, aunque sea rabiquema'o.

⁹ *cañablancal*: 'sembradío de *cañablanca*'. En Chiriquí, *cañablanca* es una variedad de bambú, que se utiliza en la construcción de viviendas rústicas, principalmente en techos y paredes.

¹⁰ *macano*: "Árbol de hasta 15 m de altura, de hojas alternas, flores amarillas y frutos cilíndricos, de color marrón cuando están maduros; su madera se emplea en la construcción de viviendas rurales" (Asociación de Academias de la Lengua Española, s.v.).

¹¹ *sale pa'llá y jale pa' cá*: expresión del informante que da idea de cómo Tío Tigre intentaba, desesperadamente zafarse de sus amarras.

¹² *a gracia*: 'afortunadamente'.

—Adiós, Tiu Conejo, algún día te encuentro y noh vemo' de nuevo.

Nicolás Calvo Pinzón, 55 años
Orillas del Río, Alanje; 13 de diciembre de 1998

3. Tío Conejo, Tío Tigre y los corozos¹³

Ustedes sabrán, el conejo siempre. Vuelta y bueno, vamos con los cuentos del conejo, porque él era muy astuto y ciertamente tenía mucha leyenda, ciertamente era, es vivo. El, el conejo era muy vivo, él siempre hacía... él hacía la casita dé'l, o sea, los huecos, el entradero,¹⁴ y allá al otro la'o hace la salida. Y siempre, cuando uno, cuando van a cazarlo, pueden buscarlo acá, a'onde por él entra; pero cuando menos acuerda, sale allá adelante y pega el brinco y se va.

Y un día se encuentra con Tío Tigre y Tío Tigre dice que lo iba, lo iba, quería comer, pueh. Y antonce' llegó al, al, a la puerta del hueco, pero ya él se había puesto de acuerdo con Tía Zorra, dice, pa que pusieran un saco en el otro la'o. Y, y Tío Tigre empezó a escarbar por el la'o del hueco, 'el entradero, y en la salida puso a Tía Zorra con el saco. Pero en el apuro, Tía Zorra no vio que el saco 'taba, era al revé'. Esto no, y cuando salió el conejo, salió huyendo y quedó... Vio de paso, fue a Tía Zorra. Dice:

—Ustedes me las pagan. El uno por, por atajá, ataja'me el hueco a'lante y otro acá por atrás', dice. Los dos me la van a pagar.

¹³ *coroso*: 'fruto de la palma de corozo, globoso y amarillo recubierto por una cáscara delgada que se quita con facilidad si el corozo está maduro'. En Chiriquí este fruto, que se agarra cuando cae al suelo, pues la palma que forma racimos de ellos está revestida de espinas, se pela y se come de manera natural, cocido con agua o con panela (a esto último se le llama corozo con miel o conserva de corozo, según su consistencia). Al cocinarse con agua y unas ramas de guayabo, con toda y su corteza, hasta calcular que su color cambie a un tono marrón, muchas veces se machaca, para hacer la bebida llamada 'chicha de corozo'.

¹⁴ *entradero*: 'entrada'.

Dice que el, al siguiente día 'taba Tío Conejo comiendo, comiendo corozo y pasó Tío Tigre.

—¡Ajah!, dice, que así era que lo quería cogé', ¿no?

Dice, dice Tío Conejo:

—N'omb'e, no me vengas a molestá'. ¡Si supiera' lo que estoy comiendo!

—¿Qué comes?

—Esto, corozo, dice, con miel.

Dice:

—¿Y a'ónde hallaste?

Dice:

—No, eso es fácil, uno na' má' pone los, los huevos, dice, encima 'e la piedra y le da con otra, dice, y de ahí saca los corozos. ¿Quieres tantear?¹⁵

Dice el tigre:

—¡Pa' ve'!¹⁶

Viene el tigre, puso sus huevotos en una piedra, y se ajusta¹⁷ el conejo y ¡chas!, que hasta que pegó un brinco el tigre y, y el conejito salió huyendo y riéndose.

—¡Conejo sinvergüenza, algún día te agarro!, dice.

El conejo se fue huyendo.

Pedro Ortega, 59 años

El Tejar, Alanje; 15 de febrero de 1999

4. Tío Conejo, Tío Tigre y Tía Chiva

Una vez Tiu Conejo 'taba casa' o con Tía Chiva, y entonce' elloh, pueh, vivían así, pueh, una vivienda que 'onde elloh vivían. Y entonce', pueh, Tío Conejo nunca compraba fó'foro. To' el tiem-

¹⁵ *tantear*: 'probar'.

¹⁶ *¡Pa've'!*: '¡para ver!', expresión que lleva implícita una aceptación; se acepta someterse a la prueba.

¹⁷ *se ajusta*: 'se tira'.

po tenía que d'í a buhcá' la candela 'onde Tiu Tigre, que vivía de aquel la' o de una quebrada, cerquita, pero ninguno sabía 'ónde vivía. Entonce', dice que Tiu Conejo sabe vivir, Tiu Conejo eh muy sabio. ¿Usted ha oído decir? ¡Oh, bueno! Él iba a buscar la candela, 'tonce, muy oscurito. Y pa hacé' que estaba lejo', que vivía lejo', él se metía por el monte, se salía y se metía, y cuando llegaba 'onde Tiu Tigre, allá, que lo saludaba.

—Hola, Tiu Tigre, ¿cómo está?

—Bueno 'omb'e, Tiu Conejo, ¿qué se le ofrece?

—Deme ahí dice, una candela, que necesito, que no tengo fósforo.

—Bueno, ¡cómo no!

Y entonce':

—¿Y usté' vive lejo', Tiu Conejo?

—¡Cómo no! Ve cómo vengo, empapa'íto de, de, del camino, que eso 'ta lejo', el monte sucio.¹⁸

Y bueno, un día Tiu Conejo no podía dir, porque no sé por qué, y le dijo a Tía Chiva:

—Anda voh a buscá' la candela, po' que yo tengo que hacé' tal cosa.

—Bueno, dice Tía Chiva.

Se fue. Pero como Tía Chiva era grande, ella no quería moja'se. Llegó a la quebra'íta y hizo ¡suá!; se la voló¹⁹ aquel la' o. Y entonce, cuando llega a'onde Tiu Tigre, sequecita.

—¡Omb'e, Tía Chiva, cómo ehtá!

—Bueno, bueno.

—Oiga, ¿y usté vive lejo'?

¹⁸ *monte sucio*: 'monte crecido y tupido'. En Chiriquí cuando se habla de monte, hay que entender que se trata de un terreno situado a las afuera de un poblado. Generalmente el término indica la existencia de un terreno cultivado o no; así los campesinos cuando van a trabajar en sus siembros, dicen que van para el monte. De la misma manera, cuando los terrenos están poblados de maleza, se dice que hay mucho monte o que el monte está sucio.

¹⁹ *se la voló*: 'atravesó la quebrada rápidamente', por lo cual quedó de un brinco en el otro lado.

—N'omb'e, Tiu Tigre, aquí cerquita, de aquel la'íto, ahitica.²⁰

Cuando era que vivían bien lejo'; pa que no fuera para allá. Dice que le dijo Tiu Tigre:

—Dígale a Tiu Conejo que yo voy tal día allá a pasiar; hablamos un rato, ¡pueh!

—Bueno, ¡ehtá bien!

Se fue la chiva. Cuando llega allá, allá 'onde el conejo, le dijo:

—Bueno, hablé con Tiu Tigre que dice que viene a pasiar tal día acá, po'que quiere hablar con nohotro', que no sé qué; vecino, pueh.

Y el hombre decía que era lejo', el conejo. Y de una veh, el día que se mete Tiu Tigre p'allá, Tiu Conejo comenzó a hacer un hueco, lo más hondo que podía. Cuando se fue, el conejo ya hace un día, bien hondo ya por allá. Y llega la hora que llega Tiu Tigre, que va llegando. Lo vio. ¡Suis!, ¡al hueco, de una veh! Y dice que comenzaba a llama'lo:

—Oiga, Tiu Conejo, salga pa que hablemoh.

—No, oiga, Tiu Tigre, que se me ajuma;²¹ 'toy cocinando, que se me ajuma la comida. Hable allá con la Tía Chiva, que ehtá allá ajuera.

Y jala a la chiva: ¡ras!, la quebró y se la comió, ¿ve? Y cuando Tío Conejo sale pa' fuera; ¡nada! Se salvó por eso. ¡Muy sabiu!

Efraín González, 84 años

Boquerón, Boquerón; 27 de febrero de 1999

5. Tío Conejo, Tío Tigre en el baile

Tío Tigre to' el tiempo quería come'se a Tío Conejo. Entonce', Tío Conejo tenía su esposa y dos hijos, pero ca' vez que Tío Conejo... que el tigre intentaba come'se al conejo, el conejo le, le jugaba

²⁰ *ahitica*: diminutivo de *ahí*.

²¹ *ajuma*: 'ahúma'.

limpio,²² pueh, viveza,²³ y no podía comé'selo. Entonce' ideó el tigre hacer un baile; entonce' mandó la tigre a'onde el conejo:

—Anda, invíta'lo pa que venga al baile.

Dice:

—Bueno, pueh sí voy.

Se jue la tigre a'onde... a'onde la coneja, y dice que le dijo:

—'Omb'e, comadre, ¿y, y Tío Tigre?

Dice:

—Anda trabajando.

—Comadre, es que nojotros tenemos un baile y nojotro' sabemos que usté sabe bailá' muy bien y queremos' japrendé' con usté'.

Dice la coneja:

—Pueh, comadre, yo sí juera, pero como a... aquí no está, no están, pueh, mi marido, yo no puedo deci'le si sí o no.

El baile era encerra'o y una paila²⁴ hirviendo con una tabla en la mitá'. Entonce', eh... el propósito era poner la coneja a bailar con los dos conejitos, y entonce' la tigre, en una punta de la tabla, virá' la tabla pa que se, se quemaran en la paila hirviendo, pueh. Y entonce' el tigre le pegaba, dice, un golpe al conejo y se lo comía, lo mataba.

Bueno, el caso es que reunieron al conejo y a la coneja y los dos hijitos. El conejo era el de... él le tocaba el violín, y el tigre tocaba la caja.²⁵ Entonce', cuando el conejo llegó al portal, le dijo a la coneja:

—No dentres hasta no ver un güeco por debajo 'e la alfarda.

Y ya dice la coneja:

—Ya yo hallé un portillo,²⁶ ¿ve? Por ahí quepo yo con mis hijos.

²² *le jugaba limpio*: afirmación por negación.

²³ *viveza*: 'bribonada, burla'.

²⁴ *paila*: 'olla de hierro, bronce o aluminio, de distintos tamaños, empleada en la cocina panameña, sobre todo para cocer arroz'.

²⁵ *caja*: 'tambor'. En Panamá es uno de los tres instrumentos de percusión (caja, pujador y repicador) empleados en un conjunto folclórico musical. Se distingue de los otros dos porque es más pequeño y redondo. La caja marca los pasos del tamborito, baile folclórico panameño.

²⁶ *portillo*: 'espacio pequeño abierto en una cerca'.

Dice el conejo:

—Yo quepo en aquel.

Bueno y, y la paila, hirviendo. Una paila grande. Y la tabla, en la mitá'. Entró Tío Conejo, se asentó con el violín en el espinazo, y cuando el tigre en una esquina, muy serio con la caja. Y dice el tigre:

—Bueno, Tío Conejo, pueh va a comenzar el baile.

La música del, del tigre en la caja era:

Pongan la paila que quepan todos.

Pongan la paila que quepan todos.

Y Tío Conejo en el violín era:

Uno a uno se van saliendo.

Uno a uno se van saliendo.

Y cuando 'taba en... en... entablá'o ²⁷ en la música, dice la, la tigre:

—¡Comadre, eche una baila'íta con sus hijos, pa nojotros aprendé', si pa eso es que hemos hecho esta invitación!

Dice la coneja:

—¡Ay, comadre, yo no sé de eso, pero eche usté' una baila'íta primero; porque así, pueh nos da más ánimo!

Y le hizo el tigre una seña a la tigra que bailara. Y se trepa la tigra y comienza a pegá' unos rabazos,²⁸ y, y vino la coneja y se jue con cuida'íto y le viró la tabla y sólo le quedó la cabeza ajuera en las aguas hirviendo, pueh. Y vino Tío Conejo y jaló el violín, y se aturdió al tigre de un violinazo, y to' mundo cogió los güecos que 'bían visto y se jueron a juir. Y quedó el tigre aturdí'o, y la tigra, sancochá'.²⁹

Mario Moreno, 38 años
Boquerón, Boquerón; 2 de marzo de 1999

²⁷ *entablá'o en la música*: 'adentrado en la música, concentrado en su tarea de músico'.

²⁸ *rabazos*: 'golpe fuerte que dan algunos animales con el rabo'.

²⁹ *sancochá'*: 'sancochada', esto es, 'cocida con sal y agua'.

6. Tío Conejo y Tío Mono

Tío Conejo y Tío Mono se hicieron buenos amigo'. Dice el conejo:

—Oye, Tiu Mono, vamo' haciendo un platanar a las media'.³⁰

Dice el mono:

—¡Ya está, Tío Conejo, a ti te gusta el plátano y a mí también! Lo único, Tío Conejo, que tú te gusta verde y maduro y a mí me gusta eh maduro, dijo el mono.

Se consiguieron el tallo pa hacé' el pa... Na'má', pueh, un tallo pa, pa sembra'lo, pueh. No había más semilla que un solo tallo. 'Toncé' vino Tío Conejo y cogió el machete y partió el tallo por mitá'. Dice:

—Tiu Mono, coge el la' o del cogollo usté', que por ahí es que sale la cabeza 'e plátano³¹ y usté' tiene primero que yo. Yo voy a cogé' el la' o de la pata.³²

¡Ponga cuida' o, cuando nació ese tallo de Tío Mono!

Vino Tío Conejo y sembró su tallo y vino Tío Mono y sembró el dé'l. Dice Tío Conejo:

—Bueno, Tiu Mono, 'entro un mes venimo' a ve' los tallo', que ya deben de está' de quita'les el monte, de asia'los.³³

Dice el mono:

—¡'Ta bien, pueh!

Al mes se jueron a ver. El tallo de Tío Mono ni, ni las hojas 'taban. Eso se pudrió y sólo 'taba la señal 'onde lo habían hecho el güeco. El tallo de Tío Conejo hasta que iba negro.³⁴ Pero dígame,

³⁰ *a las media*: 'a parte iguales'. Se refiere a algo que se hace con la participación de dos personas que contribuyen equitativamente.

³¹ *un platanar a media*: un sembradío de plátanos, costeadó a partes iguales por dos personas.

³² *pata*: 'en este caso se refiere a la raíz de la planta'.

³³ *quita'les el monte, de asia'los*: 'cortar el monte alrededor de la planta y arrancarles algunas hojas que entorpecen su crecimiento'.

³⁴ *negro*: la planta del plátano cuando ha crecido y está a punto de fructificar ofrece a la vista una tonalidad muy oscura, esto es, se ve de color verdinegro.

pueh, si él cogió jue el la' o de la pata, 'onde está que... las raíces. Dice el... y dice Tío Conejo:

—Tiu Mono, 'entro un mes venimo', que ya al mes yo creo que hay plátano'.

Al mes se jueron a ve' la cabeza 'e plá... la mata 'e... ¡Uuuh, ya había unos maduro'! ¡Qué cabeza 'e plátano más grande y unos maduro'! Dice, dice Tío Conejo:

—Bueno, Tío Mono, ahora, pueh, y yo como si usté' sube.

Dice el mono:

—¡Uuuh, no hay problema!

Y de una vez pegó dos brinco y se asentó en el primer gajo de la cabeza 'e plátano, y jaló un plátano y lo peló y comenzó a comer. Dice el conejo, viendo pa'l aire:

—Oye, pero no seás ingrato, jondíame³⁵ un pedazo.

Dice:

—¡No, no, nomb'e! ¡Come cáscara o súbete!

Dice Tío Conejo:

—¡Ajooo, al hombre más bellaco se le va una! ¡Me ganó esta!

Bueno, Tío Mono le jondió las cáscaras y se... Bueno, Tío Conejo, muy bravo en ver que Tío Mono se comió los plátanos maduro' y a él nada, pueh no le echó nada y allá quedó la cabeza 'e plátano. Dice el conejo:

—¡Oye, pero túmbala por derecho³⁶ al suelo!

Dice:

—No, no, no, no; así no. Yo la dejo allá, y yo, cuando vengo, yo subo.

Dice Tío Conejo:

—¡Tú me la pagas! ¡Algún día yo me desquito!

Bueno, se acabó la cabeza que le 'bía hecho Tío Mono.

Tío Conejo sabía de una casa donde habían unas mu... unas muchachas muy bonita', pero habían tres perros muy bravos. Le dice Tío Conejo a Tiu Mono:

³⁵ *jondíame*: 'tirarme, lanzarme'.

³⁶ *por derecho*: 'de raíz'.

—Oiga, Tiu Mono, yo lo llevo a una casa ‘onde sí hay guineo’,³⁷ fruta’ de la clase que usted’ quiera. Pero eso sí, hay que dir con, con zapatos de capullo, de’sos capullo de mazorca.³⁸

‘Tonce vino Tío Conejo y enzapató a Tío Mono y le amarró bien con unos bejuco’, con unas majagua’,³⁹ y él también, pueh, y se jueron. ‘Tonce, cuando ya iban llegando a la casa, comenzó Tío Conejo a pitiar⁴⁰ y salomar⁴¹ pa que vinieran los perro’. Y cuando los perros vieron que era un mono y un conejo, Tiu Conejo tenía un güeco listo ‘onde él se zampaba,⁴² y Tío Mono tomó carrera; jue pa una palma ‘e pipa,⁴³ y ‘onde tomaba carrera a pegar arriba,⁴⁴ los zapatos de, de capullo no lo dejaban agarrá’ en la palma, y llegaron los perro’ y lo cogían po’ el rabo, y decía Tío Conejo en el güeco:

—¡Acuérdese de los plátano’! ¡Una se debe y una se paga!
¡Acuérdese cuando se comió la cabeza ‘e plátano!

Y los perros, vea, ahí lo descamisaron, y Tío Conejo, muerto ‘e...
Y se acabó el cuento.

Demóstenes Caballero, 68 años
Macano, Boquerón; 14 de abril de 1999

³⁷ *guineo*: variedad de plátano que se come cruda cuando está madura.

³⁸ *capullo de mazorca*: hojas que envuelven cada fruto de la planta del maíz, esto es, ‘capullo de elote’.

³⁹ *majagua*: ‘fibra sacada del tallo de plátano’.

⁴⁰ *pitiar*: ‘pitear’.

⁴¹ *salomar*: ‘emitir, de manera muy peculiar, sonidos con falsetes, pausas y momentos de intensidad, que alternan unas con otras, intercalando a veces frases y coplas’. Con la saloma, el campesino panameño suele distraer sus ratos de soledad en el monte o en el camino. Es muy común escuchar salomas en las cantinas, donde los hombres dan muestras de quién saloma mejor.

⁴² *se zampaba*: ‘se introducía de prisa y para que nadie lo viera’.

⁴³ *palma e’ pipa*: ‘palmera’. En Panamá a una palmera se le llama palma de pipa, pues al coco que aún está tierno se le llama *pipa*; al que está medianamente tierno, *pipote* y *coco* cuando está ya seco. En este último estado, este fruto cae en cualquier momento; cuando está tierno, no, por lo tanto, hay que subir a tumbarlo. Así es que la palma se muestra más constantemente llena de pipas que de cocos.

⁴⁴ *a pegar arriba*: ‘para subir’.

7. Tío Conejo y la cabeza de Tío Gallo

Dice que él iba de camino, Tío Conejo, y ve un, un gallo, pueh, y no le veía la cabeza; así la había metiu por debajo del ala, el gallo. Y cuando el regreso de allá pa' cá, ve el gallo bonito y con la cabeza, pueh, y cantando.

—¡Hola, Tío Gallo, dice! ¿Qué hace aquí?

Dice:

—Aquí que 'taba pasiendo y mandé la mujer, dice, a lavá' la cabeza, y ya me la coloqué otra veh, ¿oyó? Yo, así hace mi mujer conmigo, a veces yo le doy la cabeza po' que se vaya a la quebrá' a lavahla pah' tá' mejor uno, dice Tío Conejo. Así es mejor, dice. ¿Verdá'?, dice. Y Tío Conejo, ¿y no quiere hacehlo usté' así también? Yo le puedo di' a lavá' la cabeza, pero tiene que pone' la encima de ese palo pa yo tumbá' sela pa dirla a lava' a la quebrá', dice.

—Bueno, hacehlo, dice, pueh, dice.

Y vino a buscó un machete, el tío, el gallo. Y ¡pranque,⁴⁵ amigo, 'tal el día de hoy!⁴⁶ No se la pudo colocar jamás.

Ese, ese jue, que se enredó a Tío Conejo, que se lo ganó, ¿oyó?

José Jaramillo, 52 años
Las Tinajas, Dolega; 5 de septiembre de 1999

8. Tío Conejo, Tío Tigre y el zapote

Dice que una veh Tío Conejo 'taba con mucha hambre y no jallaba qué comer. ¡Mucha carestía! Y ta, dice, 'ta reparando⁴⁷ y de repente ve un palo de zapote. Dice que...

⁴⁵ ¡pranque!: onomatopeya con la cual se expresa el término o final violento de algo, en este caso la descabezada de Tío Conejo.

⁴⁶ tal día de hoy: 'hasta hoy'.

⁴⁷ ta reparando: 'está observando, mirando con detenimiento'.

- ‘Orita me subo y me como un zapote.
Oye, y se trepó arriba y quebró un zapote. Se lo ehtaba comiendo, cuando allega Tiu Tigre. Dice:
—¡Ajo, te voy a comé’!
Que no sé qué. Que le dice:
—¡Ay, Tiu Tigre, si usté’ supiera lo que yo como, Tiu Tigre!
Dice:
—¿Qué comei?
—Zapote, Tiu Tigre, zapote.
—Échame uno, dice que dice.
Dice:
—Bueno, voy a buhcar uno pa que ehté bien madurito. Pero uhté’ cierre los ojo’ y abra la boca todo lo que uhté’ pueda.
Y se acomoda Tiu Tigre debajo ‘el palo y abre la bocota y cierra lo’ ojo’. Dice que le decía:
—¡Va, Tiu Tigre! ¡Vale, Tiu Tigre, muérdalo ahí! ¡Échelo ‘ende’⁴⁸ que a uhté’ le cae en la boca, po’ que dehpué’ se le cae!
Oiga, dice, Tiu Conejo se bajó, y se bajó y le acomoda el zapote atravesá’o en la boca y quedó, jue atravesado. Y queda Tiu Tigre:
—Mmm, mmm, mmm.
Y gruñendo y gruñendo y gruñendo. Dice:
—¡Bebe!
Y como que le hablaba a Tiu Conejo.
—Tío Tigre, sepa que uhté’ aprenda a no ser tan pendejo, dice; porque uhté’ de tan grande y viejo, dice, eh pendejo.
Y se fue y dejó a Tiu Tigre ahí.

Rogelia Fonseca, 85 años
Bugabita, Bugaba; 20 de junio de 1999

⁴⁸ *ende*: ‘desde’.

9. El capacho⁴⁹

Dicen que era un capacho. Que el capacho, él tenía loh dos pie' largos, pero el capacho tiene loh pies cortito'. Él, pueh, cuando él se para, se para ahí él solo, porque él loh pies' son muy cortito'. Pero él tenía, dice, esa ave tenía los doh pies largos. Pero él dice que él quería irse para otro país. Y hizo una fiesta muy grande y invitó a todos los amigos, dice. Y tenía chicha fuerte⁵⁰ y ron y comida. Y los invitados se emborracharon y le cortaron un pie. Dice que dijo:

—Ahora yo no puedo viajar con este pie corta'o, porque tengo el otro, pueh, na' más me ha quedado uno.

Dice que un amigo que lo quería mucho, dice que le dijo:

—Usté' no se desanime por eso. Haga su viaje, que yo le voy hacer una patita de cera. Y usté' se va con su patita.

Bueno, le hicieron la pata de cera y él llevaba, pues, su pie que le había queda'o y la patita de cera. Y llegó a la orilla del río. Ese viaje d'él era volando y a pie. Se paró en la orilla del río. Ya en la mañanita, cuando él iba a emprender su viaje, pues, las piedras del río estaban caliente' por el sol. Y la patita de cera se le derritió, se le quemó. Dice que le dijo:

—Oye, piedra, ¿y por qué tú me quemas mis pies?

Dice que le dijo:

—Yo no tengo la culpa de quemarte el pie. La culpa la tiene el sol que me calentó a mí.

Dice que le dijo:

—Vaya donde el sol a arreglar eso.

Se fue donde el sol y dice que le dijo:

⁴⁹ *capacho*: 'ave insectívora de unos 25 centímetros de largo, pico pequeño, fino y algo corvo en la punta, plumaje gris con manchas y rayas negras en la cabeza, cuello y espalda, y algo rojizo por el vientre, collar incompleto blanquecino, varias cerdillas alrededor de la boca, ojos grandes, alas largas y cola cuadrada. Es crepuscular y gusta mucho de los insectos que se crían en los rediles, adonde acude en su busca, por lo cual se ha supuesto que mamaba de las cabras y ovejas. Hay varias especies'.

⁵⁰ *chicha fuerte*: 'bebida de maíz fermentado'.

—Oye, sol, que eres tan valiente que calientas la piedra y la piedra quemó mi pie.

Dice que el sol le dijo:

—Yo no tengo la culpa de eso, la culpa la tiene la nube que me tapa a mí; no me había tapa'ó.

Dice que le dijo:

—Vaya allá donde la nube.

Se fue donde la nube, que le dijo:

—Oye, nube, que eres tan valiente que tapa el sol, y sol calienta piedra y piedra quema mi pie.

Dice que la nube le dijo:

—Máh valiente, dice, es el viento que me roza a mí.

Se fue, dice, donde la nube y le dijo, pueh, que más valiente era el viento que la rozaba a ella.

—Viento que eres tan valiente que roza nube, nube que tapa sol, sol, sol que calienta piedra, piedra que quema mi pie.

Dice que le, le dijo el viento:

—Máh valiente es la pared que me ataja a mí.

—Pared que eres tan valiente que ataja viento, que roza nube, nube que tapa sol, sol, sol que calienta piedra y piedra que quema mi pie.

—Más valiente es el ratón que me brequea⁵¹ a mí.

—Ratón que eres tan valiente que brequeas pared, pared que ataja viento, viento que roza nube, nube que tapa sol, sol, sol que calienta piedra y piedra que quema mi pie.

Dice que le dijo el viento:

—Mah valiente es... la pared... Mah valiente es el ratón que me brequea a mí.

—Ratón que eres tan valiente que brequea pared, pared que ataja viento, viento que roza nube, nube que tapa sol, sol, sol que calienta piedra y piedra que quema mi pie.

—Máh valiente es el gato que me come a mí.

⁵¹ *brequea*: del inglés *break*, freno, se ha derivado el verbo *brequear*, el cual se conjuga, como puede advertirse con la palabra *brequea*. Se le da a este anglicismo el sentido de 'dominar, manejar, frenar a una persona o cosa'.

—Gato que eres tan valiente que come ratón, ratón que brequea pared, pared que ataja viento, viento que roza nube, nube que tapa sol, sol, sol que calienta piedra y piedra que quema mi pie.

—Máh valiente es el perro que me mata a mí.

—Perro que eres tan valiente que mata gato, gato que mata ratón, ratón que brequea pared, pared que ataja viento, viento que roza nube, nube que tapa sol, sol, sol, sol que calienta piedra y piedra que quema mi pie.

—Máh valiente es el garrote que me mata a mí.

—Garrote que eres tan valiente que mata perro, perro que mata gato, gato que mata ratón, ratón que brequea pared, pared que ataja viento, viento que roza nube, nube que tapa sol, sol, sol que calienta piedra y piedra que quema mi pie.

—Máh valiente es la candela que me...

—Candela que eres tan valiente que quema garrote, que mata perro, perro que mata gato, gato que mata ratón, ratón que brequea pared, pared que ataja viento, viento que roza nube, nube que tapa sol, sol, sol, sol que calienta piedra y piedra que quema mi pie.

—Máh valiente es el buey que me toma a mí.

—Buey que eres tan valiente que toma agua, agua que apaga candela, candela que quema garrote, garrote que mata perro, perro que mata gato, gato que mata ratón, ratón que brequea pared, pared que ataja viento, viento que roza nube, nube que tapa sol, sol, sol que calienta piedra y piedra que quema mi pie.

—Máh valiente es el cuchillo que me mata a mí.

—Cuchillo que eres tan valiente que mata buey, buey que toma agua, agua que apaga candela, candela que quema garrote, garrote que mata perro, perro que mata gato, gato que mata ratón, ratón que brequea pared, pared que ataja viento, viento que roza nube, nube que tapa sol, sol, sol que calienta piedra y piedra que quema mi pie.

Dice que le dijo:

—Máh valiente es el herrero que me hace a mí.

—Herrero que eres tan valiente que hace cuchillo, cuchillo que mata buey, buey que mata, perro, perro que mata gato, gato que mata ratón, ratón que brequea pared, pared que ataja viento,

viento que roza nube, nube que tapa sol, sol, sol que calienta piedra y piedra que queme mi pie.

—Máh jue... Yo aquí, dice el herrero, yo, máh poderoso y valiente es Dios que me hizo a mí. Yo hago esto, así es que hable con Dios.

Dice que Dios le dijo al capacho:

—Bueno, párese aquí que yo voy a arreglar esto, y le voy hacer de ese pie que usté' carga el otro piesecito. Y le hizo los dos piesecitos de un pie, y él quedó con esos pies tan cortito que no puede pararse. Y le dijo:

—Bueno, ahora diga: "Eh que estoy jodí'o".

Por eso es que el capacho, la canción d'él es "Ehtoy jodí'o, 'toy jodí'o." Es que no tiene pie.

Capacho
se mete en un cacho⁵²
y se tapa con brea
pa que no lo vean.

Sí, él es como una mariposa que él vuela y cae; uno lo espanta así, y él vuela y cae máh adelante. No es una ave que vuela así, bien, sin detenerse, sino que él cae en el suelo y uno lo espanta y él vuela y cae más adelante y queda pega'ó al suelo. Porque como él no tiene lah doh patas grandes, sino un piesecito que apenas se le ve, como loh deditos ahí pegado' del cuerpo, y él anda expuesto así en el suelo, pueh como una mariposa que vuela y cae adelante. Y pasa por ahí.

Es en el campo que se oye ese pajarito. Parece una culebra así enrollada. Es como una mariposa cuando vuela y cae adelante. Así es que se ve volando como una mariposa. Es una ave rara, po'que es negra pintada, así como unas pintas que tienen las culebras, negro con amarillo.

Virginia Vega, 55 años
Rincón de Gualaca, Gualaca; 14 de junio de 1999

⁵² *cacho*: 'cuerno de animal'.

10. La tortuga emisaria

Hubo una sequía muy grande, que no llovía, y, y todos los animales deseando que lloviera, po' que no había agua. Y se reunieron, hicieron una reunión, pa, para ver qué hacían.

Entonce' dispusieron manda'lo a uno a, a'onde Dios al cielo, pa que mandara el agua. Unos decían que juera el perro, que era corredor; otros decían que juera el chivo mejor, que era más corredor; otro' ya dijeron que, que juera la tortuga, porque la tortuga era una persona seria, y que Diah le ponía cuida' o a las, a la petición.

Bueno, dispusieron, dice, que juera la tortuga. Quedaron, pueh, que la tortuga quien iba. Y hacía un año de la reunión que 'bían hecho y no sabían nada del... de la respuesta, pueh. Y dice:

—¿Qué será? ¿Qué pasará, dice, que hace un año que se fue la tortuga y no sabemos razón? Ni llueve ni na' y 'tamos necesitando el agua. Y, y ¿qué le pasará a la tortuga? Y salió la tortuga debajo de una mesa, dice, to'a llena de polvarín⁵³ y sacudiendo.

—¡Tán emporrando⁵⁴ tanto, que ni vaye!⁵⁵

Y ellos creían que, que venía. Y no, to'avía no se 'bía ido.

Miguel Gaitán, 96 años
Dolega, Dolega; 15 de abril de 1999

11. El gavilán, la garza y el sapo

Dice que el gavilán era enamora' o de la garza, pero cuando iba a los baile' él no podía bailar con, con la garza, porque Tío Sapo también era enamora' o de la garza y la garza bailaba más con el sapo. Entonce' el gavilán pensó, dice:

—Yo voy hacer una fiesta en el cielo pa lleva' me a la garza allá, allá y dejá' aquí solo a Tío Sapo.

⁵³ *polvarín*: 'polvero, gran cantidad de polvo'.

⁵⁴ *emporando*: 'molestando'.

⁵⁵ *vaye!*: 'vaya'. La expresión completa del informante *¡que ni vaye!* es la amenaza de la tortuga de que no irá a cumplir su cometido, si siguen molestándola, lo cual encierra la chispa de jocosidad.

Bueno, hizo una fiesta en el cielo y convidó bastante gente y convidó la garza, que era enamorá', pueh, novia. Y entonce' se la llevó. El día que el viejo tejía ahí, el gavilán pasó allá a busca'le la, la mícara⁵⁶ a la garza. Entonce', la garza le dio una tamuguita⁵⁷ de ropa y los zapatos y cosas, y la cogió el gavilán y se jueron pa el cielo. Allá comenzaron el baile, y entonce', en la tamuga que, que la garza le 'bía hecho al gavilán pa que la llevara, iba Tío Sapo. Y cuando se metieron allá al baile, dice... Ah, no... To' eso, a vestirse, este... Salió la garza del brazo con Tiu Sapo, pueh.

—¡Ajooh!, dice el gavilán, más bravo, po' que dice...

Y no pudo llevarse la garza, porque el que la llevaba era Tío, Tío Sapo. Tío Sapo, bien vestí'o, con manga larga y corbata y todo, se veía bonito. Y entonce', cuando se acabó el baile, dice el gavilán, pensó, dice: "Yo me voy a desquitar de, de, de Tío Sapo, y de una vez. Seguro, dice, que, que la garza lo trajo en la, en la maleta de ella".

Entonce', cuando ya se jueron, le dio la garza la maleta al, al gavilán, que no... Se jueron pa, pa, pa el mundo. Y a medio camino iba el gavilán, y, y abrió la, la tamuga de ropa, y allá iba Tío Sapo, y de una vez lo cogió y lo aflojó.⁵⁸ Y se vinieron solos. Y venía el sapo, sí. Y, y la noneca⁵⁹ se, se siguió detrás, dice, a un abismo, y 'onde el sapo venía, así, dice, ¡taaa!, se dio en la piedra y se explayó.⁶⁰ Y vino la noneca, vea, se lo comió.

Antonce', de ahí pa'lante sí quedó el gavilán que, que la, este, la garza bailaba con él, pueh no, no, no tenía contendor.⁶¹

Se acabó.

Miguel Gaitán, 96 años
Dolega, Dolega; 15 de abril de 1999

⁵⁶ *mícara*: por *mícara*, que significa *carga*, 'obligación de la que hay que hacerse cargo'.

⁵⁷ *tamuguita*: 'pequeño envoltorio de ropa'.

⁵⁸ *lo aflojó*: 'lo soltó'.

⁵⁹ *noneca*: 'ave de plumaje negro, parecida al gallinazo, con la diferencia de que tiene la cabeza roja y sin plumas'.

⁶⁰ *se esplayó*: 'se estrelló, quedó regado en el suelo'.

⁶¹ *contendor*: 'rival'.

12. Tío Sapo, Tía Sapa y la bollá⁶²

Oiga, Tío Sapo se casó con la Tía Sapa. Pero ¿qué pasó? Que, que el sapo, muy pendejo,⁶³ no le gustaba trabajar, sólo se la pasaba en una hamaca, diendo⁶⁴ y viniendo, y la sapa, trabajando. Una día la sapa muy cansá', dice:

—Oye, ¿qué es lo que tú pensái'? ¿Tú no querei' trabajar? ¡Ya yo no aguanto, omb'e!

Dice el sapo en la jamaca.

—Yo no sé, omb'e. ¡Tú haz lo que tú quieras!

Dice la sapa, dice:

—Ese gallo que hay ahí, yo quiero vende'lo.

Dice el sapo:

—¡No señor, ese es herencia de mi padre! Eso por ningún punto usté' lo, lo puede vender.

Dice la sapa:

—Pues voy a que me deis un dóla' pa comprá' dos queso, pa hacé' una bollá' pa dir a, a venderlos al pueblo.

Bueno, le dio el dóla' y compró lo' queso' y hizo la bollá', como cien bollo', y los puso en una batea y se la echó al hombro, a la cabeza, y se jue. Y llegó a'onde estaba la gente, pueh, y to' mundo:

—¡Este bollo es mío, este bollo es mío, este bollo es mío, este bollo es mío!

Y to' mundo: “¡Este bollo es mío!", y na' ma' quedó la jarina en la batea. Y na' de plata. To' mundo se jue, pueh. Vino y se jue la sapa llorando pa la casa. Dice el sapo:

—¿Qué te pasó? ¿Por qué llorai?

⁶² *bollá'*: 'bollada'. En Panamá el término significa una cantidad considerable de bollos que se preparan en un momento determinado. El bollo es cilindro de masa de maíz que se envuelve para cocinarlo en las hojas del elote.

⁶³ *pendejo*: 'perezoso, tonto, amilanado. Hombre pusilánime, cobarde, tonto, flojo'.

⁶⁴ *diendo*: 'yiendo'. En el texto aparece la frase *diendo y viniendo* lo cual da la idea de que la expresión alude al movimiento de la hamaca pues, el sapo se está meciendo.

—Te digo que, que cuando llegué a'onde 'taba la gente, na' má' se oía: "Este bollo es mío, este bollo es mío, este bollo es mío, este bollo es mío", y na' má' me dejaron la jarina y na' 'e plata.

Dice el sapo:

—¡Ajooo! Ahí faltaba un hombre. Hácete otra bollá, que ahora voy a ir pa que un puta⁶⁵se coma una bollo regala' o. Ahora voy a ir yo contigo.

Vino la sapa y hizo la bollá, y vino él y cogió una rialera⁶⁶ y la blanquió y se la trabó en la pretina. Dice:

—¡Camina! ¡Yo quiero que un sinvergüenza de'sos se coma otro bollo grati'!

Cuando llegaron donde estaba la gente, pueh, la gente, pueh, contenta po' que 'bía llega' o el asunto otra vez. Vino uno y cogió un bollo, este, y 'onde cogió el bollo, jizo el sapo:

—¡Jum!

Volvió y cogió otro bollo; volvió jizo el sapo:

—¡Jum!

Bueno, ¡el último bollo! Volvió jizo el sapo:

—¡Jum!

Bueno, el último bollo, el último quej' o del, del sapo. Y dice la sapa:

—Y 'bías que 'beis hecho. Volví y se los llevaron. ¿Y entonce'?

Dice el sapo:

—¿Y qué quieres que haga? ¿No veis cómo 'toy de bravo?

'Taba redondito ni una bola 'e jugá' futbol.

—¿Qué quieres que haga? ¿No ves la braveza que tengo?

Demóstenes Caballero, 68 años
Macano Abajo, Boquerón; 2 de marzo de 1999

⁶⁵ *un puta*: 'un desgraciado, un mal hombre'.

⁶⁶ *rialera*: 'objeto donde se colocan los reales, o sea las monedas de cinco centavos de balboa o de dólar', ya que en Panamá el dólar es de curso común y equivalente al balboa.

13. Tío Cangrejo y Tío Sapo

Dicen que hay algo que la gente duda, pero yo creo que eh en serio; porque es tan cierto que el día de San Juan, loh cangrejos corren San Juan,⁶⁷ igual que la gente. Y, y dicen que hasta se emborracha', porque pelean entre ellos hasta que se esmochan⁶⁸ las trenzas, las tijeras⁶⁹ que tienen.

Eeh... el asunto es que la talla dice que un día venía, eeh, Tío Cangrejo de la fiesta. Ya venía medio borracho y de goma,⁷⁰ y iba entrando Tío Sapo con Tía Sapa. Iba' pa la fiesta que tenían. Y dice que dice Tío Sapo:

—Allá viene Tiu Cangrejo, dice, medio borracho.

Y llega. Dice la sapa, dice:

—Yo creo que sí.

Dice él:

—Ahorita lo molehto.

Cuando pasó el cangrejo al la'o, ahí, dice que le dice el sapo:

—Oye, ¿pa'onde vai, ramazón?⁷¹

Y dice el cangrejo:

—Pa la tierra de boquiancho, nariseco y ojón.

Pero el sapo no, no; se hizo que no 'bía oído. Y dice que dice Tía Sapa:

⁶⁷ *corren San Juan*: 'participan en las carreras de caballos con jinetes en la fiesta de San Juan'. En algunas comunidades de Chiriquí, como Alanje, uno de los atractivos de la fiesta de este Santo Patrono es *correr San Juan*, carrera que consiste en que dos jinetes montan sus caballos y se colocan a la par, abrazados de una mano, así corren hacia una meta donde los espera un pato colgando de una vara, al cual deben alcanzar, subiéndose a la silla donde venían sentados, sin interrumpir su carrera, ni soltarse. Si logran agarrar el pato, ganan la carrera. Muchos no llegan a la meta, se caen de sus caballos y esto causa hilaridad entre el público que se congrega a ver estas carreras.

⁶⁸ *esmochan*: 'desmochan'.

⁶⁹ *tijeras*: 'tenazas'.

⁷⁰ *goma*: "Malestar posterior a la borrachera" (Baltazar Isaza Calderón, *Panameñismos*, Panamá: Impresora Panamá, 1968, s.v.).

⁷¹ *ramazón*: por similitud, el sapo llama al cangrejo ramazón, ya que este crustáceo posee una gran cantidad de tenazas.

—¡Oí! ¿No 'tai oyendo cómo te dijo?, dice.

Dice que dice:

—¿Oye, horita verá!

Dice que se regresa el sapo y le mete una trompá' al cangrejo, 'onde iba de espalda. Y el cangrejo na' ma' se regresó un poquito y ¡clas!, le cortó el rabo al sapo.

Ahí quedó el rabo del sapo. Por eso eh que el sapo es chingo.⁷² Y el cangrejo tiene la trompá' del sapo en la espalda. Y to' eso pueden verlo, verificarlo, que ahí se le ve como especie de un escudo, de la trompá' del sapo que le dio el cangrejo.

Pedro Ortega, 59 años

El Tejar, Alanje; 2 de febrero de 1999

14. Tía Noneca

Éhte era Tiu, Tía Noneca. Tía Noneca ante, cuando empezó ella a vivir, no tenía la cabeza colorá', tenía la cabeza prietica; pero se puso a, se puso a sacá' tripa, a sacá' tripa' de loh caballo'. Y entonces' había un caballo muy vivo, que veía que esa noneca ehta-ba haciendo ehtrago', pueh, sacando na' máh lah tripa' de loh caballo' que se morían. Dice él:

—Yo voy hacé' algo, pa que esa noneca le quede algún recuerdo.

Un día se puso aventá'o⁷³ en un llano que había grande, que no había árbole' por to' esa cerca. Dice:

—Vo'a poné' me aquí aventá'o, a ve' si esa noneca viene.

Cuando allega la noneca, él se aventó bien aventá'o y abrió lah pata', y viene la noneca y mete su cabeza en el fuste,⁷⁴ pueh, pa sacá' tripa. Y viene el caballo y le agarra la cabeza y ¡puf!, le eh-

⁷² *chingo*: 'demasiado corto'. En este caso el conejo es chingo porque su cola es muy corta. También este término se usa cuando algo no está completo.

⁷³ *aventa'o*: 'con el estómago abultado, debido a una congestión intestinal'.

⁷⁴ *fuste*: 'ano'.

marañona⁷⁵ por, por esa llanura. Y se queda viendo, juch, uch, uch, uch!, dando vuelta atrás, y el caballo, bien ehmanda'ó.⁷⁶ Y cuando ya sintió que la noneca poca juerza tenía, dice:

—Ya se va a morí la floja del manguito,⁷⁷ dice.

Sale la noneca y cae a la tierra, y queda ahí con la cabeza coló'aíta, pela'íta. Y de ahí para acá, ha queda'ó con eso de que to's tienen que cumplí' con ese cumplimiento. Ahora que, bueno, to'as tienen la cabeza colorá'íta, porque tienen que pagá' ese daño que le' hicieron a loh caballo' muertos.

Nicolás Calvo Pinzón, 55 años
Orillas del Río, Alanje; 13 de diciembre de 1998

15. La apuesta del totorrón⁷⁸ y del alcatraz

Esta fue una apuesta del totorrón y la alcatraz. Dice que el alcatraz le dijo al totorrón, dice:

—Vamos a ver quién aguanta más hambre.

Dice que el totorrón, dice:

—Bueno, yo me la gano, porque yo na' ma' paso es con el agua, dice, del sereno.

Y la alcatraz dice:

—Bueno, yo, yo sé aguantá' mucha hambre. Yo aguanto mucha hambre, dice.

⁷⁵ *ehmarañona*: 'desmarañona'. El marañón cuando cae del árbol queda destripado en el suelo y la semilla (asada es entre nosotros la *pepita de marañón* y en algunos países, *nuez de la India*), que es como su cabeza, obviamente se le desprende; por tanto se alude a la separación de la semilla del marañón que está encima del fruto propiamente dicho.

⁷⁶ *esmandado*: 'desmandado', que se dirige a un sitio con mucha celeridad.

⁷⁷ *manguito*: en este caso el vocablo alude a la cabeza del animal, que ha quedado roja como un mango.

⁷⁸ *totorrón*: 'insecto de la familia de las cigarras que vive en los árboles y tiene un canto característico y monótono cuando se inicia la estación lluviosa'.

Y así se pusieron aguantar hambre. Buscaron la, las, la alcatraz, dice, de una... Se posesionó de una rama en la orilla del río, y el Totorrón, pues, también ahí en una horqueta.

Dice que el alcatraz venía y se ponía a fumá' y a fumá', y de repente se arriaba⁷⁹ y ¡plum!, caía al agua. Dice:

—¿Qué es eso, alcatraz?, decía el totorrón. ¿Qué es eso, Tía Alcatraz?

—Me emborraché, dice, y el, el tabaco me tumbó, dice.

Y salía ajuera y no traía na'; ya se lo había traga'o allá abajo la sardina.

Allá cuando vuelta y le daba hambre, vuelta y se ponía a fumá', y vuelta y ¡plum!, se arriaba y se salía con un... Na', pero ya venía con la sardina en el buche.

Dice que dice el, el totorrón:

—Yo creo que esta, esta alcatraz me está jugando sucio, pero yo vo' a ve' cómo le juego más sucio.

Dice que vino el totorrón en la noche, rompió el cascarón ese que tienen y quedó el gusanito, y se abajó el gusano palo abajo y se metió entre la tierra y la... y el cascarón quedó allá. Y la, y la alcatraz siguió allí aguantando, ahí pues, comiendo en esa forma, a, a trampa, haciéndole trampa al totorrón; pero nunca se imaginó que el totorrón le había hecho la trampa más grande.

La alcatraz, dice que allá al tiempo, dice:

—Bueno, este totorrón ya me está intrigando, dice, que no come nada y está ahí quietecito. Voy a ve'.

Y jue, y 'ónde lo agarró, dice; nada más era el cascaruchito.⁸⁰

—¡Sinvergüenza, dice, me la hizo peor que la que yo le estaba haciendo!

Pedro Ortega, 59 años

El Tejar, Alanje; 15 de febrero de 1999

⁷⁹ *se arriaba*: 'lanzarse, tirarse'.

⁸⁰ *cascaruchito*: 'cascaroncito'.

16. Tío Tigre y Tío Totorrón

Un día, dice Tiu Totorrón, le dice a Tiu Tigre:

—¡Ajo!, dice. Yo, dice, en la selva no hay quien cante conmigo, mah clarito que yo.

Dice Tiu Totorrón:

¡Mucho conmigo se hace ya!⁸¹

Dice Tiu Tigre:

—Uhté' no canta conmigo clarito, dice. Vea, dice, yo le aseguro que yo canto to' o un día; no me canso de cantar.

Dice Tiu Totorrón:

—Bueno, eso eh conmigo. Vamo' a cantar. Vamoh a poner... Pero eso sí, yo le voy a decí', yo voy a cantá' con uhted, pero no vamoh a comer en el día, ni beber agua, nada, omb'e; cantando na' más, sin salir, amigo, a beber agua, venga como venga la sed o el hambre, pero ahí vamo'. Y noh vamoh a una peña (así al la' o, tenía Tiu Tigre una cueva así). Bueno, y aquí me hago yo, amigo.

Y empezó el totorrón:

—¡Gi, yi, yi, yi, yi, yi! ¡A cantar!

Y Tiu Tigre, salomando también, gritando. ¡Putá,⁸² amigo! ¡Qué va, amigo! Sacó, amigo..., eran doh día' y noche'.

—¡Ajo!, dijo Tiu Tigre.

Ya acabándose, dijo Tiu Tigre:

—Se desea ve'.

Y antonce, ehte, venía el totorrón y cantaba. Y cuando ehtaba cantando, ehte, Tiu Tigre lo ehcuchaba, y Tiu Tigre, encerra'o, que no puede beber agua, ni el otro también. Pero entonce dijo Tiu Tigre:

—¡Ajo, estas son pendejada', yo voy a meté'le una trompá' a Tiu Totorrón.

⁸¹ ¡Mucho conmigo se hace ya!: esta frase la ha usado Tío Totorrón para indicar que su canto interminable es suficiente, no se requiere el de nadie más.

⁸² ¡putá!: interjección empleada ante una sorpresa o contrariedad.

Bueno, dice, uno coge un receso un poquito de 'onde 'taba pega'o ahí, dice, de, del, del... 'ónde ehtá' cantando, sin salir a beber agua y sin na', amigo, y volver a seguir, y así quedar. Cantaba Tiu Totorrón y Tiu Tigre, también.

¡Ajo!, dice que ehtaba Tiu Tigre cogí'o en el hambre y la sed. Y ehtaba Tiu Totorrón pega'o, dice, en la pared, así, de la ropa, y llega Tiu Tigre. Tiu Totorrón había muda'o y deja'o el cacharón⁸³ ahí. Dice Tiu Tigre:

—¡Carajo, ehte puta lo voy a matar! ¡Ya me tiene muerto! ¡Sí, me ehtoy muriendo de hambre!

Y saca la mano y ¡pas!, le pegó el manotazo. El totorrón sepa Diah 'ónde ehtaba, bebiendo agua, tranquilo, y vino Tiu Tigre con toda la mano ehfaratá,⁸⁴ amigo.

Tiu Tigre mató al totorrón, creyendo que era el totorrón, y era la muda, la muda. Y quedó Tiu Tigre con to'a la mano que no le sirvió pa'na, amigo, y quedó to'o ñaleco,⁸⁵ y to'a la mano quebrá', pueh, y el totorrón se jue, amigo, a andar. Se ganó el totorrón, amigo, la apuehta.

Nicolás Calvo Pinzón, 55 años
Orilla del Río, Alanje; 13 de diciembre, 1998

17. La zorra frustrada

Una vez se jue un, un, un, una, una zorra a buscá' comida, pueh. Y entonce' él no, no halló na'. Allá bien 'delante, en un cerco, había un toro; los huevos bajito'⁸⁶ ya. Dice:

—¡Ajo!, eso sí está bueno, porque estos se están cayendo ya.

⁸³ *cacharón*: 'caparazón'.

⁸⁴ *ehfaratá*: 'desbaratada'.

⁸⁵ *ñaleco*: 'en pésimas condiciones físicas'.

⁸⁶ *bajito*: los testículos del toro le colgaban hasta muy cerca del suelo, colgaban de manera que se podían agarrar con facilidad, como sucede con los toros viejos.

Y empezó apañá'⁸⁷ los huevos y apañá' los huevos, y no se caían. Vea, y los tocó. Y dice... Y saca el toro la pata y le mete...

—¡Ándate a la porra, si pa lo que a mí me gusta el huevo 'e toro! Se jue más pa'lante y ¡pam!, pescó⁸⁸ un gallo.

Dice:

—¿Pa qué me coge?

—Pa da'le a comé' a mis hijos, que tienen tres días que no comen.

Dice:

—¡Ay!, ¿y qué, y qué tal si me deja' dí' y llevasle este poquito a los míos? Óigalo' cómo están allá, de aquel la'o. Están chillando mucho, dice. Ya me agarró, bueno, qué voy a hacé'. En que me lleve, pero déjeme da'le de esto a los míos.

Dice:

—Y ¿vos venís pa' cá?

—Sí vengo, dice. ¡Palabra de hombre!, le dijo el gallo.

Lo soltó y se jue. Cuando va de aquel la'o de la quebrá', ya él sabe que eso es un hombre, ya de aquel la'o, 'tonce le grita:

—¡Ve!,⁸⁹ y ¿cómo se llama usté'?

Dice:

—Yo, yo me llamo Esperiencia.

Bueno, cuando ya estuvo y no venía, dice:

—¡Esperieeeeencia!

—¡Esa jue la que me salvó!

—¡Esperieeeeencia!

—¡Esa jue la que me salvóooo!

¡Y qué va!, dice, ¡no vino!

Dice la zorra:

—¡Que se vaya a la porra! ¡Si pa lo que a mí me gusta el gallo!

⁸⁷ *apañá'*: 'coger con la mano algo que se ha lanzado'.

⁸⁸ *pescó un gallo*: 'lo agarró de una manera rápida y sorpresiva'.

⁸⁹ *¡ve!*: 'término usado para llamar la atención'.

Allá a'lante jalló, jue una guinea ma'uríta⁹⁰ en el río. Y ¡ras!, se mete él en la guinea y ¡ras!, da vuelta en, en la guinea. Y había un ojo de agua y vuelve, se trepa y vuelve y da vuelta y vuelve y da vuelta. Bueno, hasta que se hartó de agua, que ya no cabía una gota más. Dice:

—¡Vete a la porra! ¡Si para lo que a mí me gusta el guineo!

Alejandro Rojas, 76 años
Mostrenco, Alanje; 22 de enero de 1999

18. Tío Sapo, concursante

Tiu sapo, tiu sapo ha sido siempre un hombre. Un hombre, no, un animalito, un animalito bocón. Y antonce' hubo un concurso de los animale' bocone'. Y buhcaron to' loh animale' bocone', y entonce' la novia de Tiu Sapo le dice:

—El día que viene el concurso di una palabra que yo te vo'a decí, porque...

¡Ah, el concurso era el que decía una palabra fuerte,⁹¹ pero que no abriera la boca! El que meno' abría la boca, ése se ganaba el premio. Pero ahí le sacaban una foto a cada animal que hablaba.

Y entonce' la novia 'e Tiu Sapo le dice:

—Di *botón*, que por mucho que digai duro, no abrés la boca mucho.

Y ehtaba Tiu Sapo como doh año' practicando esa palabra.

—Botón, botón, botón.

Y él 'taba con esa palabra en la boca siempre. Y entonce', bueno, llegó el día del concurso. Buhcaron to' eso' animale. Todo' hablaron cada uno su palabra y sacaban la foto. Y 'taba Tiu Sapo diciendo callaíto:

—Botón, botón, botón.

⁹⁰ *guinea ma'uríta*: 'racimo completo de bananos que están maduros en la misma planta'.

⁹¹ *palabra fuerte*: 'con sonidos vibrantes'.

Y entonce', bien agarra' o la tabla que ehtaba, porque tenía que conversa'le con fuerza, decí la palabra. Y cuando lo tenía enfoca' o ya, dice:

—Tiu sapo, ¿cuál es su palabra?

Dice:

—¡Ojóoon!

Nicolás Calvo Pinzón, 55 años
Orillas del Río, Alanje; 13 de diciembre de 1998

Estudios

“¡Juguemos al ajedrez, señora, daros [he] un roque”:
Canciones eróticas de voz masculina en la antigua lírica
popular hispánica

PAOLA ZAMUDIO TOPETE
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Desde esa voy y con esa voz quiero hablarte para
siempre, simplemente hablarte.

Carmen Naranjo

Cuando se estudia la antigua lírica popular hispánica parece imposible no darse cuenta de que todo tiene una voz: el silencio, los pájaros, el amor o la ausencia. Puede ser una voz femenina, constante, directa, libre; una voz neutra que vive entre descripciones, escenas de amor o dichos y sentencias, o una voz masculina que parece débil y que oscila entre la queja y el elogio de la belleza femenina. Como bien dice Armando López: “La canción tradicional [...] aspira al despojamiento del lenguaje. Su supervivencia ha estado siempre unida al enigma de la voz, de una voz que arrastra el sentido de la noche y cuyo son se oye antes de decir” (López Castro, 2001: 141).

Distinguir al sujeto que canta en esta lírica es entonces primordial para aprehender sus características y temas distintivos. Cabe aclarar también que cuando se habla de *voz*, el término se refiere al punto de vista que el autor ha elegido para expresar sus sentimientos y no a la autoría o ejecución del texto, pues

El concepto de voz nos remite, en primera instancia, al habla, a la enunciación. La existencia de la “voz” en las canciones líricas

populares afirma la presencia de un sujeto que habla, que se expresa, que construye el discurso, es decir, de un sujeto enunciador (Maserà, 2001: 15).

Las marcas de este sujeto enunciador son fácilmente reconocibles y pueden ser de dos tipos: textuales y contextuales. Las primeras están dadas porque aparece explícito el género en el texto, como en el caso de:

Soy enamorado,
no diré de quién:
allá miran ojos
a do quieren bien.

(NC, 66 B)

Y las segundas, en las que es el contexto el que nos permite adivinar el género, como en el siguiente dístico en el que se deduce que la que habla es una mujer porque el alocutario es masculino:

Que no quiero, no, casarme
si el marido ha de mandarme.

(NC, 220)

Aunque frecuentemente la voz femenina en la lírica popular ha llamado la atención de los críticos por ser uno de los rasgos que la distinguen de la lírica culta contemporánea, hay unos pocos estudios que comienzan a reparar en que la voz masculina no es sólo un simple calco de la poesía culta, sino que posee características propias que vale la pena analizar.¹ Una de ellas es el

¹ Entre los pocos estudios que se han preocupado por la voz masculina está el discurso pionero de Fernando Cabo Aseguinolaza, que, aunque breve, señala que “la perspectiva masculina caracteriza un grupo importante de los villancicos conservados y que

erotismo que, como señala Montserrat Ramírez, es un rasgo distintivo de la voz masculina en la lírica popular, pues mientras que en la culta se emplean eufemismos para hablar del sexo, “en la de tipo tradicional las expresiones son directas y picantes” (Ramírez, 2006: 141). A esto también habría que añadir que en gran parte del discurso masculino con tema erótico se manifiesta un doble sentido que juega con alusiones claramente sexuales y provoca la risa del oyente, como en el caso de la siguiente canción, donde se establece un juego entre la palabra *caracol* y el miembro masculino:

Mozuela de la saya de grana,
sácame el caracol de la manga.

(NC, 1716)²

O esta otra, donde la relación sexual y la posición de la mujer y el hombre en ella se esconde tras la idea de machacar un ajo:

Mariquita, majemos un ajo,
tú cara arriba, yo cara abajo.

(NC, 1710 bis)

estos no son extraños en absoluto al mundo lírico trazado por los poemas de mujer. No obstante, presentan una autonomía relativa que los caracteriza como arquetipo paralelo al considerado predominante o exclusivo” (1988, p. 225); el artículo de Mariana Masera “Fue a la ciudad mi morena:/ si me querrá cuando vuelva” (2000); el artículo de Montserrat Ramírez, “La voz del galán y el elogio de los ojos. Juego de miradas” (2010), que aunque no tiene como tema central la voz masculina señala algunos rasgos del discurso amatorio puesto en voz de hombre, y finalmente, de la misma autora la tesis de maestría (2006), “*Morenita, mirarte deseo*”. *La voz masculina en la lírica popular hispánica*.

² Ya Alzieu, Jammes y Lissorgues habían observado que el sentido erótico de la palabra *caracol* se explica tanto por semejanzas concretas como por las propiedades afrodisíacas que “con razón o sin ella, se atribuían a los caracoles y a otras comidas” (2000: 162).

Este doble discurso es muy frecuente en la lírica tradicional, en donde el primer plano o la superficie del cantar se refiere a cualquier actividad cotidiana: segar, ir al río, lavar la camisa; o a elementos naturales, como el aire y la sierra, que en un segundo nivel siempre esconden la alusión sexual, que se descubre solamente si se conocen los símbolos. Esto es lo que ocurre en los cantarcitos 135 y 136 del NC: “Con el aire de la sierra / tornéme morena.”; “Por el río del amor, madre, / que yo blanca me era, blanca, / y quemóme el aire”, donde la sierra, la morena, el río y el aire son palabras clave para entender su sentido. El aire, por su relación con la potencia sexual masculina y el poder del amor; la morena, por ser una mujer experta y disponible sexualmente; el río y la sierra, porque son lugares propicios para el cortejo amoroso y el encuentro de los amantes. Las canciones analizadas de esta forma no parecen tan inocentes como podría creerse a simple vista, y adquieren un sentido totalmente nuevo.³

Así, la voz masculina en muchas de las canciones del *Nuevo corpus* no sólo le canta a la belleza de la amada, sino a sus deseos sexuales muchas veces escondidos entre palabras. Por ello, en este trabajo me propongo analizar las canciones eróticas puestas en voz masculina, tomando en cuenta elementos importantes, como el diálogo y los verbos que se utilizan para jugar con el doble sentido.

El diálogo como expresión lúdica de la sexualidad⁴

Siempre que se habla de diálogo se parte de la creencia de que para establecer una conversación se requieren dos personas con un interés mutuo para hablar de algo. Es eso precisamente lo que señala el *Diccionario de Autoridades, s.v. diálogo*: “Conferencia

³ Al respecto, véanse los trabajos de Morales Blouin (1981), Reckert (2001), Frenk (1998: 329-352) y Masera (1995 y 2004).

⁴ El subtítulo se toma de la clasificación que hace Carlos Eustolia Urióstegui en su artículo “El diálogo amoroso en la antigua lírica popular hispánica” (2007).

escrita o representada entre dos o más personas, que alternativamente discurren, preguntándose y respondiéndose". Helena Beristáin (2003, s.v.), por su parte, explica que el diálogo es una estrategia discursiva mediante la cual el discurso que muestra los hechos de la historia prescinde de un narrador e introduce directamente al lector en la situación de los personajes que se encuentran dialogando. Esta última definición corresponde perfectamente a lo que sucede con las canciones dialogadas de la lírica popular antigua en las que brevedad y sencillez son algo indispensable. No se necesita un gran marco narrativo, porque lo que importa es lo que se dice, como señala Sánchez Romeralo (1969: 262):

Con estilo breve, cortado y dinámico, se relaciona el sentido dramático de la lírica popular: el uso que hace del diálogo, un diálogo también vivo y cortado, con preguntas y respuestas, sin que cláusula alguna acompañe o introduzca a los dialogantes; la tendencia a la exclamación, a la pregunta, al requiebro, a la confidencia.

Sin embargo, no todas las canciones dialogadas prescinden totalmente del narrador,⁵ como puede verse en el siguiente ejemplo:

Llora la viuda,
y el sacristán la saluda.
Ella dice: — ¡Ay, señores!
Y él: — Mujer, no llores.
Ella dice: — ¡Ay, mi malogrado!
Y él: *Sed libera nos a malo.*

(NC, 1987 bis)

De cualquier manera lo importante, haya narrador o no, es que el diálogo supone casi siempre dos personajes perfectamente establecidos. En el caso de las canciones eróticas, por ejemplo, el

⁵ Véase Eustolia Uróstegui (2007: 69-71) y Frenk, "Cancioncillas dialogadas", en prensa.

intercambio se establece frecuentemente entre personajes que tienen una relación familiar o de compadrazgo. El juego sexual se formula a través de requerimientos del hombre hacia la mujer principalmente:

- Vecina, mucho os lo ruego.
- Mi fe, compadre, no quiero.

(NC, 1574 bis)

- Comadre y vecina mía,
démonos un buen día.
- Señor vecino y compadre,
con mañana y tarde.

(NC, 1574C)

También existen canciones en las que el personaje tiene un oficio establecido, ya de la villa, ya del campo; puede ser zapate-ro, molinero o pastor:

- Dijo la niña al pastor:
– Mira, pastor, qué tetas.
Dijo el pastor a la niña:
– Más me querría dos setas,
mi zurrón, mi zamarrón,
mi cayada e mi almarada
y mi yesca, mi eslabón.

(NC, 1634 bis)

Lo curioso del diálogo anterior es la figura activa de la mujer frente a un personaje masculino más pasivo. El personaje femenino manifiesta sin tapujos su deseo sexual y le ofrece abiertamente al hombre algo tan íntimo como los senos, sin un cortejo amoroso previo. Ya en la glosa (NC, 375 B) se ve el efecto que esta parte del cuerpo femenino provoca en el hombre: “No me las

enseñes más, / que me matarás. / Estábase la monja / en el monasterio, / sus teticas blancas / de so el velo negro. / Más, que me matarás". Sin embargo, en el caso del pastor no hay tal poder femenino, porque él prefiere objetos más importantes para la vida: comida (las setas) o vestido (el zamarrón) y sus instrumentos de trabajo (yesca y cayada). El personaje masculino de este diálogo se muestra prudente y rechaza abiertamente a aquella que según muchos teólogos medievales es fuente de todos los males, la mujer.

En la siguiente canción también se halla esta figura femenina abierta sexualmente y el hombre como un personaje más tímido, me atrevería a decir que, incluso, más casto que el femenino (el galán tímido es un tópico de la lírica culta):

— ¿Qué hacéis, zapatero mocoso?

— Señora, coso.

— ¿Qué hacéis detrás de la puerta?

— Señora, coso la mi bragueta,

porque nadie no se entremeta

en saber si soy potroso.

Señora, coso.

(NC, 1171 B)

El rechazo del hombre hacia la mujer se hace de nuevo explícito, y en el caso de nuestro zapatero, se necesita un "sello" en la bragueta para evitar cualquier insinuación futura. Margit Frenk repara sobre este punto cuando señala que: "La mujer cuando no es prostituta lleva una vida muy libre. Suele ser ella la que requiebra [...] y el hombre el que se resiste o rechaza, cosa que también ocurre en ciertos villancicos no dialogados de esa época" (1994: 381). El hombre en estas canciones no tiene el impulso sexual tan desarrollado de la mujer. Algo significativo en las dos canciones anteriores son los apelativos con los que se nombra a la mujer: "señora" y "niña", pues regularmente pertenecen a la tradición

cortesana. Así, la relación entre los dos personajes se da de manera vertical y no horizontal, la mujer puede pertenecer a un estrato superior y aun así se muestra dinámica y con deseos.

Otro tipo de diálogo es el que se establece entre dos personajes cuyo nombre queda explícito, como en el caso de:

– Calor hace, mi don Diego,
– Mi doña Ángela, sí hará,
y más ahora que están
las estopas cabe el fuego.

(NC, 1693 bis)

– Arda la fragua, Antón.
– Úrsula, no hay carbón.

(NC, 1730 bis)

A diferencia de la mayoría de las canciones trabajadas hasta aquí, donde el lenguaje es llano y va directamente al punto, en las dos anteriores hay un doble sentido que se deduce por las palabras con alto contenido simbólico: estopas, fuego o fragua. En el diálogo 1693 bis, por ejemplo, el fuego representa a don Diego o lo masculino, y las estopas que están debajo de este simbolizan a doña Ángela. Lo que oculta la canción es claramente la relación sexual entre los dos personajes. Para corroborar esto sería suficiente acudir al dicho que introduce Covarrubias en su *Tesoro* bajo el vocablo *estopa*: “‘No está bien el fuego cabe las estopas’. Este proverbio nos advierte que escusemos la mucha familiaridad con las mujeres peligrosas”. La aclaración es entonces una alusión directa a la relación entre el sexo femenino y la estopa. Sin embargo, la explicación más contundente sobre esta relación no está en Covarrubias, sino en el dicho popular: “el hombre es fuego, la mujer estopa, viene el diablo y sopla”. Así se revela el verdadero sentido del diálogo cuya connotación sexual es totalmente clara. Otro ejemplo del *Nuevo corpus* donde se confirma el simbolismo mujer-hombre como estopa-fuego (leña en este

caso) se da en el diálogo 2621, en el que los personajes son un viejo y una mujer joven:

– ¿Qué hace un viejo en casarse
con mujer moza?
– Dejar leña encendida
donde hay estopa.

El diálogo anterior está puesto en una voz neutra y no son los personajes los que hablan, aunque la alusión sexual en la imagen se hace presente de nuevo.

Volvamos ahora sobre el dístico 1730 *bis*, en el que se introducen otros elementos simbólicos como la fragua y el carbón, cuyo doble sentido se demuestra si se acude a la glosa de don Jerónimo de Barrionuevo sobre este estribillo (Pedrosa, 2000: 51):

– Arda la fragua, Antón,
– Úrsula, no hay carbón.

– Comenzad a machacar
sobre aqueste yunque, Antón,
que no está puesto en razón
no comer ni trabajar,
que yo llego a levantar
los fuelles y no querría
que, antes que saliese el día,
nos halle sin prevención.
– *No hay carbón.*

– Úrsula, ya se acabó
el carbón que yo gastaba,
que la prisa que me daba
toda en aquesto pasó;
la lumbre lo consumió
sin que quedase cañuto,
que pueda servir de fruto
ni aun para humilde tizón:
– *No hay carbón.*

—Sacad fuerzas de flaqueza,
Antón, que parece mal
que, siendo largo oficial,
os estéis con tal pereza;
ya la fragua a arder empieza,
mirad si acaso ha quedado
algún carbón olvidado
por dicha, en algún rincón:
— *No hay carbón.*

—No estés mano sobre mano,
Úrsula, sin fundamento,
que ya las torres de viento
se me acabaron temprano;
soy como el potro lozano
que tantas carreras dio,
que en ese prado se abrió
al último repelón:
— *No hay carbón.*

—Llega o saca, miraré
la pierna que cojeáis,
que por más que vos digáis,
sanarla me obligaré;
que con atentarla sé
que al momento ha de sanar,
y cabeza levantar
el derrengado trotón.
— *No hay carbón.*

—Ahora bien, pues lo queréis,
comienzo y seguidme vos,
para que así entre los dos
yo pegue y vos alumbréis;
como tanto os suspendéis
cuando el caño y la fragua
piden que les dé el agua
alentando al mojangón:
— *No hay carbón.*

– Como la luz del candil
 muy poco o nada lucía,
 atizándola tenía
 suspensiones más de mil;
 tomé el cabo de badil
 y metiéndole en el fuego,
 como me abrasase luego,
 fue grande la alteración.
 – *No hay carbón.*

– Pues habernos comenzado,
 probar otra vez pretendo
 la fragua que, con estruendo,
 parece que se ha avivado;
 id, Úrsula, con cuidado,
 dándole brasa al cardor,
 y al comenzar el vigor,
 detened la munición:
 – *No hay carbón.*

A la luz del villancico, la relación sexual entre Úrsula y Antón no sólo es clara sino graciosa, pues explica todas las vicisitudes a las que se enfrenta esta pareja para poder llevar a cabo la consumación sexual. De nuevo, la mujer es una figura más activa que el hombre porque los requerimientos vienen de ella. Inclusive hay un verso del villancico donde se menciona la ayuda manual que la mujer desea darle al hombre “No estés mano sobre mano, / Úrsula, sin fundamento [...]”; tema que se repite en numerosos dísticos del *Nuevo corpus* como:

Ponme la mano aquí, Juana,
 que no perderás nada.

(NC, 1709 *ter* A)

O esta otra canción, en la que el hombre está ansioso porque la mujer acceda a sus deseos:

Ponme la mano aquí, Joana,
 ¡ay, man[a]!,
 póneme la mano [aquí],
 que no perderás nada.

(NC, 1709 *ter* B)

Junto con los elementos simbólicos de la fragua, las estopas o el fuego para aludir a la relación sexual, en el diálogo 1712 *bis* se muestra otro cuyas connotaciones eróticas son ampliamente conocidas en la poesía trovadoresca: el ajedrez.⁶

Este juego sugiere simbólicamente un amor conducido por la razón, que busca y privilegia la relación y unión de los amantes involucrados. En la partida de ajedrez, el caballero gana conquistando a la dama, como se aprecia en el siguiente poema de Bernart d'Auriac:

Aiçò'n vòlgra, ses mal entendemen,
 ab ma dòmna jogar en sa maison
 un jòc d'escacs, ses autre companhon
 que non s'anès del jòc entremeten,
 e qu'ieu'l dissés un escac sotilmen
 en descubèrt, car plus bèl jòc seria.
 Però vòlgra, car sa onor volria,
 que quand fora nostre jòc afinatz,
 qu'eu remazés del jòc vencutz e matz.⁷

⁶ Sobre este punto Bataller escribe que el ajedrez significa: "Simbòlicament, la *conjunctio* o unificació; representa la *coincidentia oppositorum*, l'aspiració mística a la 'suprema unitat' de tot allò particularitzat, escindit. En concret, s'associa a la idea platònica de la reintegració dels dos sexes a llur unió perpetua" (Bataller y Narbon, 1991: 54).

⁷ "Lo que quisiera, sin mala intención, es jugar con mi dama en su casa una partida de ajedrez, sin otro compañero que viniera a interponerse en nuestro juego. Y quisiera hacerle jaque sutilmente a descubierto, ya que ese sería un bello juego. Pero quisiera también —pues yo quiero su honor— que cuando nuestro juego hubiese acabado, fuera yo quien quedara jaque mate" (Citado por Bec, 1984: 27).

Entonces, la inteligencia del amante es fundamental para lograr algún avance en el terreno amoroso. Sin embargo, por más bella que parezca la imagen trovadoresca del ajedrez como juego de amor sublime, hay casos en los que este solamente se utiliza como medio indirecto para acceder y seducir a la dama en el plano sexual. Así lo muestra el siguiente diálogo, donde la connotación erótica se explicita con palabras como *emboque* y *toque*:

–Juguemos al ajedrez,
señora, daros [he] un roque.
–No juego yo sino a emboque y toque.

(NC, 1712 bis)

El ajedrez, como símbolo de la relación amorosa, ha evolucionado a un plano más burlesco, en el que el juego implica algo más que amor.

Además de estos pequeños diálogos, en los que la brevedad se compensa con una gran carga simbólica, hay otros de mayor extensión, cuyos protagonistas son un Él y una Ella sin nombre, en los que el enigma se establece a partir de juegos de palabras, frecuentemente utilizadas con doble sentido:

– Como nos estamos entrambos a dos,
tú te estás, yo me estoy,
ni tú me lo pides, ni yo te lo doy.
– Si yo te lo pido y no me lo das,
¿en qué vergüenza me meterás!
– Si tú me lo pides y no te lo doy,
no me levante de donde estoy.

(NC, 1660 B)

Aunque la marca textual no ayuda a dilucidar el género de los personajes del diálogo, este puede deducirse del juego verbal entre *pedir* y *dar*, que en este caso implicaría la relación sexual. La utilización de estos verbos alimenta la imaginación del lector y

aclara una situación que parece enigmática a simple vista, pero que el pronombre clítico *lo* resuelve. Además del pronombre, otro elemento del diálogo es que las voces en él pueden intercambiarse para darle un sentido diferente. En un primer análisis, por ejemplo, podría decirse que la primera voz es la de una mujer que increpa a un hombre para que no trate de avanzar en sus deseos: “ni tú me lo pides / ni yo te lo doy”; la segunda voz sería la de un hombre que al no obtener lo que desea le dice a la mujer que lo dejará en vergüenza. Finalmente, de nuevo respondería la mujer. Pero en otro sentido, y siguiendo lo que hemos visto hasta aquí acerca de los diálogos en los que la mujer es la que pide y ofrece, tendría sentido pensar que la primera voz es la masculina y la segunda, la femenina. La mujer es nuevamente más activa en la relación.

La utilización de verbos para crear juegos en los que se esconden connotaciones sexuales es una técnica frecuente en canciones eróticas de la antigua lírica. Acciones tan comunes como abrir, cerrar, arar o segar adquieren nuevos sentidos, en los que lo importante se revela a través de la oscilación y suspensión: pocas palabras pero plenas de significado.

El verbo en movimiento: sexualidad y goce

Cuando se habla de los verbos en la antigua lírica popular, se privilegia un aspecto presente en la mayoría de las canciones: el dinamismo. El verbo es activo, porque la realidad que expresa es una realidad en movimiento, como explica Sánchez Romeralo: “En la lírica popular hay una energía activa que se expresa en mil maneras. Podría decirse que gusta de ver la realidad en acción, en movimiento, nunca estática” (1969: 236). En las canciones eróticas este sentido dinámico del verbo no yace solamente en el plano léxico, sino en el doble sentido con que este se utiliza. *Abrir*, *picar* o *arar* no serían tanto acciones, como símbolos de la relación sexual que se esconde, precisamente, detrás de la clase de movimiento que implica cada verbo: se abre algo que está oculto o

cerrado del mismo modo en que lo hace el hombre cuando se introduce en el cuerpo de la joven en su primera relación sexual, arar no sólo implica el trabajo del campo, sino “trabajar” a la mujer para poder dejar la simiente masculina, y picar piedra es penetrar en ese cuerpo. Hay símbolos que se repiten copiosamente en el *Nuevo corpus*, así que vale la pena detenerse en ellos.

1. Abrir

Una de las características de las coplas que utilizan los verbos *abrir* o *cerrar* es el uso constante de nombres propios comunes entre la gente del pueblo, como Menguilla, Juana o Teresa, y de oficios relacionados con el arte de hilar o tejer, cuyas connotaciones eróticas se encuentran en varias canciones de la lírica antigua.⁸ En unos pocos casos, el personaje femenino al que se dirige el hombre puede ser también una mujer casada. A pesar de apelativos tan variados, el eje de todas estas canciones se crea con el uso del verbo *abrir*, puesto siempre en imperativo, que no invita a la mujer, sino que le ordena cumplir con los requerimientos masculinos:

Hilandera de rueca,
ábreme, harete la güeca.

(NC, 1709)

La expresión *hacer la güeca* del dístico anterior es importante, porque según el *Diccionario de Autoridades*, esta es una “muesca espiral que se hace al huso, a la punta delgada para que trabe en ella la hebra que se va hilando”. Lo cual nos remitiría nuevamente

⁸ Para un análisis completo de las hilanderas y tejedoras remito a dos estudios de Mariana Masera: *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics* (1995: 74-82) y al artículo “*Que non sé filar, aspar, ni devanar*”: Erotismo y trabajo femenino en el *Cancionero Hispánico Medieval*” (1999).

al acto sexual entre hombre y mujer. Si se atiende a la copla siguiente, el significado se confirma:

Quien tiene huso de alambre
y se le entuerta
vaya luego a casa del abad,
que le hi, que le he,
que le haga la güeca.

(NC, 1836)

En el siguiente ejemplo el verbo *abrir* se repite para reafirmar el sentido sexual y se juega con otras palabras simbólicas, como el *botín cerrado*, *repicar* y *pie*:

Abríme, Menguilla,
abríme, y te daré
botín cerrado
que te repique en el pie.

(NC, 1707 A)

Según Correas, la primera expresión, “te daré botín cerrado” significaba “hazer con mujer”, palabras que nos llevan directamente a la pregunta ¿qué hace?, y que en este caso no necesita explicación. Aunado a esto, *repicar* indica un movimiento repetitivo, que bien puede relacionarse con el tipo de oscilación del acto amoroso entre hombre-mujer, y para redondear aún más la imagen erótica de la copla, se introduce el pie al final, no sólo por cuestión de rima sino porque el pie es un elemento que simboliza el sexo del cuerpo femenino.⁹

⁹ Alzieu *et al.*, señalan que en el texto de *Viajes del padre Labat en España* se explica ampliamente este sentido erótico, porque “es más decente recoger un pie de barro y de porquerías que dejar ver la punta del pie, porque una mujer que deja ver su pie a un hombre le declara por eso que está dispuesta a concederle los últimos favores” (2000: 189).

Entonces, la rima o las repeticiones en las variantes del ejemplo anterior son importantes porque confirman la imagen sensual: “*dart’ é gervilla naranjada que te repique, repique en el pie*”, lo que se resalta es ese repicar del hombre en el pie de la mujer, que, como ya se dijo, simboliza su sexo. El juego de sonoridad con base en repeticiones no es baladí, pues se usa como símil del sonido que se hace en la relación sexual.

Lo mismo sucede con el cantar *NC, 1689 A*, que, aunque no tiene un sentido erótico tan claro, permite aventurar numerosas conjeturas, sólo por su sonido y por ciertas palabras con simbolismo más claro, como la puerta:

Cierre paso, cierre quedo,
no me trice la puerta el dedo.

Pero lo que parece aún más importante en este dístico es precisamente la imagen de la puerta, pues, según Isidoro de Sevilla, la vulva “es la puerta del vientre porque recibe el semen, o porque de ella procede el feto” (1983: xi-i). Incluso Masera señala que “In old Peninsular lyrics, the house door has preserved the erotic meaning [...] the house correspond to the girl’s body and the door is the entrance it” (1995: 311). En la siguiente canción, por ejemplo, el significado simbólico de la puerta y el abrir es aún más claro:

Ábreme, casada,
que es la noche oscura,
que no perderás nada
por el abertura.

(*NC, 1710*)

Las palabras claves son *casada* y *abertura*, porque efectivamente la mujer que tiene marido no pierde nada al acceder a tener una relación con otro hombre, pues ya conoce las artes amorosas y tampoco puede perder la virginidad que ya no tiene.

Como se ha visto hasta ahora, el verbo *abrir* es necesario para velar el significado real que se esconde en cada una de estas canciones, en las que lo importante es no mostrar desnudas, sino con

un poco de ropa a las palabras. Lo mismo pasa con el verbo *arar*, en el cual no sólo existe la asociación erótica, sino que se utiliza de manera aún más poética y simbólica.

2. Arar/picar

Aunque en varias canciones eróticas de voz masculina la acción de arar es también un símbolo de la relación sexual, se utiliza de una forma más velada y simbólica que otra clase de verbos como *picar*, en los que la connotación es sumamente clara. En la siguiente copla el hombre utiliza una serie de imágenes que se traducen en una sola petición: que la mujer le permita acercarse para que él pueda yacer con ella.

Acógeme en tu cercado,
zagaleja, y servirte hé:
araré en tu verde prado,
en tu valle sembraré.

(NC, 1695 bis)

Las palabras “prado” y “valle” simbolizan el sexo femenino. El verbo arar no necesita mucha explicación, pues en la mayoría de los casos “mowing and treshing, like other rhythmic works, are symbols of sexual intercourse” (Mäser, 1995: 105). En la siguiente canción, puesta en voz neutra, el significado se confirma, porque habla de un *desposado*, o sea, de un hombre que está a punto de casarse, que pretende arar por donde otro ya había arado. La primera palabra contiene el sentido completo de la situación, la mujer de este hombre había tenido una relación sexual con otro antes de casarse:

Por el val que habéis de arar
el desposado,
por el val que habéis de arar
ya estaba arado.

(NC, 1821 B)

A pesar de que estas canciones son bastante claras, hay una que, aunque no se recogió en el siglo XVI, sino del folclor actual, ejemplifica muy bien la connotación erótica del verbo *arar*:

–Oiga ustedé, buen segador,
¿quiere segar mi senara?
–Su senara, señora,
¿en qué tierra fue sembrada?
–No está en alto ni está en bajo,
ni tampoco en tierra llana,
está nun valle muy oscuro
debajo de mis enaguas.

(Masera, 1995: 106)

Así, en todas estas canciones, el hombre ara en la mujer y la fecunda como la semilla a la tierra.

En el caso del verbo *picar* las alusiones son más directas y se establecen como un juego entre géneros, la mujer y el hombre se pican mutuamente, la primera ofreciendo lo que tiene, y el segundo, aceptándolo, como en el caso de:

Si me picas, picarte he,
Teresa, déjame estar,
y si es que das en picar,
yo también te picaré.

(NC, 1693)

En la canción anterior se muestra claramente que la mujer provoca el deseo en el hombre, pero sin la intención de culminar en un plano sexual, razón por la cual la advertencia del personaje masculino es de esperarse. Este mismo tema se repite en el siguiente ejemplo, en el cual casi toda la copla está estructurada en torno a las variantes del verbo *picar*, que se forman con adjetivos como *picadito* y *picado*:

Picado me deja
 la del picotillo,
 picadito me tiene,
 hecho picadillo.

(NC, 1739 bis)

Además de estas quejas del hombre, hay otra utilización del verbo *picar* que se complementa con imágenes cuya referencia al miembro masculino también es clara, como en el caso de las espinas o los cardos:

¿Si pica el cardo, moza, di?
 Si pica el cardo, di que sí.

(NC, 1717)

La siguiente canción introduce muchos elementos simbólicos de la lírica antigua y está puesta en diálogo: hombre y mujer, de nuevo, juegan con el sentido erótico del verbo *picar*:

— Qui t' a fet lo mal del peu,
 la Marioneta?
 ¿Quién te hizo el del talón,
 la Marión?

— Contaros quiero mi mal,
 que no's quiero negar cosa,
 qu' esta noche en un rosal,
 yendo a coger una rosa,
 me ficat una spineta,
 la Marioneta,
 que m' allega al corazón,
 la Marión.

Cantaros quiero mi pena,
 amigas, por buen nivel,
 que entrando en un vergel,

por coger un' açucena,
 me ficat una squerdeta,
 la Marioneta,
 de dulce conversación,
 la Marión.

Cantaros quiero de cierto
 qué me aconteció, mezquina,
 y es que cogiendo en un huerto
 una hermosa clavellina,
 me ficat una busqueta,
 la Marioneta,
 que no hay cura a su lisión,
 la Marión.

—Señora, si vos queredes,
 yo soy muy buen cirurgiano,
 que la sacaré en la mano,
 que nada no sentiredes,
 y restareu guarideta,
 la Marioneta:
 no sentiréys más pasión,
 la Marión.

(NC, 1649)

En el sentido literal lo que plantea el diálogo anterior es la explicación de lo que sucedió con la mano de esta mujer cuando fue a tres lugares distintos al querer coger flores que, como señala Margit Frenk, es un tópico que “convertido en cliché, pierde mil veces su original sentido. La rosa es la donceller (o la doncella misma); el hombre la ‘corta’ (desflora a la planta), o la muchacha se la ofrece; menos directamente la muchacha corta flores para darla a su amigo”.¹⁰ A pesar del cliché, lo importante en cada

¹⁰ Margit Frenk *apud* Mariana Masera (2001). Masera explica detalladamente en otro artículo que: “El origen del tópico ‘coger flores’ se puede trazar hasta los clásicos como

estrofa se plantea con el tipo de flor que se recoge, pues cada una tiene un significado que no puede soslayarse. La primera es una rosa, símbolo de la mujer; la segunda es una azucena, cuyo significado es castidad y la última es una clavellina que según Reckert significa la pérdida de la virginidad. La canción estaría representando los momentos más importantes de la vida de la muchacha desde su doncellez hasta su maduración sexual. Otro elemento importante es el espacio físico que se recrea porque también es tópico para las relaciones amorosas.¹¹ Al final el diálogo plantea que la mujer cuenta su experiencia sexual al hombre que con disposición y agrado se ofrece para ayudarla en ese tema.

Como conclusión, podría decirse que la antigua lírica no sólo concentra su fuerza expresiva en cantarle al amor, la soledad o el viaje, sino a un deseo sexual casi siempre prohibido. Tanto los diálogos como las canciones de tema erótico puestas en voz masculina se alejan de sus modelos cortesanos y requieren a la mujer no como la imagen del amor que hace sufrir o que provoca sentimientos nobles, sino como aquella que invita y llama a regocijarse sexualmente. El hombre, sin miedo, pide e incluso arrebató, y la pulsión final de su deseo se concentra en eso que se llama pasión.

Ovidio y Horacio [y que] el motivo está presente tanto en la lírica hispánica como en la francesa y la mediolatina. En los estribillos viejos solemos encontrar a la mujer 'cogiendo flores' en lugares típicos asociados al encuentro erótico de los amantes, como la huerta, el vergel, la viña o debajo de los árboles" (2004: 138).

¹¹ Desde la Antigüedad clásica, el jardín se había convertido en un referente esencial para el hombre, ya sea como entorno idílico, como puente para el más allá, ya como una suerte de infierno sensualista del que difícilmente se quería y se podía escapar. La trascendencia y significado de este espacio deleitoso para la historia de las mentalidades medieval y renacentista germina en los múltiples retratos de vergeles, que se recogen tanto en los tratados de arquitectura y en los primeros libros de jardinería, como en numerosos testimonios literarios. Aunado a esto, el vergel como espacio cerrado y natural también podía ser una representación del cuerpo femenino, como se muestra en el *Cantar de los cantares* (4-12) cuando se dice: "Eres jardín cercado, hermana mía, esposa, eres jardín cercado, fuente sellada". Los teólogos medievales incluso utilizaron esta interpretación para explicar la virtud de la virgen María, pues ella fue: "un jardín cercado, ya que Dios descendió a ella como el rocío" (11). De aquí provienen las múltiples representaciones de María en un jardín cercado llevando al niño divino, o postrada en adoración frente a él.

El simbolismo, al igual que en las canciones no eróticas, se usa copiosamente, pero su utilización, en gran medida, depende de comparaciones visuales que tienen semejanza con el objeto que se simboliza, como el caso de los cardos que claramente se refieren al miembro masculino. En ello no hay abstracción, sino una necesidad de esconder lo que no se debe mostrar abiertamente. El juego siempre está presente en el diálogo, en el sonido, en la imagen.

Bibliografía citada

- ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, 2000. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Madrid: Crítica.
- BATALLER, Alexandre y Carme NARBON, 1991. "Escacs d'amor: una obertura al joc". *A Sol Post* 2: 45-74.
- BEC, Pierre, ed., 1984. *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Âge*. París: Stock.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2003.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, 1988. "Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional". En *Actas del I congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Vicente Beltrán. Barcelona: PPU; 225-230.
- EUSTOLIA URIÓSTEGUI, Carlos, 2007. "El diálogo amoroso en la antigua lírica popular hispánica". *Revista de Literaturas Populares*, VII-1: 61-85.
- FRENK, Margit, 2006. *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____, 1993. "La canción popular femenina en el Siglo de Oro". En Frenk, 2006: 353-372.
- _____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. 2 vols. México Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- _____, 1998. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares". En Frenk, 2006: 329-352.

- _____, 1994. "Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista". En Frenk, 2006: 373-386.
- ISIDORO DE SEVILLA, 1983. *Etimologías*. Texto latino, versión española, notas e índices por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Madrid: Católica.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, 2001. "El erotismo de la canción tradicional". *Revista de Literatura Medieval* 12: 138-150.
- MASERA, Mariana, 1995. *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics. A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*, tesis doctoral. Londres: Queen Mary and Westfield College.
- _____, 1999. "Que non sé filar, ni aspar, ni devanar": Erotismo y trabajo femenino en el *Cancionero hispánico medieval*". En *Discursos y representaciones de la Edad Media*. México: El Colegio de México / UNAM: 215-231.
- _____, 2000. "Fue a la ciudad mi morena: / si me querrá cuando vuelva". La voz masculina en la lírica tradicional". *Medievalia* 31: 47-57.
- _____, 2001. "Que non dormiré sola, que non". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- _____, 2004. "La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano". *Revista de Literaturas Populares* IV-1: 134-156.
- MORALES BLOUIN, Eglá, 1981. *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- NC: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*.
- PEDROSA, José Manuel, 2000. "El herrero, las cabrillas y el horno: léxico y simbolismo eróticos en *La Lozana Andaluza* (XIV) y el *Quijote* (11: 41)". *Criticón* 80: 49-68.
- RAMÍREZ, Montserrat, 2010. "La voz del galán y el elogio de los ojos. Juego de miradas". En *Lyra Mínima. Del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*. Ed. Aurelio González, Mariana Masera, María Teresa Miaja. México: El Colegio de México / UNAM; 345-356.
- _____, 2006. "Morenita, mirarte deseo". *La voz masculina en la lírica popular hispánica*, tesis de maestría. México: UNAM.

- RECKERT, Stephen 2001. *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos.

Del ladrón invulnerable al que arrancó la oreja de su madre:¹ mito, leyenda y cuento del bandido en la América hispana²

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

Tono Camila, bandido de Jutiapa (Guatemala)

En el año 2003 pudimos registrar yo y un grupo de alumnos míos, de la viva voz de Alfonso R., un joven guatemalteco de Jutiapa que tenía entonces 28 años, y que estaba culminando sus estudios de doctorado en la universidad de Alcalá de Henares, todo un ciclo narrativo que podríamos calificar de histórico-legendario acerca de un bandido, Tono Camila, que, a tenor de aquellas informaciones, debió operar en el municipio de El Progreso, en el departamento de Jutiapa, Guatemala, hasta hace unos pocos años, y que es posible que todavía no haya muerto, porque los datos del informante sobre el final de sus correrías, aunque confusos, parecen sugerir que el bandido sigue vivo. Aunque quizás (si es que

¹ ATU 893.

² Este artículo se publica dentro del marco de la realización del proyecto de I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación titulado *Historia de la métrica medieval castellana* (FFI2009-09300), dirigido por el profesor Fernando Gómez Redondo, y del proyecto *Creación y desarrollo de una plataforma multimedia para la investigación en Cervantes y su época* (FFI2009-11483), dirigido por el profesor Carlos Alvar. También como actividad del Grupo de Investigación Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá (CCG06-UAH/HUM-0680). Y del grupo GIECO-Instituto Franklin-U. de Alcalá (Ref: CCHH2006/R02), y como parte del proyecto CLYMA (ref. IUENUAH-2009/003) financiado por el Instituto Franklin de la Universidad de Alcalá. Agradezco sus consejos y ayuda a María Jesús Lacarra.

no ha salido de ella) sí esté en la cárcel y con su banda desmantelada.

Los informes acerca de Tono Camila que ofreció Alfonso fueron densos, pero también ambiguos y a veces contradictorios, como si en ellos no estuviese perfectamente clara la frontera entre realidad y ficción, entre historia y mito, y como si se hallasen plenamente inmersos en un proceso de cambio y desarrollo narrativo en que la dimensión mítico-literaria estuviese ganando terreno continuo a la histórica.

En cualquier caso, hay que apuntar que el que un joven guatemalteco con estudios universitarios fuese capaz de narrar un ciclo de relatos orales de calidad etnográfica tan incuestionable es algo que en España y en Europa puede resultar insólito, pero que en América sorprende sólo a medias. Alfonso se había criado en la finca familiar y en la comarca que servía de escenario de sus relatos, y era por tanto un informante tan legítimo y autorizado como podía ser cualquier otro que hubiese participado de aquel mundo local y rural.

Varias veces repitió Alfonso que sobre Tono Camila corrían historias y cuentos innumerables, lo que parecía situar su figura sobre un horizonte mítico, y por tanto dentro de una cronología muy del pasado; pero otras veces se refería al bandido como un personaje con el que su familia, y él mismo, llegaron a tener cierto trato personal, lo que le situaba en el nivel de la contemporaneidad. Las contradicciones y ambigüedades que envuelven estos relatos quedan acentuadas por el hecho de que nunca después he podido encontrar datos ni informaciones adicionales sobre Tono Camila, por más que los he buscado en la bibliografía especializada, e incluso en internet. Los relatos innumerables que según nuestro informante corrían acerca del bandido, de los que me dio muestras muy interesantes, pero al parecer incompletos y parciales, puede que sigan operativos en un ámbito cerradamente oral y local, al que, hasta hoy, sólo ha abierto una puerta al exterior la voz de Alfonso registrada en 2003.

En cualquier caso, desde el punto de vista de la poética y de la sociología del relato oral, estos informes tan espontáneos, densos

y contradictorios acerca del bandido Tono Camila nos permiten emprender, de algún modo, un viaje insólito (que otros relatos acerca de más bandidos americanos nos permitirán en seguida prolongar) hacia el laboratorio interno de la voz y del imaginario popular del continente americano, al menos en lo que se refiere a su profusísima mitología de la delincuencia, y a la que se expresa esencialmente en español. Aunque nos detendremos también, para asomarnos al menos a ese otro ámbito, en el caso de un bandido indígena.

Antes de reproducir el ciclo de relatos orales que registramos a Alfonso acerca de Tono Camila, adelantaré un sumario escueto de lo que parecen ser las claves de la personalidad y de la actividad del bandido, de acuerdo con los relatos que fueron registrados en torno a él:

- Tono Camila era un hijo “maldecido”, sin que queden claros ni el cómo ni la razón o génesis de esa condición. Además, “se decía que tenía el alma vendida al diablo”. Que “era un tipo muy astuto, muy inteligente, muy hábil”, y que desde su infancia se comportó como un ser maligno, perverso, cruel: “conforme fue creciendo, él empezó haciendo maldades en el ambiente social, en el entorno cercano”.

- Los relatos acerca de él no mencionan en absoluto a su padre, pero sí ponen mucho énfasis sobre la figura de su madre. Su apellido coincidía, por añadidura, con el nombre materno, Camila. Además, ella es representada protegiéndole, intercediendo por él, buscándole asistencia médica.

- Ya adulto, Tono Camila se convirtió en un bandido despiadado que asesinaba tanto a ricos como a pobres inocentes. Él y su banda eran muy temidos porque robaban, mataban, torturaban, violaban incluso a matrimonios ancianos míseros e indefensos. Eran además amantes de pendencias de alcohol y taberna.

- Pese a su proverbial crueldad, alcanzó a mostrar a veces rasgos de humanidad e incluso de generosidad. En cierta ocasión en que el bandido había sido herido, su madre, doña Camila, acudió al tío de mi informante para pedirle que lo llevase en coche al hospital. El informante se lamenta en una ocasión de que, “después,

nunca le agradeció. Tono Camila nunca le agradeció a mi tío". Pero a continuación afirma lo contrario, y asegura que desde entonces nunca molestó el bandido a ningún miembro de su familia, a pesar de que se cruzaban continuamente con él. Otro rasgo de generosidad: en la cárcel, Tono Camila se convirtió en protector de un joven paisano suyo de El Progreso.

- Tono Camila era prácticamente invencible o invulnerable a las balas, porque no sólo resistió el acoso de la justicia, sino también de "los escuadrones de la muerte". Y hasta de francotiradores que llegaron a dispararle cuando se encontraba, se suponía que distraído, en el circo. A veces parecía que fuese invisible, porque "atraparon a todos los de su banda, mataron a algunos, muchos salieron huyendo. Y él nunca huyó de la justicia, siempre andaba ahí". Esa invisibilidad-invulnerabilidad, que veremos que es rasgo compartido por otros bandidos, y a la que dedicaremos demorada atención en este artículo, queda subrayada por frases como estas: "nunca lo pudo agarrar la policía, a pesar de que hacía sus fechorías de una forma descarada"; "lo tuvieron muy cerca, frente a frente, y lo disparaban y no se moría"; "Tono Camila dio un brinco, dio una vuelta en el aire y cayó. Y la bala le pasó rozando la oreja nada más"; "y le cogieron, y le empezaron a disparar de frente, a dos metros de distancia [...]. Y él, con su pistola disparándole a los policías. Y a él no le pasó nada"; "le dieron, qué sé yo, más de treinta balazos en el cuerpo. Eso fue hace tres años o algo así. Al final, le dieron treinta tiros y no murió".

- Tono Camila parece que tenía enemigos por todas partes, y que tanto el pueblo bajo y común como las fuerzas de seguridad y hasta enigmáticos y solitarios "francotiradores" buscaban su muerte. Ya veremos cómo el dato de que la comunidad al completo conspiraba contra él ("la última vez fue que lo cogieron entre mucha gente y lo acibillaron a balazos") se repite en otras leyendas de bandidos que conoceremos después.

- Para terminar, conviene recalcar que, en uno de los intentos que se hicieron para detenerle, "le dispararon a los testículos para dejarlo estéril, y [que] no tuviera más hijos". El detalle es de gran importancia, porque es lo único que sugiere, en los relatos que

fueron registrados a Alfonso R., que Tono Camila podría haber sido también un bandido aficionado a las mujeres. En los relatos acerca de otros bandidos, el ingrediente de depredador sexual de las mujeres de la comunidad se revelará, de hecho, enormemente significativo. Ello puede que esté en relación con el hecho de que la colectividad al completo le odiase y persiguiese.

Antes de esbozar un análisis de cada uno de estos rasgos o motivos de la personalidad histórico-legendaria de Tono Camila, veamos íntegros los seis relatos que pudimos registrar acerca de él:

[1. El nacimiento y la infancia del bandido Tono Camila]

[Su madre fue] una señora que se llamaba Camila, y tuvo un hijo que supuestamente era un hijo maldecido. Algo había pasado. Entonces a él le decían Camila, también porque era como el hijo de la Camila, pero ya luego le quedó “la Camila”.

Bueno, conforme fue creciendo, él empezó haciendo maldades en el ambiente social, en el entorno cercano, hasta que, cuando ya fue un poco mayor, pues fue un delincuente muy de los peores que ha habido en mi pueblo, andando dos o tres años. Pues no se sabía la maldición, sólo se sabía de dónde lo venía, pero decía que tenía el alma vendida al diablo, porque sucedían cosas inexplicables y se contaban cosas increíbles de él.

[2. Los crímenes del bandido Tono Camila]

Era un tipo muy astuto, muy inteligente, muy hábil para muchas cosas: para manejar armas, para defenderse. Y bueno, nunca lo pudo agarrar la policía, a pesar de que hacía sus fechorías de una forma descarada. Y bueno, se cuenta que lo tuvieron cerca los escuadrones de la muerte, que fue el último recurso al que llegaron para matarlo a él y a su banda. ¿Por qué no? Cometía asesinatos, violaciones y cosas de este tipo, y lo tuvieron muy cerca, frente a frente, y lo disparaban y no se moría.

Le decían Camila, Tono Camila, Tono Camila; era Tono, era Antonio, y le decían Tono, entonces era Tono Camila.

Y era alguien del que, bueno, se cuenta una cantidad de historias impresionante.

No robaba a los ricos para dar a los pobres. No, no. Él robaba parejo. No, era una especie de bandido. Robaba a los ricos y robaba al que podía. A los ricos, a los pobres pues también. Los mataba o lo que sea.

Nunca asaltaba un banco o cosas de esas, pues nunca hubo de ese tipo de cosas. Era más en casas. O sea, sembraba el terror entrando en las casas. No tenías ni seguridad en tu propia casa. Y los robos que hicieron fueron más o menos del estilo. Asesinaba sin piedad a gente inocente. Y luego en peleas, en bares, ¿no? Que siempre salían triunfantes. Y peleando con mucha gente.

Los padres de la esposa de una cuñada de mi hermana —para mi hermana era una gente muy cercana— eran dos ancianos que vivían en su casa. Y entraron en su casa a robarles. Robaron todo, violaron a la señora, violaron al señor, los hicieron muchas torturas con puñales. Luego, hasta que los mataron desangrados. Pero los tuvieron toda la noche, pues, haciéndolos, y viendo cómo se robaban las cosas, y se bebían los licores, que tenían los licores ahí, cómo se quitaban todo. Y luego se fueron, y aparecieron pues muertos al día siguiente, ¿no?

Y era una gente muy conocida en el pueblo. Y así lo hicieron con varias familias. Por eso era que se llegó pues de que la policía no podía actuar con ellos, porque era imposible prácticamente. Atraparon a todos los de su banda, mataron a algunos, muchos salieron huyendo. Y él nunca huyó de la justicia, siempre andaba ahí. De hecho, vivía muy cerca de la finca que teníamos nosotros. Y claro, nosotros pues teníamos mucho miedo cuando lo encontrábamos, ¿no? Toda la gente le tenía un miedo increíble. Andaba en el pueblo y todos lo saludaban, y le hacían reverencia, porque, claro, mejor tenerlo de amigo que de enemigo.

[3. *El bandido Tono Camila, herido y curado*]

Tono Camila. Es que resulta que una vez no sé si lo balearon o se baleó él por error o algo así. Y resulta que iba pasando un tío mío, o mi padrino, iba pasando por su casa, porque estaba cerca de la finca de la que he hablado. Y resulta que la señora... la señora doña Camila, detuvo el coche y le dijo que, por favor, que llevara a Tonito al hospital, porque estaba herido.

Y claro, mi tío estaba en la tesitura de si llevarlo. Era el enemigo del pueblo, prácticamente. Y si lo llevaba, iba ser enemigo, mi tío, automáticamente, de todo el pueblo. Y si no lo llevaba, pues iba a ser enemigo de Tono Camila, que quizá era peor. Y no sabía qué hacer. Era un dilema increíble.

Entonces, lo que sucedió, que estaba ahí él pensando en qué hacer, qué decir. Y lo que hizo fue subirlo al coche y llevarlo a un médico. Y bueno, al final, pues parece ser que lo esperó ahí, porque dijo que lo esperara. Y al final, no era nada grave. Era un roce de bala nada más. Y bueno, lo tuvo que dejar en el hospital, y ahí se fue.

Y después, nunca le agradeció. Tono Camila nunca le agradeció a mi tío y tal.

Y creemos que es por ese gesto que tuvo mi tío que Tono Camila nunca le hizo nada a mi familia. Porque mi abuelo se iba a ordeñar las vacas con mis tíos, y yo, alguna vez, a las cuatro de la madrugada. Y pasábamos enfrente de su casa, y lo veíamos a él algunas veces, y a su banda por ahí, y nunca nos hicieron nada.

Cuando ellos estaban por ahí, la gente no se atrevía ni a pasar por donde ellos estaban, porque eran presa segura. Nosotros, no sé, quizá con más valor... o con más ingenuidad que valor, pues pasábamos y nunca nos decían nada.

Y recuerdo una vez que estaba en un copante, que aquí es un puente pequeñito que hace únicamente un agujero para que pase un riachuelo abajo. Pero es un puente, pero muy pequeño, muy pequeño, quizá de unos tres metros, o algo así, de ancho. Íbamos en el coche con mis primos y mi tío para la finca. Y de repente, mi tío frenó, y dijo:

—Está Tono Camila ahí.

Y resulta que estaba con la pistola blanqueándole a uno, haciendo blanco, ¿no? Entrenándose él allí. Y cuando le vimos con la pistola, pues nos dio mucho miedo, pero no podíamos regresar ni nada. Y llegamos y nos saludó cordialmente, sin ningún problema. Lo curioso fue que nunca intentó hacer nada contra nosotros, y vivíamos muy cerca relativamente, y nunca nos hizo daño. De hecho, iba a la finca, llegaba a la finca, y nosotros no decíamos nada, que no entrara ni nada, por respeto.

[4. El bandido Tono Camila, tiroteado en el circo]

Una vez estaba en un circo. Llegó un circo, y estaba sentado en el graderío del circo. Y contrataron a un francotirador. Entró el francotirador, se dio cuenta dónde estaba sentado Tono Camila, porque no se escondía. Además, él andaba por el pueblo, y tranquilamente, sin pena y sin preocupación de que lo fueran a coger o a matar, cuando ya sabía que tenía su vida, ya, pues contada prácticamente. Pues el francotirador entró, vio dónde estaba sentado y salió. Luego calculó el lugar fuera de la carpa para ver dónde disparaba, y se cuenta que, cuando cayó el disparo, Tono Camila dio un brinco, dio una vuelta en el aire y cayó. Y la bala le pasó rozando la oreja nada más. Y cosas de este tipo, ¿no?

[5. El bandido Tono Camila, invulnerable a los disparos]

Y por ejemplo, una vez estaba en la calle principal de mi pueblo, y llegaron en un coche cuatro o cinco personas, militares, y le cogieron, y le empezaron a disparar de frente, a dos metros de distancia. Y él estaba con cuatro personas, y hirieron a dos de ellas. Bueno, no, hirieron a tres menos a él. Pero uno estaba muy gravemente herido. Y lo cogió en los hombros. Y él, con su pistola disparándole a los policías. Y a él no le pasó nada. Y cosas así. Siempre lo cogían y tal. Y disparaban. Y nunca le pasó nada.

[6. El apresamiento del bandido Tono Camila]

Nadie lo denunciaba. Nadie lo denunciaba, porque quien lo denunciaba cogía represalia con ellos. Y hasta que hubo alguien, parece ser, que lo denunció. Y cuando lo cogieron, pues lo emboscaron, como te digo. Habían matado a muchos de su banda. Otros se fueron muriendo. Otros los cogieron. Menos a él. Se cree que fue la policía y escuadrones de la muerte, o gente o matones que alguien contrató, porque, claro, hizo tantas fechorías que no se sabía quién era el que quería vengarse ya de él. Sobre todo, cuando iba a hacer asaltos a las casas.

Pero, la verdad, que se cuentan historias muy malas hasta que lo cogieron. La última vez fue que lo cogieron entre mucha gente

y lo acribillaron a balazos. Le dieron, qué sé yo, más de treinta balazos en el cuerpo. Eso fue hace tres años o algo así.

Al final, le dieron treinta tiros y no murió. Y lo único que se sabe es que le dispararon a los testículos para dejarlo estéril, y no tuviera más hijos, para que no pasara algo así. Sí, de verdad, porque, como se creía que era estéril, que no hubiera descendencia.

Y actualmente estaba en la cárcel. Y una cosa curiosa: una vez, él era del pueblo de nosotros, cuando ya estaba en la cárcel, metieron preso a un muchacho compañero nuestro, porque andaba borracho o conduciendo borracho, y lo metieron a la cárcel. Por eso, cuando llegó a la cárcel, los demás presos querían hacerle daño a este muchacho. Y de repente, se paró Tono Camila, y dijo:

—¡Momento! A este hombre no lo tocan, porque es de El Progreso, y yo soy de El Progreso. Y el que lo va a tocar, se va a meter conmigo.

Y nadie dijo nada.

Una cosa curiosa.

Tenía actos de ese tipo también, de benevolencia. Como, por ejemplo, cuando nosotros lo veíamos, pues nos saludaba muy cordialmente, y nunca nos hizo daño. Y esta vez, pues defendió a este chico que no tenía nada que ver con él. Simplemente, porque era del lugar de donde éramos nosotros. O sea, tenía gestos de benevolencia, y un historial delictivo muy malo.

En mi pueblo había uno [de su banda] hasta hace muy pocos años. Cerca de la finca de mi abuelo.

Bueno, de este personaje se puede escribir un libro totalmente, porque cada historia es una aventura impresionante. Es la verdad, es un personaje apasionante, porque era sagaz, muy hábil, muy inteligente (Pedrosa, 2008: núms. 347-352).

No es posible, en el muy limitado espacio del que disponemos, hacer un análisis exhaustivo y comparativo de los diversos motivos narrativos, muchos de ellos de evidente raíz mítico-legendaria, que la imaginación del pueblo y la tradición oral han ido sumando y adhiriendo a la figura de Tono Camila. Contentémonos, a la espera de encontrar algún espacio futuro en el que desarrollar tales análisis y contrastes, con especificar algunos rasgos:

- El hecho de que Tono Camila fuera “un tipo muy astuto, muy inteligente, muy hábil”, y además un bandido y un ladrón, le asocia automáticamente a dos categorías generales y emblemáticas de personajes mítico-folclóricos: la del *trickster*, tramposo, burlador, y la del bandido o ladrón de dotes prodigiosas, que cuenta con una viejísima y prácticamente universal tradición cultural, desde el Gilgamesh mesopotámico (ladrón de la madera prohibida de un bosque sagrado) o el Prometeo griego (ladrón del fuego de los dioses) hasta hoy.

- El hecho de que Tono Camila fuese un hijo “maldecido”, de que tuviese “el alma vendida al diablo”, de que desde su infancia se comportase como un ser maligno y cruel, obsesionado por causar daño, le asocia a otra categoría de personajes literarios de tradición también muy vieja, y que cuenta con exponentes como el malévolo (aunque al final quedase redimido) Roberto el Diablo.

- El vínculo especial (hasta en el nombre que hereda) de Tono Camila con su madre se halla dentro de otra tradición cultural, muy arraigada, de personajes carismáticos que mantienen relaciones muy estrechas con sus madres (mientras que sus padres ocupan un papel muy secundario o inexistente en sus biografías), desde Aquiles o Cristo hasta el Che Guevara.

- Los puntuales rasgos de humanidad (con el vecino que le lleva en coche al hospital, al que ya no vuelve a molestar) e incluso de generosidad (con el joven paisano al que protege en la cárcel) de Tono Camila se inscriben, por supuesto, dentro de la inmemorial tradición del bandido bueno, generoso, protector del débil, que tiene como representante emblemático a Robin Hood.

- La condición de invisible, invencible, invulnerable, resistente a las balas, que se atribuye al bandido es rasgo tópico que veremos repetido en otras historias sobre bandoleros que enseguida conoceremos, y que comparte, por supuesto, con una gran cantidad de héroes de ficción. Recuérdese, a este respecto, que, en la mitología griega, diversos dioses y héroes usaban talismanes (el casco de la invisibilidad de Hades, que utilizaba Hermes, o la égida o escudo invulnerable de piel de cabra de Atenea) que procuraban invisibilidad e invulnerabilidad.

• Finalmente, el que “le dispararon a los testículos para dejarlo estéril, y [que] no tuviera más hijos” es un rasgo más que intensifica la dimensión mitológica del bandido. Hay otras historias acerca de bandidos castrados por el pueblo al completo, en concreto por los varones, para cancelar su capacidad fecundante. En el carnaval del pueblo de Villanueva de la Vera (Cáceres, España), se escenifica cada año, por ejemplo, el proceso, la pasión y la muerte del bandido Peropalo, al que se representa mediante un gran muñeco del que suele pender un gran falo, porque la tradición le atribuye genitales prodigiosos, amores con muchas mujeres de la zona y paternidades innumerables en los alrededores. Los envidiosos y celosos varones del pueblo son los encargados de ajusticiarlo mediante disparos y fuego, con el fin de acabar con sus capacidades genésicas y con sus robos (Pedrosa, 1996; Castañar). En cualquier caso, el que toda la colectividad le persiguiera y el que le dispararan a los testículos para que no tuviera más hijos parece adscribir a Tono Camila, pese a las magras informaciones que tenemos al respecto, a la categoría mítico-literaria de los bandidos que son al tiempo agresores sexuales de las mujeres de una comunidad, y lo acerca a la órbita del donjuanismo o de ficciones que van desde la *Ilíada* homérica hasta *Fuenteovejuna* (de Lope de Vega), *El alcalde de Zalamea* (de Calderón), *La visita de la vieja dama* (de Friedrich Dürrenmatt), *El perfume* (de Patrick Süskind) o *La fiesta del chivo* (de Mario Vargas Llosa), en que el raptor o violador de mujeres es al final eliminado por los varones de la comunidad expoliada.

Relatos similares o emparentados con los que hemos conocido acerca de Tono Camila tienen gran difusión, todavía hoy, en las tradiciones orales de toda la América que se expresa en español, e incluso de la América de los pueblos originarios que se expresan en sus propias lenguas indígenas. Están protagonizados, según iremos viendo, por bandidos de nombre diferente pero de atributos y representaciones sorprendentemente análogos, en muchísimos casos, a los que acabamos de conocer. El bandido protagonista suele aparecer, en ellos, como un sujeto real e histórico, a veces incluso contemporáneo o muy próximo al tiempo actual, y conocido a veces de muchos en el pueblo o en la comarca. Ciertos infor-

mantes llegan a afirmar que han tenido trato personal con él o que lo han conocido por lo menos de vista. Mientras que otros datos e informes, por lo general muy inseguros y poco fiables, remiten a décadas e incluso siglos atrás.

En cualquier caso, el complejo perfil pretendidamente real e histórico de estos personajes se nos muestra rodeado y adornado muchísimas veces de rasgos mítico-legendarios y de motivos folclóricos migratorios, flotantes, consuetudinarios, que acaban convirtiéndolos en puros personajes de ficción, muy próximos a los héroes de las mitologías de orígenes e incluso a los superhombres de los cómics y del cine, que podemos considerar como los dos polos opuestos y a un tiempo complementarios que marcan el principio y el final del diseño cultural de estos personajes. En los relatos que nos queda por conocer veremos que se inmiscuyen, de hecho, las sombras tanto del inmemorial mito indígena como de los superhéroes literarios y cinematográficos de la modernidad (El Zorro, en concreto), que han asediado y contribuido a moldear, desde orillas diferentes, las representaciones populares del delincuente americano. Un capítulo aparte y muy nutrido merecerían tener, dentro de este panorama, los *narcobandidos* o *narcodelinquentes* que hoy mismo están generando toda una asombrosa mitología del crimen en Hispanoamérica. Los dejaremos aparte en esta ocasión, por cuanto la narrativa y el cancionero que surgen en torno a ellos presentan rasgos que merecen ser tratados de manera específica, y por cuanto hay hoy muchos investigadores, sociólogos, antropólogos, etcétera, que se hallan estudiando y publicando sus análisis acerca del fenómeno. Baste adelantar, ahora, que esta apabullante *narcomitología* que cobra alas en el continente americano tiene vínculos estrechísimos con el imaginario del bandido tradicional en el que nos vamos a centrar ahora, que es de algún modo su precedente más inmediato.

A todo esto hay que añadir que, como ya nos ha mostrado el ciclo narrativo de Tono Camila, los relatos acerca de tales bandidos suelen tener una difusión esencialmente local y circunscribirse a las áreas geográficas en que los bandidos actuaron (o se dice que actuaron) de manera directa, e irradiar no mucho más allá; cada área

geográfica de la América hispana suele contar con su propia cantera de bandidos y delincuentes histórico-legendarios, por más que todos compartan, como veremos, atributos de ficción que resultan ser comunes e intercambiables. Son pocos los casos en que alguno de estos bandidos llega a adquirir la dimensión de bandido *nacional* (e incluso de bandido *internacional*) y a trascender la memoria estrictamente local. El caso del Cuto Partideño es uno de ellos.

El Cuto Partideño, bandido de la frontera de El Salvador y Guatemala

Vamos a conocer ahora, y a contrastar con los anteriores, un conjunto interesantísimo de relatos orales acerca de otro bandido que ha sido muy celebrado en El Salvador, sobre todo, aunque su carisma haya irradiado también hacia algunas zonas de la frontera Guatemala.

Su protagonista es el llamado Partideño o Cuto Partideño, de quien tenemos informaciones sorprendentemente disímiles: hay quien lo “ha visto” y ha participado de lances y aventuras con él en fechas muy recientes; otros juran y perjuran que debió de vivir en el siglo XIX o en los inicios del XX (alguno le asocia incluso al asesinato de un presidente de la República de El Salvador que tuvo lugar en 1913); y no falta quien sitúa sus aventuras en la época un tanto nebulosa de la colonia española, acaso en el siglo XVIII y quizás antes.

Es un bandido justo y bueno y está traumatizado por algún lance amoroso desgraciado que le convirtió en una especie de soltero o de viudo melancólico, como unas u otras fuentes nos irán dejando saber. Algún etnógrafo salvadoreño lo ha presentado como “un personaje que vive en las cuevas, roba ganado y reparte comida a los pobres. Él rememora al Zorro europeo [otro bandido bueno y justiciero que arrastra un trauma amoroso insuperable, añado yo]. Se dice en la Zona Oriental que se ha ido para Honduras y que por eso ya no aparece. Quizás la guerra y la violencia han hecho que realmente esta tradición haya emigrado con la gente a otros lugares” (Gutiérrez, s.f.: 51). Curiosa y anacrónica mezcla de fuentes, sustratos, acontecimientos, sin duda.

Conozcamos, para iniciar nuestro acercamiento al personaje, el impresionante relato que sobre El Cuto Partideño hizo don José Casimiro Díaz Morales, entrevistado en Berlín, Usulután, en 1986, quien aseguraba que él había tenido relación más o menos cercana con El Partideño, que le había acompañado en algunas jornadas de pesca, que le había ayudado a esconderse de sus perseguidores y que había estado cerca de él cuando le mataron, según se desprende de sus insólitas palabras conclusivas: “Así es que [al] Partideño lo fusilaron, y yo me vine para acá para la Casa de la Cultura”.

Detalles cruciales del relato: El Partideño es presentado, en primer lugar, como un auténtico Don Juan que robaba las mujeres de los ricos y de los pobres; pero luego también como un “hombre de ciencias”, de posición elevada e “intelectual”, recto, que “no mataba gente”; como un sujeto “encantado” —¿con poderes mágicos, quizás?; puede que sí, porque era capaz también de metamorfosear animales y de adoptar de manera prodigiosa apariencias falsas para escapar de sus perseguidores—; finalmente, cuando decidió que ninguna mujer era conveniente para él, El Partideño se dejó sacrificar mansamente. La sombra de El Zorro, caballeresco y justiciero, apto para las más inverosímiles metamorfosis e invisibilidades, incapaz de reconstituir o encauzar su vida amorosa, anda cerca.

Metáforas quizás, esa melancolía y esa muerte que siguen al fracaso en el amor, del declinar paralelo de la potencia sexual y de la propia existencia que, en la cultura hispanoamericana, ha dado lugar a fábulas reminiscentes, como la del dictador Trujillo de *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa, cuya muerte a manos de una conspiración de varones rebeldes que encarnan a la colectividad del expoliado pueblo dominicano va dramáticamente precedida, en la novela del escritor peruano, por el momento absolutamente álgido en que el viejo y lúbrico chivo descubre su acabamiento sexual y pasa de ser una bestia infinitamente soberbia a un animal infinitamente abatido:

En aquel tiempo, veá, había un coronel, un coronel que perseguía a Partideño. Entonces, él se cruzaba por los bosques, por grandes

serranías, él tenía sus cuevas en varios desiertos, tenía mujeres sin contar, entonces, él... andaba... allí ponía sus hamacas, allí tenía mujeres bonitas... se las robaba a los ricos, a los pobres; mujer que le gustaba él se la llevaba.

Entonces, Partideño, veá, era un hombre de ciencias, un hombre de esperanzas, un hombre que todo lo llevaba en regla, que él no mataba gente, él no mataba gente, él era un hombre activo, pero sí, sí las autoridades lo querían capturar... Él no, era encantado el hombre, era encantado.

Entonces, allá un día... estaba yo, veá, pescando, junto con él, allí en el lugar del Lempa, pues si así le vamos a poner allí en el lugar del Lempa, entonces él, él tenía un su caballito... Y ese día estaba con una maleta de pescado, y yo como... él estaba asando, yo llegué a pedirle una pescada. Entonces, El Partideño me la dio. Cuando llegó ese coronel, me dijo:

—¿No has visto a Partideño?

—No, señor, a Partideño no lo conozco. No sé quién es Partideño —le dije.

Entonces, el caballito comiendo, veá... Pues allá a la segunda vez... Partideño estaba otra vez con la pescada, ya allí no estaba yo, estaba él con sus pescadas, pero ya lo hallaron... Entonces, cuando iba la tropa, le pegaba al caballo con la mano, veá, y se transformó en una mula. Ya no era caballo, era mula... Entonces... ese día no le hicieron nada, porque siempre se transformaba en pobrecito, pescador, y le dijeron:

—¿No has visto, no ha venido Partideño por aquí?

—No, señor, no ha venido.

—Lo buscamos que queremos platicar con él —le dijeron.

Allá al momento, el siguiente día... la siguiente noche, pues, volvió a llegar, ya estaba transformado, con dos pistolas y un fusil aquí.

—¿Quién eres tú? —le dijo el coronel—, ¿quién eres tú?

—Yo, Partideño —le dijo.

—¿Tú sos Partideño?

Entonces, el Coronel se fue adonde él estaba y le dice:

—Con permiso, quiero platicar contigo.

—Cómo no. Está bien, señor.

—¿Quién eres tú? —le dijo.

—Yo, Partideño. Yo, Partideño. Yo soy Partideño.

—Anjá. Mirá, Partideño, en buscas de tú ando.

—Sí —le dijo—. Yo estoy aburrido —le dijo—, si andas en todo el mundo, conociendo flores distintas... Yo me he arrepentido de todos mis hechos que yo he hecho y quisiera retirarme... Ya yo quisiera morirme porque ya estoy aburrido del mundo, de andar... andar por las serranías —le dijo.

—Mira, Partideño —le dijo—, ¿y cuál es la causa, por qué tú, teniendo tantas señoras, tantas mujeres, por qué tú nunca te casaste, hombre? Siendo un hombre tan intelectual. Te vamos a andar por todo el mundo..., no sea te podamos fusilar, porque eres un hombre listo —le dijo.

—Sí, pero yo quiero ser fusilado.

—Anjá, entonces te vamos a andar por todo el mundo, tú, un hombre simpático, galán, yo quisiera que te casaras —le dijo el Coronel, veá.

—Te vuá mandar.

Y esto me sirvió de ejemplo a mí también, veá. Le voy acabar de decir.

Entonces veá, viene y le dice... Lo anduvo por todo el mundo... luego, llegó donde una muchacha; corvas altas, corvas altas. Corvas altas significa que son altas de aquí, mire, de las canillas, de las rodillas. Entonces vino.

—Y mira —le dijo—, esta muchacha es muy simpática. Esta mujer es simpática, de corvas altas, nariz... regular..., ojos de querca.

—Esta mujer es de mal corazón, y esta me puede mandar a matar, y si no, me da veneno. Manda al macho —le dijo.

Dijo y ya agarraron camino. Allá luego hallaron una muchacha morena.

—Mira, Partideño, y esta mujer ¿te gusta? —le dijo.

—Sí, me gusta.

—¿Y te quisieras casar con ella?

—Vamos a ver.

Y ya se le quedó. Esta mujer todo lo tiene bueno, pero es ojos de tecolota, azucuanada. Los pieses anchos como caites. Y esta mujer, desde allí me está pagando mal, porque salgo yo y dentro el chero [amante]. Entonces, vaya ande el macho, yo no me caso con ella.

Allá... más adelante halló a otra. Aquélla era ojos de mosquito... indita, trenza larga...

—¿Qué te parece? —le dijo.

—Esta mujer es dientes ralos, ojos de mosquito, pero esta mujer tiene todas las mañas del macho, de modo que yo no hallo qué defectos sacarle, pero se los voy a decir: esta mujer es trenza larga. Ábrale la puerta que se vaya, porque ésta es celosa, habladora, todos los defectos los tiene, así es que ande el macho y yo no me caso; mejor, a fusilarme.

Y dijo él [mismo]:

—Fuego, a Partideño —dijo—. Fuego a Partideño.

Y él dio la voz de marido, así es que [a] Partideño lo fusilaron, y yo me vine para acá para la Casa de la Cultura (Gutiérrez, s.f.: 89-92).

Maravilla que en el seno de este relato oral, un tanto confuso y no siempre coherente desde el punto de vista de la estructura narrativa, puedan convivir de manera tan fluida y natural lo pretendidamente real e histórico (el informante asegura que él fue testigo e incluso participe en los hechos que relata), lo abiertamente fantástico (la capacidad prodigiosa de Partideño para no ser visto, para metamorfosearse en pescador o para transformar a sus animales con el fin de eludir a sus perseguidores) y lo arbitrariamente fabuloso (la búsqueda fracasada de esposa por todo el mundo y el fusilamiento que solicita el mismo bandido tras fracasar en esa insólita prueba).

Conviene que retengamos, entre esta amalgama de informaciones tan extrañas, el detalle de que Partideño, pese a que podía usar de todas las mujeres que desease, acabó arrojándose con resignación a la muerte cuando, tras recorrer el mundo, hubo de reconocer que no había ninguna que le contentase ni convenciese por completo. Llama mucho la atención que su implacable perseguidor policial insistiera tanto en encontrarle esposa. Eco acaso de un viejo motivo folclórico, el conocido en España como “Casarás y amansarás”, que habla de castigar a algún criminal obligándole a contraer matrimonio. Recuérdese, a este respecto, la vieja cancioncilla andaluza:

De los tres males del mundo
dime cuál es peor:
el casarse, o el morirse,

o estar en una prisión.
(Calvo González, 1998: 196)

O el cuentecillo manchego:

Era uno que iba con un perro atao, y le preguntó el amigo que dónde iba con el perro. Dice:

—A ahorcarlo.

Y entonces le contestó el otro:

—Pues no lo ahorques, cásalo (que es lo mismo).

(Jiménez Montalvo, 2006: 229 y 971)³

Aunque no sea este el lugar más adecuado para profundizar en el tópico, el accidentado y decepcionante viaje “por todo el mundo” del bandido salvadoreño en busca de alguna mujer que considerase adecuada para él (a algunas las rechaza por feas, a otras por malvadas, promiscuas, celosas, deslenguadas...) se inscribe dentro de una viejísima tradición narrativa de diatribas e invectivas misóginas contra las mujeres y sus presuntos defectos que tiene una difusión prácticamente universal. Su adherencia al ciclo leyendístico de El Partideño viene, sin duda, del mundo del cuento tradicional. En alguna ocasión futura espero profundizar más en la cuestión.

El caso es que, pese a lo que insiste en aseverar en su parlamento el imaginativo informante, don José Casimiro Díaz Morales, que insiste en que él conoció personalmente al bandido, el fabuloso Partideño de este relato salvadoreño tiene menos ligazón aparente con la historia y con la realidad de su comunidad que el Tono Camila de los relatos guatemaltecos que conocimos antes, cuyas andanzas estaban adornadas y corroboradas por marcas de espacio y tiempo y por detalles de crudo realismo ciertamente más convincentes (aunque no por ello sean necesariamente más ciertas) que las que han quedado fijadas sobre El Partideño.

³ Sobre las fuentes, paralelos y tradición de este cuento, véase Fradejas Lebrero: 41-46 y 311-321.

De hecho, El Partideño funciona, en amplias zonas de El Salvador, como un auténtico y polisémico personaje mítico y folclórico que ha trascendido algunas estrechas fronteras locales; que es citado en la *Wikipedia* como gloria del folclor nacional salvadoreño; que ha dado pie a reelaboraciones literarias, entre las que se cuenta una novela de Sergio Ovidio García que lleva por título *El Partideño* (1995), y que en el vecino departamento guatemalteco de Jutiapa se ha convertido también en personaje esencial, tardío y postizo de algunas muy tradicionales y arraigadas representaciones parateatrales populares: “Una de las principales costumbres es el Baile de los Moros, el cual lo realizan todos los años para Semana Santa y relatan las batallas sostenidas entre Cristianos y Bárbaros, este últimos bajo el mando del Cuto Partideño”.⁴ Nada menos.

El muy inestable y sincrético perfil del bandido salvadoreño tan pronto recuerda, como ya se apuntó, al de su escurridizo, justiciero, melancólico y fielmente enamorado primo norteamericano El Zorro (criatura de ficción ideada en 1919 por Johnston McCulley, cuyos rasgos han influido desde entonces en las representaciones populares de los bandidos de Centroamérica), como se asemeja al de su célebre paralelo mexicano Chucho el Roto, quien vivió, robó, fue fiel y desgraciado en amores y resultó ajusticiado en la segunda mitad del siglo XIX, o al mítico e intemporal Güegüense o Macho Ratón, cuyas astucias e intrigas siguen siendo hoy objeto de representaciones parateatrales que se han convertido en marca de identidad en Nicaragua.

De las aventuras de El Partideño se hacen eco también, y cada vez en mayor medida, las páginas de internet, lo que contribuirá sin duda, dada la tendencia que tiene este soporte, a la multiplicación clónica y a la imposición de sus discursos, y a que en el futuro queden fijadas y gocen de privilegio las versiones que mejor se posicionen dentro de la jungla internáutica. He aquí lo que dice

⁴ Véase *Mi Jutiapa.com*: <http://www.mijutiapa.com/zapotitlan/>.

acerca de él una página *web* especialmente inclinada a subrayar el lado romántico de su biografía:

Era un bandido generoso que robaba a los potentados y a los usureros para favorecer a los más necesitados, el equivalente salvadoreño de aquel Robin Hood inglés.

Si es que realmente existió, vivió a finales del siglo XIX y se le conoció como El Partideño. Al deseo justiciero se le añade el de venganza, surgido por humillaciones sentimentales recibidas. Era un joven trabajador que se casó con una muchacha, la que a su vez es requerida por don Luis, un acomodado pueblerino. Este decide secuestrar a la recién casada en su fiesta de bodas, cosas que logra con la ayuda de sus parciales.

Naturalmente, el burlador huye con su presa a fin de escapar del afrontado marido. Este localizó —en un pueblo lejano— al afrentoso enemigo en casa del padre. Sigilosamente entró al aposento y se escondió, y con el puñal en mano lo mató, pero don Luis no durmió esa noche allí, sino que fue su padre quien fue la víctima mortal e inocente del vengador.

Derrumbado moralmente, El Partideño dejó sus labores y se convirtió en prófugo de la ley y dirigente de un partido de perversos, que operaba en el oriente del país. Entre tanto don Luis vivió a salto de mata, evadiendo al vengador. Se sabía que no lo acompañaba la mujer de la discordia.

La gira ladronesca hizo aparecer al personaje aquí y allá. Así pasó muchos años, vagando por riscos y montañas como salteador de caminos, quizá con la esperanza ya extinta de hallar al hombre que tanto odiaba.

En sus correrías, supo El Partideño que, esperado con pompa y boato, venía hacia San Miguel un nuevo gobernador, nombrado por la Real Audiencia de Guatemala. El Partideño asaltó al cortejo y dio muerte al comisionado y a sus acompañantes. Los suplantó con su propia persona y las de algunos bandidos.

En San Miguel percibieron la rusticidad y falta de hidalguía de los recién llegados, pero los acogieron con la solemnidad del caso.

De manera especial, el supuesto gobernador abrazó y estrechó la mano del cura por mucho rato y pidió a todos que lo dejaran solo con aquel sospechoso prelado. Puñal en mano lo obligó a

confesar las peripecias de su vida, entre las cuales no faltó el abominable rapto de la desposada. ¡El cura era don Luis! Arrepentido y decadente, la suprema pregunta del Partideño tuvo una insólita respuesta: la joven violada por su raptor se ahorcó al día siguiente de la ofensa.

En el momento más crucial de su vida, El Partideño se quitó el disfraz de gobernador y el cura se desmayó. El vengador tardío guardó su puñal.

—Te perdono la vida para que Dios me perdone —dijo.

Luego se entregó a la justicia. Poco después fue ahorcado en la plaza de San Miguel.⁵

Este relato tan sofisticado, tan novelescamente romántico, con brillos que parecen hasta cinematográficos (algunos de sus lances evocan a los que el cómic y el cine han atribuido a otros bandidos buenos y melancólicamente enamorados, como El Zorro o Chuchito el Roto) parece, en principio, muy alejado del relato puramente oral que sobre El Partideño comunicó don José Casimiro Díaz Morales en una versión que conocimos páginas atrás.

Sin embargo, algunas semejanzas, ligeras pero muy llamativas, entre ambos, parecen remitir a un posible prototipo común en el que estarían presentes los motivos del carácter esencialmente generoso y justiciero del héroe, el de su elevada condición social (el relato de Díaz Morales le atribuía la condición de “hombre de ciencias, un hombre de esperanzas, un hombre que todo lo llevaba en regla”, y de “intelectual”, no lo olvidemos), el de su perpetuo deambular romántico (en busca de una esposa que no encuentra en el primer relato o en busca del violador de una amada a la que nunca recupera en el segundo), y el de su melancólica decisión final de entregarse, cuando se ve obligado a reconocer el fracaso de su vida amorosa y sexual, pudiendo sin duda librarse de la ejecución, a la mano del verdugo.

⁵ La nota anónima se titula: “¿Has escuchado hablar de El Partideño de oriente?”. Véase la Bibliografía.

Otra leyenda de las que son hoy accesibles a través de internet sobre El Partideño es una que se declara tradicional en el municipio de Jerez, departamento de Jutiapa, Guatemala (el mismo en el que campeaba el Tono Camila que conocimos páginas atrás), y en algunos lugares situados al otro lado de la cercana frontera con El Salvador. Para nuestro asombro, el marco temporal de este relato es la lejana época colonial. De nuevo se nos aparece El Partideño como un bandido generoso y justiciero que arrastra desde joven un desdichado trauma matrimonial, aunque en esta versión no es él el ejecutado, sino el ejecutor de su incansable perseguidor. A la vista de este relato, habrá que tomarse absolutamente en serio la posibilidad de que el perfil de algunos bandidos folclóricos de la América hispana haya sido moldeado bajo la influencia literaria, o más bien cinematográfica, del famosísimo Zorro que alumbró Johnston McCulley en 1919, el cual debió de tener también alguna deuda con el mexicano y enamorado más Chuchito el Roto:

Algo que podríamos llamar leyenda jerezana o de Jerez, es la del Partideño. Nuestras abuelas jerezanas y la mía propia hablaban del Partideño como de algo muy conocido y familiar de los habitantes del lugar, así como de Atescatempa, de Chalchuapa y San Isidro, de la vecina y hermana república de El Salvador.

Era la historia en parte auténtica y en parte legendaria, de un hombre llamado, en términos que acaso no correspondan a la realidad histórica, bandolero, con mezcla de pirata por sus relaciones con estos, que asolaban los mares en tiempos del dominio español, que se colocó fuera de la ley sin quererlo él mismo, debido al tratamiento injusto y despótico que recibió del corregidor de aquel entonces, con motivo de haberse enamorado El Partideño de una hija del corregidor, llamada creo que Matilde.

El Partideño, siendo aún muy joven, conoció a la hija del poderoso representante de la autoridad peninsular, y tanto ella como él formaron un bello romance amoroso que fue de la total desaprobación del corregidor. Al darse cuenta este de las relaciones sentimentales y puras del intruso joven, que le era antipático, dio órdenes a la soldadesca bajo su mando para que lo persiguieran

por todas partes y lo llevaran prisionero, con el propósito de ejecutarlo sin ninguna formalidad como era costumbre. El prisionero se le fugó a su opresor una y otra de las veces que fue capturado, y al final de cuentas decidió convertirse en partideño o jefe de banda de hombres armados y fuera de la ley, como se les llamaba entonces.

El Partideño, injustamente perseguido, logró emboscar al corregidor en algún lugar de su corregimiento y lo ejecutó mediante su ley y la razón de la fuerza. Desde entonces comenzó a deambular por toda la anchura de las provincias centroamericanas limítrofes con el mar Pacífico.

Su acción permanente, y aplaudida por todos sus compatriotas, era la de asaltar todas las recuas o transportes de mulas que llevaban el oro y los tesoros que los mandarines provinciales enviaban forzosamente al rey de España, por medio de galeones surtos en la bahía de Fonseca y navegantes por todo el Pacífico, en donde acechaban los piratas famosos de entonces, aliados y coludidos aquí en el continente con El Partideño. De esa cuenta, los piratas robaban los tesoros adentro del mar y El Partideño robaba el oro y la plata que viajaban entre las capitales de provincia y Fonseca.

Aparece, entonces, de nuevo, Jerez en el escenario de la existencia trágica y tremenda de El Partideño. Para esconder y guardar en lugar seguro e inaccesible las riquezas mal habidas que arrebató al rey de España en su tránsito, El Partideño escogió la legendaria Cueva del Partideño, la cual, según la creencia de los ancianos de varias generaciones de Jerez, se halla en una de las cumbres más intrincadas e inaccesibles del volcán Chingo, guardián milenario de los habitantes de Jerez, Atescatempa y Chalchuapa.

La leyenda dice que, en una y otra de las paredes rocosas de la enorme cueva, con piso de lajas finas a manera de los ladrillos modernos, se hallan todavía unas grandes argollas de hierro empujadas en la roca, las cuales evidentemente servían para tender la hamaca en donde descansaba y dormía el valeroso Partideño.

De acuerdo con [la] creencia centenaria, aún en la actualidad permanecen escondidos e intactos, en las profundidades oscuras de la Cueva del Partideño, los cofres de armellas y aldabas de los piratas y partideños que guardan la aurífera y argéntea maravilla de las bambas y la rutilante pedrería de las joyas que los invasores

hispanos robaban a su vez a los príncipes, princesas y grandes señores y caballeros indígenas de Iximché, Tulán, Xilbalbá y Guimarcaj (Reyes Mazariegos, s.f.).⁶

Tópico conocidísimo, universal, el de las cuevas rebosantes de tesoros, desde el escondrijo de los ladrones de Alí Babá en *Las mil y una noches* orientales o la caverna del dragón Fafnir en la saga germánica de Sigfrido. Y motivo, el de la cueva que albergaba el botín de El Partideño, sobre el que abundan otras leyendas que no desmerecen de las que acabamos de mencionar. He aquí tres más:

[1] En una caída de agua que forma una pila de 20 por 10 y 5 metros de profundidad, en el pie del salto, se encuentra una cueva del Cuto Partideño, con un diámetro de 1.50 metros. El Cuto Partideño era un conocido ladrón que habitó esa cueva. Se cuenta que existe en ella un hombrecillo con un acial con el que golpea a las personas que se introducen en las cuevas, y que existen dos argollas de oro puro donde amarraba su hamaca El Cuto Partideño. El lugar se encuentra entre los límites de los cantones Guascota y Lomas de Alarcón, el primero perteneciente al municipio de San Lorenzo y el segundo al municipio de Atiquizaya.⁷

[2] Carlos Reynosa, de 64 años, comenta que desde pequeño oyó hablar a su padre del Hoyo Zumbador. Le contaba que hace mucho tiempo existió un hombre llamado Cuto Partideño, el que supuestamente cavó una serie de túneles que unían poblaciones de occidente, como Concepción de Ataco y Tacuba. La leyenda dice que el Partideño los usaba para enterrar el botín de sus robos en Guatemala y otros asentamientos.

Conocía muy bien las galerías, de manera que, al pasar por los cantones, robaba a sus anchas y nadie sabía dónde se metía. Se dice que este hombre escribía sobre las paredes y hacía marcas con los fierros que sirven para identificar el ganado. El Hoyo Zumbador

⁶ El fragmento de internet está tomado de la obra *Ensayo monográfico de Jalpatagua*.

⁷ Véase *El Salvador. Atiquizaya*. <http://www.elsalvadoroea.org/atiquizaya.html>.

está unido con la barranca El Pital, cerca del cantón Santa Cruz. Debe su nombre al ruido que sale de su interior.

Hoy en día, las tormentas y crecidas de las quebradas que rodean el sitio lo han soterrado. Sólo una de sus paredes está descubierta, pero nadie se anima a pararse ahí, ni en el borde, porque el suelo es arenoso e inestable.

Hace más de cincuenta años, los profesores de la primera escuela que funcionó en este cantón se metieron al hueco, pero sólo uno pudo llegar al fondo. Se dice que entró a eso de las ocho de la mañana y salió a las cinco de la tarde del mismo día, pero no pudo hablar sino al día siguiente.

Otra historia cuenta que, cuando un hombre caminaba de noche por el lugar, vio una luz que salía [de] dentro del agujero y se asomó para ver de qué se trataba. Vio a un hombre sentado en la orilla pero no pudo ver su cara, nada más vio el brillo que salía de su boca (Velásquez, 2003: s.p.).

[3] Hay una leyenda que sierta, que existe la cueba del Cuto Partideño. Ayí el que caye, el que caye por descuido en esa cueba, no sale, que hay un...

Está canalizado, ba, pues, uno puede brincar; pero, si uno brinca más, se ba en el chorrerón, se ba a meter, ba a caer a la cueba del Cuto Partideño, porque solo el pudo o tubo la suerte de salir de ayí parayá; la misma corriente lo arrastra pa delante y por eso es que quedó esa historia de la cueba del Cuto Partideño de Juayúa (Flores Vázquez, 2003: 267-268).⁸

Que la inventiva literaria oral es prodigiosa, que las historias acerca de bandidos funcionan como imanes que atraen todo tipo de adherencias ficticias y de motivos intercambiables, y que las tradiciones de Centroamérica son particularmente propensas a insistir en este tipo de fabulaciones, lo prueba esta entrada, firmada por Luis Humberto Peñate Orantes y fechada el 29 de octubre de 2010, de un *blog* que declara sospechas verdaderamente impresio-

⁸ Véanse las breves menciones a la leyenda de bandido generoso y justiciero y a las cuevas de El Cuto Partideño, en Martínez Barraza, 2009: 22.

nantes acerca de El Partideño, ya que le pone en relación de alter ego (de nuevo la sombra literaria y cinematográfica de El Zorro y de su doble y aristocrática personalidad planea sobre el relato) con el doctor Prudencio Alfaro, líder opositor salvadoreño al que se atribuyó la autoría intelectual del asesinato del presidente de la República, el doctor Manuel Enrique Araujo, en 1913:

Con relación a ese trabajo serio sobre el asesinato del doctor Manuel Enrique Araujo, se desprenden algunos relatos antiguos que lindan con la leyenda.

El doctor Prudencio Alfaro llevó una vida a salto de mata, sin ideología definida y siempre en contra de los gobiernos de turno. Fue objeto de muchas emboscadas y siempre lograba escapar ileso, por lo que le atribuían poderes satánicos o pactos con el diablo. ¿Fue el doctor Alfaro El Cuto Partideño?

Desde muy pequeño conocí el miedo que me infundían los mayores con la amenaza del Cuto Partideño. Según contaban los mayores de aquellos tiempos, el personaje era una especie de Chuchito el Roto salvadoreño, con la variante de que el nuestro se internaba mucho en los barrancos y pernoctaba en cuevas. Era un aplicador de justicia a lo Llanero Solitario y un ladrón bueno a lo Robin Hood. Se decía que robaba a los ricos para ayudar a los pobres y que toda la pobrería lo amaba y que los potentados le odiaban.

En una ocasión, un hacendado montado en su caballo le arrebató la novia a un joven saliendo de la iglesia, y aún no terminaba la conmoción por el suceso cuando se apareció otro jinete con la misma novia para devolvérsela a su legítimo esposo, y les ofreció una propiedad llamada La Soledad para guarecerse del peligro que entrañaba estar en contra de los caprichos de terrateniente robanovias.

El Cuto Partideño debe su nombre al hecho de que, estando enamorado de una joven de nombre Soledad, el padre de la misma se opuso a esa relación. Desesperado por demostrar que no había ley que le privara de ese derecho, mostró una serie de articulados, conocidos en ese tiempo como partidas. Por esa razón la gente comenzó a llamarle Partideño.

Por la forma de vida del doctor Prudencio Alfaro y por su habilidad para sortear el peligro, la gente comenzó a pensar que El

Cuto Partideño era el mismo doctor Alfaro, y aún hasta nuestros días hay muchos que opinan lo mismo, como una señora de apellido Paniagua, que dice haber conocido al doctor Prudencio Alfaro, sostiene que es el mismo Cuto Partideño.

La hacienda La Soledad, como el beneficio El Carmen, fue propiedad del doctor Alfaro, y para colmo se le implica en el magnicidio, que no tenía razón de ser, porque según crónicas de la época era un buen ciudadano presidente el doctor Araujo. No había descontento popular y le faltaba poco tiempo para entregar la presidencia. Por lo tanto, uno no se explica los móviles que impulsaron a este crimen.

Sambo Sambito, bandido de La Paz, Bolivia

Es hora ya de que nos apartemos de El Cuto Partideño, cuyas andanzas y metamorfosis precisarían sin duda una gruesa monografía para quedar cumplidamente registradas e interpretadas. Y de que hagamos algunas reflexiones adicionales, en las que recibiremos el auxilio de otros relatos de bandidos americanos, acerca de los dos polos contrapuestos entre los que se han movido los relatos que hemos ido conociendo: el mito (o si se quiere, la leyenda y el cuento) y la historia —la ficción y la realidad.

Insistamos, una vez más, en que la mayoría de los motivos narrativos y folclóricos que hemos visto solaparse sobre las figuras, en sus orígenes presumiblemente históricas, del bandido guatemalteco Tono Camila y del salvadoreño-guatemalteco Cuto Partideño son de tradición folclórica muy vieja y pluricultural, según nos confirmarán muchos otros relatos orales que han sido registrados en otros lugares de América y del mundo.

Dos breves narraciones folclóricas bolivianas, una sobre una cueva que sirve de depósito de un fabuloso botín, y otra sobre otra cueva en la que las andanzas del bandido se asoman a un horizonte nuevo hasta aquí para nosotros (el hallazgo de una imagen de la Virgen y la intervención auxiliar de una dama misteriosa, que podría ser también la Virgen) ponen contrapuntos insólitos a lo hasta aquí dicho. Y tienden lazos igualmente signi-

ficativos hacia leyendas que ya hemos conocido, porque sabemos ya que en la particular mitología que rodeaba al Partideño salvadoreño ocupaba un lugar también de relieve la cueva llena de tesoros y de rastros de una actividad que todavía hoy se asocia a su figura.

El primer relato boliviano que vamos a conocer está protagonizado por Sambo Sambito, o Sambo Zambito, o Zambo Zambito, bandido del área de La Paz del que enseguida ofreceremos más informaciones. El segundo relato sigue los pasos de un bandido innominado de la región de Oruro, aunque la leyenda haya sido registrada en La Paz:

[1] *El ladrón pongo*

Es la historia del Sambo Sambito, que era un pongo, y mató a su amo y se escapó y se hizo el ladrón más peligroso robando a familias adineradas de La Paz, y sus riquezas las guardaba en las cuevas pequeñas hacia los Yungas. Y lo que ganaba les daba a los pobres. Hasta ahora muchos buscan esas joyas y recorren las cuevas. Algunos tal vez hayan encontrado algo, pero su leyenda perdurará (Mihara, s.f.: 153).

[2] Un ladrón que acababa de robar era perseguido por los alrededores de la ciudad de Oruro. El ladrón estaba muy herido, y al escapar se desangraba cada vez más. Y al tratar de socorrerse, se escondió en una mina abandonada donde encontró una Virgen. El ladrón estaba en la cueva, donde se puso muy mal, y después de que el ladrón se desmayó, una mujer lo llevó a un hospital donde murió, pero pidió que se le encendieran velas a la Virgen. Ahora la Virgen permanece en la pared del Socavón, y no se la puede cambiar de lugar, porque si esto, para causar desgracias en la ciudad (Mihara, s.f.: 238).

Estos dos relatos tradicionales registrados en la zona de La Paz se hallan atravesados de ingredientes marcadamente legendarios: una cueva rebosante de tesoros que todo el mundo busca encontrar, el hallazgo de una talla de la Virgen dentro de tal cueva, la inter-

vención benefactora de una dama prodigiosa que ayuda al bandido a bien morir, la resistencia de la imagen de la Virgen a ser trasladada de lugar, su valor protector del lugar... Ante tal amalgama de motivos mítico-folclóricos, los rasgos de realismo y las marcas de verosimilitud que suelen adornar muchas narraciones protagonizadas por bandidos quedan, en estos casos al menos, casi por completo sofocadas.

No es el momento este de explorar los antecedentes y paralelos folclóricos de todos y cada uno de estos tópicos narrativos. Sí se puede subrayar que algunos de ellos encuentran paralelos en muchos otros lugares. De hecho, la boliviana Virgen del Socavón de Oruro es prima cercanísima de innumerables Vírgenes de la Cueva, a veces llamadas también de Sub Petram, Sopetram o Sopetrán, que son veneradas en España y en muchos otros lugares. Son además incuestionables las raíces míticas e internacionales del tópico de la talla sagrada a la que "no se la puede cambiar de lugar" para no "causar desgracias en la ciudad". Entre los paralelos innumerables que podríamos traer a colación puede resultar bien revelador el antiquísimo mito grecolatino de Admete y de la traslación de la imagen talismánica de la diosa Hera, que ha sido resumido de esta manera:

Admete estuvo en funciones de sacerdotisa durante cincuenta y ocho años. Pero al morir su padre tuvo que huir de Argos y se refugió en Samos, llevándose la imagen de la diosa, confiada a sus cuidados. En Samos encontró un antiquísimo santuario, de Hera, fundado en otros tiempos por los léleges y las ninfas. Allí depositó la estatua.

Mientras tanto, los argivos, inquietos por la desaparición de la imagen, encargaron a unos piratas tirrenos que saliesen en su busca. Esperaban también que los de Samos harían a Admete responsable de la conservación de la imagen y la castigarían si era robada. Como el templo de Samos no tenía puertas, a los piratas les fue muy fácil apoderarse de la estatua; pero al intentar hacerse a la vela, les resultó imposible poner el barco en movimiento. Comprendieron, pues, que la diosa quería quedarse en Samos. Así, depositaron la sagrada imagen en la orilla, y le ofrecieron un sa-

crificio. Admete, que se había dado cuenta de la desaparición de la imagen, alarmó a los habitantes, los cuales se pusieron a buscarla por todas partes. Acabaron encontrándola, abandonada, en la playa, pues los piratas habían partido. Imaginando entonces que la diosa había ido allí por sí misma, la ataron con tiras de mimbre. Al llegar Admete la desató, la purificó y volvió a consagrarla, pues había sido mancillada por el contacto de manos humanas; luego la restituyó al templo. En recuerdo de ello, todos los años los habitantes de Samos celebraban una fiesta, durante la cual se llevaba la estatua de Hera a la playa, se volvía a consagrar y recibía ofrendas.

Pausanias atribuye el traslado de la Hera argiva desde Argos a Samos, no a Admete, sino a los Argonautas (Grimal, *s.v.* "Admete").

Pero retornemos al Sambo Sambito de la primera leyenda boliviana que hemos conocido y asomémonos a una versión que circula por internet de su biografía (aunque quizás fuera mejor decir de su leyenda), a mitad de camino entre la frágil tradición oral de la que emana y la vigencia acaso imprescriptible que le garantiza el que haya logrado subirse al Arca de Noé de internet, de la moderna sociedad globalizada, de las nuevas o renovadas identidades moldeadas conforme a los intereses económicos y turísticos de hoy:

El gran ladrón

Salvador Sea nació en 1838 en Chicaloma y era hijo de Zacarías y Rosa, dos esclavos de una hacienda yungueña. A los siete años, Salvador fue testigo de cómo el capataz flagelaba hasta la muerte a su padre, acusado de haber robado dos cestos de coca. Sin poder enterrar el cadáver del esposo, Rosa decidió huir de la hacienda rumbo a la ciudad llevando de la mano al pequeño Salvador. Cuando llegaron a La Paz, se instalaron en el tambo San José de la Ch'appi Calle, conocida en esa época como zona de Chocota, actual calle Illampu. Rosa se empleó como ayudante de cocina de una vendedora de comida y trabajaba duramente mientras Salvador crecía libre de todo control, haciendo amistad con los niños aymaras, hijos de las vendedoras. El niño pronto se aburrió de la

escuela y, sin que su madre pudiera disciplinarlo, decidió abandonarla.

Un día Salvador descubrió que en el tambo había otra mujer de raza negra. Rosa, ansiosa por hacer amistad, se acercó a la habitación donde la Negra Norma, como era conocida por todos, preparaba y vendía brujerías. La mujer, que era tan aborrecida como temida, sintió simpatía por la desamparada mujer y su hijo y le propuso un cobijo en su casa y un sueldo a cambio de ayuda con la tienda y las labores de la casa. Rosa, que con su actual empleadora tenía solo la comida y el techo, aceptó gustosa.

Mientras tanto el hijo hacía travesuras por las calles y plazas y estaba tan ambientado en la ciudad que parecía haber nacido en ella.

Rosa, para reforzar su magra economía, además de trabajar con la Negra Norma, también lavaba ropa en algunas casas de la vecindad. El trabajo duro terminó de minar su salud y, enferma de pulmonía, murió al poco tiempo. Salvador quedó a cargo de la Negra Norma, quien le transmitió todo el resentimiento que tenía para aquellos que no eran de su raza: “Hay que odiar a estos *mistis* (mestizos)” le repetía, “hay que odiar a los blancos porque nos han esclavizado, nunca olvides que el patrón de Chicaloma es blanco y ha matado a tu padre a latigazos, igual que ese *misti* del capataz Pompeyo”. El niño absorbía el odio como una esponja. Fue en esa época que la Negra Norma lo bautizó como Salvito.

Cuando Salvito era adolescente, la madre adoptiva le buscó un trabajo en la sastrería del barrio de Caja del Agua. El sastre era un buen hombre, pero muy avaro. Su avaricia impresionó tanto al que por entonces ya era apodado como Zambo Salvito, que éste resolvió tener dinero a cualquier precio. La Negra Norma, cada vez más cansada, ganaba apenas unos centavos merced a la competencia que se había abierto en su misma calle. Una noche, Salvito la escuchó quejarse de que no tenía hilos para remendar la ropa. Al día siguiente, llegó con hilos, dedales, agujas y botones. Cuando la madre le preguntó de dónde los había sacado, Salvito le contestó: “Me he hallado mamá Norma”. “Qué bien, hijo, siempre que te halles algo vas a traer a esta que es tu casa”, le respondió ella.

Al poco tiempo, el Zambo Salvito nuevamente “se halló” dos cortes de tela. Al darse cuenta de la pérdida, el sastre, seguro de que Salvito era el ladrón, se propuso hacerle confesar a punta

de *quimsa charani* (látigo nativo). Cuando el hombre comenzó a latiguelarlo, a la memoria del joven vino el recuerdo de su padre y sin pensarlo, clavó unas tijeras en el vientre del sastre, matándolo al instante. Junto al cadáver esperó la noche para llevarse las cosas de valor. Al llegar a su casa le contó a la Negra Norma lo sucedido y juntos planearon la coartada. Nadie sospechó del joven.

La Jalancha

A partir de allí, el Zambo Salvito se convirtió en un avezado ladrón y en poco tiempo formó una cuadrilla de cinco personas, convirtiendo a la ciudad en el escenario de sus fechorías. De vender el producto de los robos se encargaba la Negra Norma. Meses después, y teniendo a la policía sobre su pista, el Zambo y su banda decidieron trasladarse a la encrucijada del camino a Yungas denominado La Jalancha, paso obligado de arrieros y viajeros que transportaban mercaderías a los Yungas o traían a la ciudad café, coca, naranjas, etcétera. Los bandidos acechaban a los viajeros que se trasladaban en mulas y, después de violar a las mujeres, las decapitaban junto a sus maridos y robaban sus pertenencias.

La cueva estaba ubicada cerca de una laguna, el lugar ideal para deshacerse de los cadáveres, cuya ausencia comenzó a construir toda una leyenda en torno a la figura de Salvito. Se decía que era un brujo y un asesino, pero también que era el vengador de los esclavos y el amante apasionado de las mujeres del pueblo. Los rumores aseguraban que se enamoraban de él al punto de ofrendarle la vida. El Zambo dejó una prole numerosa en varias cholas que fueron sus amantes, pero nunca se casó. Audaz, decidido, duro y cruel, no perdonaba al hombre blanco o mestizo que se cruzaba en su camino. Dos años estuvo Salvito aterrorizando a quienes debían viajar a los Yungas; pese a las denuncias, la policía no podía llegar a su guarida porque la llamada Cueva de los Cinco Dedos tenía la forma de un castillo medieval con cinco torreonnes y era propicia para guarecer a los bandidos.

Cae el Zambo Salvito

Una noche de 1870, Joselito Umaña, uno de los miembros de la banda, fue apresado. La policía logró que delatara al Zambo, les

relatara las atrocidades que cometían y dónde se encontraban los cadáveres. Entre sus testimonios llamó la atención aquel sucedido cuando la banda asaltó el Convento de las Concepcionistas, en la calle del Teatro Municipal, actual calle Jenaro Sanjinés. Según Umaña, el “Tata” Mariano Melgarejo, entonces presidente de Bolivia, los había sorprendido, pero en lugar de detenerlos, les dijo: “Llévense todo lo que puedan, hijos, estas monjas tienen más plata que yo”. Así, los ladrones, en compañía de los soldados, trajinaron toda la noche en el convento robando hasta el azúcar de las religiosas.

Delatados, fue fácil llegar a los bandidos quienes fueron apresados y condenados al fusilamiento. El día de la ejecución casi toda la ciudad caminaba rumbo a la plazoleta de Caja de Agua, en busca de encontrar un buen sitio para ver el ajusticiamiento. Cusisiña Pata (Colina de la Alegría), un cuadrilátero de terreno rodeado de casuchas de adobe y sembradíos de papa, había sido escogido para el escenario del fusilamiento. A las 9:30 de la mañana, los condenados se dirigían al sitio de ejecución cuando repentinamente una mujer comenzó a gritar clamando por su hijo. Era la Negra Norma, quien, anciana, se lamentaba por la suerte de Salvito.

Como último deseo, el reo pidió “decir un secreto al oído a su madre”, que le fue concedido por el juez. “Acércate, mamá Norma”, le dijo el Zambo. Así lo hizo la mujer, cuando de pronto un grito de dolor estremeció el ambiente, mientras ella se cubría el lado izquierdo de la cara del cual chorreaba sangre. De los dientes del Zambo colgaba el pabellón de la oreja de su madre adoptiva: “Por tu culpa voy a la muerte. Tú me enseñaste a robar. Tú eres la culpable de mi desgracia, Negra Norma, y ya te he dado el castigo que merecía tu maldad”, le gritó el Zambo. Pocos minutos después, él y sus compinches caían fusilados. Así moría el ladrón y nacía la leyenda (con datos de Antonio Paredes Candia, Alcaldía Municipal de La Paz y *La Prensa*).

La guarida, hoy

—La cueva está ubicada cerca de la avenida Periférica, que colinda con Chapuma, justo al frente de la zona Alto Las Delicias. Está ubicada en la calle Federal.

—En este sector viven 80 familias aproximadamente.

—En 1992, durante la gestión del alcalde Julio Mantilla, se habilitó un museo donde se exhibían varios objetos pertenecientes al famoso ladrón.

—La artista Cristal Ostermann construyó una estatua rememorando al Zambo. De acuerdo a los vecinos, “alguien la hizo desaparecer”.

—El museo solo funcionó durante dos años, convirtiéndose luego en un refugio de antisociales y alcohólicos.

—Ahora, los vecinos de la zona Santa Rosa han elaborado un proyecto para la revitalización del museo.

—El proyecto propone, además, la readecuación del sector y la construcción de un mirador.

—De acuerdo a la Alcaldía, la ejecución del proyecto depende del financiamiento (Oblitas, 2007: s.p.).

Los motivos folclóricos que atraviesan toda esta biografía delinciente tienen más peso, sin duda, que los datos presuntamente reales e históricos, sobre cuya veracidad podemos albergar dudas más que justificadas. Entre los tópicos de cariz más fabuloso está el de la capacidad erótica portentosa del Zambo Sambito, tantas veces asociada a las leyendas de bandidos; o el de la muerte que el discípulo todavía adolescente da a su maestro, que encuentra paralelos muy significativos en la vida mítica de Heracles (quien dio la muerte a su maestro Lino) o en la de Sigfrido (quien también mató a su maestro Mime), entre tantos otros.

Habremos de fijarnos ahora sólo en uno de los motivos que en este informe asoman, y dejar los demás para alguna futura ocasión: la escena del bandido que, a un paso de su ejecución, reclama la presencia y arranca la oreja de su anciana madre, en represalia porque ella no puso coto a sus robos cuando él era niño.

Catorce versiones nada menos de tal relato, tomadas todas de la viva voz oral, publicó Yukihisa Mihara en su ya clásica colección de *Narrativas tradicionales del Departamento de La Paz*, que estamos usando como fuente de varios de nuestros relatos de bandidos bolivianos. Referidas algunas de ellas al Zambo Salvito o al Zambo Zambito, y otras a algún bandolero negro innominado o a

algún delincuente de los Yungas, tras cuyas sombras no deja de adivinarse el perfil del Zambo.

La relevancia de todos estos relatos es, como en seguida detallaremos, tan extraordinaria que vamos a reproducirlos aquí:

[1] Este era un muchacho pobre. No tenía padre, solo madre. Su madre trabajaba mucho para mantenerlo. Era una muy buena mujer y hacía todo lo posible por hacer que su hijo se sintiera bien. Creció hasta cierta edad e hizo amigos buenos, pero muchos de estos lo llevaron a robar. Él pensaba que esto era algo bueno, pues así podría ayudar al bienestar de él y de su madre. Comenzó tomando cosas pequeñas como agujas de algún sastre, algo de dinero, y siempre que llegaba a su casa dijo a su madre que eso había conseguido a cambio de algún trabajo o que se lo encontró. Poco a poco robó cosas más grandes y su madre nunca tenía interés al saber cómo las conseguía; pero en una ocasión unos policías lo atraparon junto a sus amigos. Cuando su madre fue a la cárcel a ver lo que hizo el hijo, le confesó todo y ella lloró, y cuando la madre le iba a dar un beso, este le mordió la oreja a su madre y le quitó un pedazo por jamás haberse preocupado de las cosas que hacía su hijo.

[2] Había una vez un negro que desde niño le gustaba robar. Iba a alguna casa y llevaba siempre algo a su casa. Su madre no le decía nada. Entonces pasó el tiempo y siguió robando hasta que un día lo pillaron y lo llevaron a la cárcel. Y cuando su madre lo fue a ver, él le dijo que se acercara, y la madre se acercó y el hijo le arrancó a la madre la oreja. Y dijo que se lo había hecho merecido, porque su madre no se lo decía nada cuando llevara algo a su casa. Me lo contó mi amiga.

[3] En la ciudad de La Paz, especialmente en Los Yungas, vivía un niño huérfano de padre, solo con su mamá. Era una mujer muy pobre la madre de este niño, por lo cual metió al niño a trabajar como ayudante del sastre del pueblo. El niño comenzó a trabajar y un día regresó a su casa llevando una aguja que había sacado del taller donde trabajaba. Su madre al verlo le preguntó de dónde había sacado esa aguja, y él dijo haberla encontrado. Ella sin

preguntar más la aceptó y le dijo que era bueno que él encontrase cosas para ayudar en la casa.

El niño, que no había sido reprendido, siguió sacando cosas de la sastrería, como botones, tijeras y telas. Llegó a robar dinero, por lo cual lo despidieron. Se escapó y ya de joven, con algunos hombres más, formó una banda de asaltantes del camino que, ocultándose en los montes, salían para robar y hurtar a los viajeros que en esas épocas llevaban toda su hora desde Los Yungas hacia la ciudad.

Y así fue pasando el tiempo, y que en día como niño robó una aguja se hizo en gran asaltante. Un día la policía logró arrestarlo y fue condenado a muerte. Su madre estaba ahí el día de la ejecución y lloraba por su hijo. Él, antes de morir, pidió hablar con su madre. Ella se acercó y él se aproximó a la oreja de ella, y con los dientes la arrancó y después le reclamó que si ella a su principio le hubiera reprendido cuando robó la aguja, él no habría llegado a eso. Lo fusilaron, y la madre quedó allí arrepentida por no haber sabido guiar bien a su hijo.

[4] Un niño que solo tenía madre un día tomó una aguja de su patrón, porque él trabajó desde pequeño. Comenzó tomando la aguja. Luego fueron cosas más grandes y de gran valor. Una vez su madre lo vio y solo le dijo que lo devolviera. Pero él solo aceptó lo dicho, pero no le hizo, y así siguió robando y escondiendo su botín en una cueva cercana en un cerro de ese lugar.

En la noche que iba a hacer su más grande robo fue apresado y condenado a la muerte. Su madre fue a verlo en la prisión. Pero el hijo le dijo que fue culpa de ella lo que él hubiera seguido ese camino, que si le hubiera dado un escarmiento él no habría sido así, y le mordió en su cuello al darle su último abrazo. Ahora se dice que sobre esta ciudad, en uno de sus barrios, él sigue andando por las noches buscando a su madre y se queda la cueva donde está todo el botín.

[5] Dícese de un muchacho negro que vivía en la localidad de Los Yungas de la Paz. Un día, de muy pequeño, él mostró a su mamá un botón donde le dijo que se lo había encontrado en el camino. Pero un tiempo después vino con un prendedor y dijo a su mamá que se lo había encontrado, y ella lo felicitó muy alegremente.

Pasaron los días y trajo consigo un bello reloj, donde nuevamente la madre dijo pasar el incidente. Con el tiempo el muchacho comenzó a llegar con televisores, radios y artefactos de mucho valor y la madre siguió sin darse cuenta de los errores que cometía su hijo. Un día él y sus amigos escapaban de la policía por tantos delitos que cometieron y se escondieron en una cueva al norte de Los Yungas, pero lograron atraparlo y lo encarcelaron y lo condenaron a muerte.

Su último deseo del joven fue ver por última vez a su madre, y la vio y, al darle el beso de despedida, le arrancó una oreja y le dijo: "Por tu culpa estoy aquí: cuando era pequeño, en vez de regañarme me felicistaste cuando traje algo de valor a la casa, y ahora estoy por morir".

Y así terminaron las obras del famoso Salvo Salvito, dejando una lección para todos los padres e hijos de Bolivia.

[6] Una familia yungueña muy pobre vivía en una humilde casa. Pero el padre murió y solo quedaron la madre y su hijo Martín. Esta mujer era muy trabajadora y siempre le decía a Martín que fuera honrado y no robara nada.

Un día, en la casa de un amigo suyo, vio caer una aguja, pero su amigo no se dio cuenta de esto. Entonces, Martín rápidamente se alzó y no se lo contó a su mamá. Al día siguiente, en la escuela, alzó un lápiz. Al día siguiente un cuaderno, libros, etcétera.

Martín ya creció y se convirtió en un famoso atracador y contrabandista.

Una familia de la Paz salió de vacaciones hacia Los Yungas. Como ya era tarde y estaba oscureciendo, decidieron parar. En ese momento, Martín los vio desde su cueva, donde ocultaba todo lo que había robado, y decidió bajar para poder robar a esa familia. El padre hizo todo para defenderse a su familia, pero Martín tenía cómplices y los mataron a todos y robaron el equipaje, su auto y todo lo de valor. Pero escapó su perro, que vino a La Paz. Y este lloraba por la pérdida de sus amos.

Luego de un tiempo, un amigo de esa familia vio que no regresaba y decidió llamar a la policía, y fueron a la casa y solo estaba el perro llorando. Pero trataba de llevarlos y decidieron seguir al perrito, y los llevó hasta la cueva de Martín y lo atraparon.

A Martín lo llevaron al pueblo y de la multitud salió llorando la madre y le dijo: “¿Por qué robaste, hijo?”. Martín, llenó de ira, y mordió la oreja de su madre hasta arrancarla. Al final mataron a Martín.

[7] Dice que una vez había un niño que vivía en Los Yungas bolivianos. Este niño tenía su mamá, que era muy trabajadora, y un día el niño, como no tenía quien lo controlara, fue a robar a la tienda del pueblo y robó una aguja. Su madre no le dijo nada, y día tras día fue robando más caballos, gallinas, vacas y demás animales. El niño creció. Así con el tiempo, empezó a matar y asaltar. Él tenía su casa en las montañas, en una cueva que estaba situada en el camino a Los Yungas. Él bajaba de su cueva e iba a robar y asaltar a los que pasaban. Por ese camino a Los Yungas, todos los vendedores o comerciantes que pasaban y les robaba, y también a las familias que pasaban por ese lugar las asaltaba, y todo siguió así.

Pasaban los años y lo agarraron a él, y un día de su ejecución, su último deseo fue hablar con su madre y le dijo: “¿Por qué de niño no me reprendiste, cuando traje esa aguja? Ahora por tu culpa me van a colgar”. Y al besarle, de un modrisco le sacó la oreja. Me contó este cuento mi papá y mi tío.

[8] Dice que había una vez un negro que se robaba cosas de sus compañeros, hasta que un día le pescó su mamá y le dijo: “Hijo, nosotros somos pobres, yo creo que debes robar para vivir”. Pero este hijo robaba cosas de sus compañeros. Cuando ya pasó tiempo, este hijo ya tenía 28 años de edad, pero este asaltaba a la gente y los mataba. Hasta que un día le pescó la policía y este fue preso. Y cadena perpetua la habían dado de castigo. Entonces su mamá fue a verlo y él estaba ahí y le dijo: “Madre, tú me dijiste que robara desde pequeño. Ahora mira las consecuencias”. Y su mamá lloró, lloró hasta que le dio un infarto.

[9] Esta historia tiene su origen en Los Yungas de Bolivia. Cuenta la historia de una familia formada por la madre y el hijo. El hijo de pequeño acostumbraba a traer a su casa objetos de su colegio y de todas las partes donde iba. Llevaba siempre libros, juguetes y todas las cosas que le gustaba. Su madre, como veía que con las

cosas que traía tenía manos, gustaba porque ya no tenía que comprar las cosas que traía.

Así fue creciendo el niño. Poco a poco sus manías iban aumentando, y cada vez traía cosas de más valor. Hasta que la policía lo agarró robando una cosa ajena. Este fue a pasar a la cárcel.

En la cárcel su madre lo fue a visitar y le dijo: "Hijo mío, ¿por qué hiciste esto?". Y el muchacho le pidió que se acercara para hablarlo al oído. La madre se acercó. El muchacho con toda la rabia le mordió la oreja y le dijo: "¿Acaso todo esto no es culpa tuya? Si tú me hubieras reñido la primera vez que traje algo ajeno, no me hubiera ocurrido esto".

[10] Se trataba de un niño originario de Los Yungas que vivían humildemente con su mamá. Él iba a la escuela y llegó a su casa con un alfiler diciéndole a su madre que lo había encontrado. Así transcurrió el tiempo, y seguía llevando cosas a su casa y su madre no le reprendía. Él robaba a sus amigos y personas, y tenía un túnel escondido por donde se escondía y no lo atrapaban. Hasta que le pescaron y lo metieron a la cárcel.

Y su madre lo iba a visitar y este le pidió a la madre que se acercara a besarlo. Y al besarlo, él mordió y arrancarle la oreja a la madre.

[11] Se dice que era un niño de 10 años que vivía con su madre. Ellos eran muy pobres. Él salía a jugar con sus amigos; después de las seis de la tarde volvía a su casa con algún objeto, y la primera vez era una aguja, luego un dedal, después un hilo, luego una tijera. Y este niño le decía a su madre que cada cosa se la había encontrado. Y su madre le recibía con alegría todos los objetos que el niño le llevaba, diciendo: "¡Ay, hijito, qué vivo que te has encontrado! Ahora ya he tenido mi costurero completo". La madre nunca le reprendía; se había encontrado el objeto, solo lo recibía.

De ese modo, se hizo un ladrón famoso por el pueblo de Coroico, por Las Apachetas y por las cordilleras. De ese modo, un día lo prendieron, condenándolo a la horca por tan grandes delitos que él cometió durante su vida.

Y en el momento de su muerte, él quería decir unas palabras antes de morir, y dijo: "Maldigo a mi madre por haberme dicho nada, cuando llevé la primera aguja. ¡Maldigo la hora en que nací!".

[12] Zambo Salvito era un chico que le gustaba robar. Cuando se hizo grande, cavó túneles para robar y asaltar en las noches. Muchos fueron asaltados y matados. Los huesos se dejaron ahí en la cumbre en Villa la Merced y cerca a la ciudad del niño. Robó aretes, joyas, anillos, collares. Capturaron a su amigo, que era un indio maldito que al que robaba lo mataba. Cuando capturaron a Zambo Salvito lo declararon a pena de muerte.

En el calabozo, su madre vino llorando y su hijo le dijo: "Madre, ¿por qué no me pegaste cuando yo robaba las cosas primero? Ahora mira, me han sentenciado a muerte". Al besarle su mamá a su hijo, el hijo le arrancó su oreja a su madre y Zambo Salvito murió. Él era el ladrón que robaba día y noche.

[13] Cuando Zambo Zambito era pequeño, un día llegó con unos materiales escolares a su casa y le dijo a su mamá que se los había encontrado. Y así fue pasando el tiempo, y seguía trayendo varias cosas a su casa, y su madre nunca le preguntó de dónde les había obtenido. Y cuando Zambo Zambito llegó a mayor, tenía ya su banda y robaban juntos hasta que un día los agarraron.

[14] Mi abuelito me contó que su papá tenía una huerta de naranja en Los Yungas paceños, por lo cual él tenía que ir y venir de la Paz a Los Yungas a pie, para poder vender naranjas. Pero no podía pasar por la cumbre muy tarde, pues había un ladrón y su banda, los cuales asaltaban a los viajeros desvalidos que por ese lugar pasaban, les quitaban su pertenencia y los mataban.

Pero un día lo atraparon, y antes de que lo colgaran pidió darle un beso a su madre. Y al darle el beso la mordió en la oreja y le dijo: "Tuya es la culpa, por no controlarme cuando era pequeño" (Mihara, s.f.: 153-166).

Que todos estos relatos distan mucho, por supuesto, de reflejar un episodio real de la vida de un bandido histórico lo prueba el hecho de que sean, en realidad, versiones insólitas, de valor documental absolutamente deslumbrante, de un cuento folclórico muy viejo e internacional, que tiene raíces clásicas, estuvo muy difundido en la Edad Media europea y tiene el número 838 (*Son on the Gallows: El hijo en la horca*) en el catálogo universal de cuentos

folclóricos de Aarne-Thompson-Uther, que, por cierto, lo registra en tradiciones tan distintas como la de los países bálticos, germánicos y eslavos, la India y China, Egipto, Túnez o Somalia, entre otros (Uther, 2004: núm. 1696).

A propósito de este tipo de relato ha señalado María Jesús Lacarra que

la historia del ladrón condenado que, al despedirse de uno de sus progenitores, le arranca una oreja o le muerde los labios por no haberle aconsejado bien durante su infancia, tiene una larga andadura en la literatura didáctica medieval, desde el *De disciplina scholarium* del seudo Boecio al *Speculum morale* de Vicente de Beauvais o las colecciones esópicas medievales, pasando por numerosos ejemplarios o sermonarios como el de Jacques de Vitry. Como señala J. M. Cacho Bleuca, entre los textos existentes se pueden distinguir dos grandes bloques en función del familiar a quien se le atribuya la mala educación recibida. En la tradición esópica así como en el *Libro del Caballero Zifar*, la culpabilidad recae sobre la madre viuda, mientras que en la gran mayoría de los textos restantes, se inculpa al padre (2008: 13-14).

Hasta hoy sólo teníamos noticias de una versión asturiana, otra gallega y siete portuguesas registradas en la tradición oral moderna de todo el mundo hispánico.⁹ La quincena de versiones registradas en Bolivia, en simbiosis estrecha con la leyenda del bandido Zambo Sambito, dan, pues, un vuelco más que espectacular al conocimiento que hasta hoy teníamos de este cuento.

El caso resulta tan excepcional que, antes de pasar página, no estará de más que recordemos la versión medieval que asomaba en el *Libro de los enxemplos* que puso por escrito Clemente Sánchez de Vercial en el siglo XIV. Sus analogías con las versiones registradas en Bolivia no dejarán de impresionar:

⁹ Véase la remisión a una versión gallega y a siete portuguesas en Camarena Laucirica y Chevalier, 2003: 324-325.

Pater non corrigens filium ab eo punitur.

El que a so fijo non quiere castigar,
él mismo a su padre la pena ha de dar.

Dicen que un buen hombre tenía un fijo, e cuando ninno, aunque furtaba e hacía otros males, nunca lo quiso castigar; e de que fue en edad de hombre, teniendo la mala costumbre, fue tomado en furto e preso. E queriéndolo enforcar, rogó a su padre que lo besase, e el padre llegándolo a besar, trabólo de las narices con los dientes e cortógelas. E demandaron por qué cometiera cosa tan fea e tan mala, e respondió que razón hobiera de lo facer, porque su padre cuando mozo non lo castigó, e así le trayera a la forca (Sánchez de Vercial, 1952: núm. CCLXXII).

Tadeo Ramírez, bandido de Colonia Tovar, Venezuela

Tras la sorpresa de encontrar en la tradición oral que evoca a un bandido legendario de La Paz un islote rarísimo pero desbordante de vitalidad de un cuento que estuvo muy difundido en la Europa antigua y medieval, y que hoy se halla prácticamente extinguido en el resto del mundo hispánico, es hora de explorar otros ámbitos de la tradición oral de la América actual, que distan mucho de haber quedado agotados.

Excepcional interés tiene, sin duda, el interesantísimo corpus de relatos que registró entre 1993 y 1996 el filólogo venezolano Jerónimo Alayón Gómez en Colonia Tovar, un municipio del estado Aragua de Venezuela, en torno al bandido venezolano Tadeo Ramírez, de cuya vida (si es que alguna vez existió en la realidad) no sabemos absolutamente nada, y cuya leyenda se halla adornada de los tintes y elementos más fabulosos. Aventurera Alayón, en efecto, que las leyendas sobre la vida y la muerte de Ramírez pueden ser eco de

un acontecimiento que pudo haber sucedido durante la Guerra Federal (1859-1863) o en las décadas finiseculares, cuando Colonia

Tovar fue brutalmente asediada por las incursiones militares que por aquellos años azotaban el territorio nacional.

Pero quién sabe. Añade Alayón que,

en algunas versiones, puede apreciarse una dimensión casi mítica al relacionarse el personaje Tadeo Ramírez con ciertos poderes sobrenaturales: protección inmortal de la contra, sobrevivencia al disparo en el cuello, aparición tras la muerte. Rasgos estos que le confieren en el imaginario colectivo una personalidad casi demoníaca, que hace recordar otra leyenda muy popular en Venezuela, y también presente en Colonia Tovar, la de Tirano Aguirre, un militar español que había cometido grandes desafueros y crímenes, que luego de asesinar a su hija es apresado y descuartizado, apareciendo después de muerto como una bola de fuego que recorre las sabanas a gran velocidad. De las leyendas recopiladas en Colonia Tovar, Tadeo Ramírez es la más popular y versionada.

[1] Era un señor malo que cuando llegaba a una casa le gustaba una muchacha, y se tenía que casar con ella a juro. Un día llegó a la casa de la familia Ruh; había una muchacha bien bonita y dijo que se iba a casar con ella. Un día llegó y se casó con la muchacha. El día que se casó con la muchacha llegaron un grupo de viejitos; hizo un brindis y escupió todos los vasos, y se los tuvieron que tomar. Todo el mundo le tenía miedo.

Un día vino un muchacho de La Victoria, que tenía 16 años, y dijo: "Si ustedes le tienen miedo, dame la escopeta, y yo sí lo voy a matar". Se montó en una mata de guama que estaba en el centro del pueblo, y lo mató.

Después lo celebraron y lo enterraron en el cementerio, con la cabeza pa bajo, y al hermano lo amarraron de dos caballos y lo arrastraron por todo el pueblo hasta la plaza, y lo mataron y lo velaron.

Fueron a celebrar en la Casa Benitz, y se tomaron un palito y le cortaron la planta de los pies, y cuando se dieron cuenta había desaparecido.

[2] Cuando Ramírez vino para la Colonia por Petaquire, por la montaña venían dos muchachas (Sofía y Belén Collin) que fueron a sa-

banear, y fueron a buscar a una vaca. Se las encontró, y a Sofía la maltrató y le pegó: la iba a matar, y la hermana de Sofía se escapó.

[3] Él era un hombre que, cuando vino a la Colonia, se dedicó a matar a las personas. Cuando había matado a once personas, quería matar a otra para completar la docena. Entonces se casó con una mujer a la fuerza. Cuando llegó a la iglesia, el padre los casó, pero falsamente. Un día, cuando Ramírez estaba caminando, un muchacho que estaba en la troja de su casa, en el pueblo, le disparó a Ramírez en el cuello. Pero no murió. Entonces, el muchacho bajó con su espada y le cortó la cabeza. Y como el coronel era tan malo, lo enterraron en las escaleras del cementerio para que todos lo pisen.

[4] Ramírez, según cuentan, vino de Petaquire, y cuando llegó a la Colonia Tovar ya había matado a once personas. Se enamoró de una muchacha de apellido Ruh, y dijo que el día de su boda iba a matar al número doce. De La Victoria vino un muchacho que se enteró de lo que estaba pasando, del miedo que todos en el pueblo tenían; entonces les dijo que le consiguieran un arma, que él iba a matar a Ramírez.

El día de la boda, Ramírez paseaba por el pueblo a caballo, y el muchacho lo esperaba sobre una mata de chirimoya. Cuando este pasaba, lo mató.

Lo arrastraron amarrado con una cadena a un caballo, hasta el cementerio, y lo enterraron con la cabeza para abajo en las escaleras del cementerio, para que así lo pisaran todas las personas que pasen por allí. Lo irónico es que Ramírez fue el número doce.

[5] Tadeo era un hombre muy malo, que le escupía la cara a la gente y le quitaba las mujeres a los demás hombres. Entonces, un día, un muchacho lo estaba cazando desde la ventana de su casa, y le dio un tiro y lo mató. Así lo amarró de la cola de su caballo y lo pasó por todo el pueblo. Luego lo enterraron en las escaleras del cementerio pa que todos lo pisaran cuando pasaran por ahí.

[6] Se trata de un señor de Petaquire que era malo, un asesino. Este se quería casar con una muchacha de la Colonia Tovar, y la muchacha no quería, pero el señor insistía en casarse. Además que ya

llevaba once muertos que él había matado, y la noche que se iba a casar quería completar la docena.

Esa misma tarde llamaron a un muchacho que estaba cansado de sus fechorías, para que lo matara. Y justo al lado donde está la estatua de Simón Bolívar en el pueblo, el mismo muchacho se escondió en una mata de chirimoya, y cuando el señor pasó lo mató, y las malas lenguas cuentan que él mismo era el número doce, o sea, él mismo completó su propia docena. Y lo enterraron de cabeza para abajo, para que todo el mundo lo pisara.

[7] Él era un personaje histórico de la Colonia Tovar, personaje que se atrevió a matar a once personas desde su llegada. Luego quería matar a otra para completar la docena, y se casó con una señora para luego matarla. Luego, un día, cuando el coronel Ramírez rondaba por el pueblo, un muchacho que estaba limpiando su escopeta lo vio y le disparó en el cuello porque le tenía rabia. Luego salió corriendo a buscar su espada y le cortó la cabeza, y como él era tan malo, lo enterró en las escaleras del cementerio al revés, para que todo el mundo lo pisara.

[8] Hace muchos años, había un señor llamado Tadeo Ramírez. Éste era un hombre muy malo; por eso lo mataron, y luego lo sepultaron bajo las escaleras del cementerio para que todo el que pasara por allí lo pisoteara.

[9] Era un criminal muy temido. Iba por todos lados asesinando y haciendo lo que quería. Llegaba a un bar, el cual quedaba en el sector Cruz Verde de la Colonia Tovar. Este fue el primer negocio que existía en el pueblo. Cuando Tadeo Ramírez llegaba a ese bar, las personas se dispersaban en silencio. Le temían porque mataba por matar.

En esa época, servían el aguardiente en copitas. Él mandaba a preparar la bebida y la escupía con tabaco en ramas, y el que no lo tomaba lo mataba. Tenía una contra de protección para que no lo pudieran matar. Él se enamoró de una hermosa joven, y ella tuvo que casarse obligatoriamente con él. Tadeo, para poder casarse, tenía que entregarle la contra al sacerdote.

Después de terminar la ceremonia, un soldado con un rifle estaba aguardando en un muro cerca de la iglesia, y él montado en

su caballo sin saber que lo iban a asesinar. El soldado le soltó la bala y le traspasó el corazón. Al caer de su caballo, la gente emocionada salió corriendo y para asegurarse de su muerte tomaron su espada y le cortaron su cabeza. La difunta Catalina de Ruh contaba que tenía tres dedos de grasa en el cuello. Después de lo sucedido, lo tomaron y lo sepultaron bajo las escaleras, para que todos lo pisotearan.

Decían que el hombre salía de noche montado en su caballo, y la gente lo veía cuando aparecía, y se asomaban por sus ventanas. También oían cuando sonaban las cadenas del caballo, y salían de sus casas para ver cómo era y no encontraban a nadie, hasta que un tiempo pasó, y luego desapareció y no se oyó más de él.

[10] Cuentan las personas de mucha edad que, cuando la Colonia empezó a comunicarse con otros pueblos y no gozaba de autonomía, había un representante de la ley que venía de La Victoria para hacer las veces de jefe civil. Este hombre era, según la leyenda, una persona muy cruel, que maltrataba a los campesinos y violaba a las mujeres, en calidad de que nadie podía contra él porque era la ley.

Esta historia se repetía muy seguido, hasta que un día los colonos se cansaron de tantos abusos y decidieron acabar con este hombre. Fue así que se reunieron y se escogieron un grupo de hombres que le tenderían una emboscada cuando viniese solo desde La Victoria para lincharlo.

Llegado el día, se llevó a cabo la misión y juraron los colonos que nunca nadie iba a decir esto, pasara lo que pasara. Cuenta la leyenda que le dieron un disparo en el corazón y otro en el hombro izquierdo. Luego de haberlo asesinado, lo enterraron y se olvidaron del asunto por completo.

Se buscaron los restos de este hombre, pero nunca fueron encontrados y se dio por desaparecido. Al pasar de los años, cuando se abrieron las escaleras en el cementerio para que el acceso al mismo fuese más cómodo, y al excavar, se encontraron con un esqueleto que presentaba un disparo en el hombro izquierdo.

Ahora bien, cuentan que lo enterraron allí para que todo el que entrara o saliese al cementerio pasara sobre él. Afirman las personas más viejas del pueblo, quienes en aquel entonces eran niños, que verdaderamente ese cadáver allí encontrado es el del jefe civil,

pero esto no puede ser probado y ha quedado como una leyenda del pueblo (Alayón Gómez, 2010: 99-103).

En estas leyendas asombrosas acerca del bandido venezolano Tadeo Ramírez, que puede que realmente existiera, aunque ningún registro histórico lo atestigüe, volvemos a encontrar una profusión apabullante de motivos folclóricos. Algunos ya bien sabidos y atestiguados en estas páginas: el de su carácter de agresor sexual de las mujeres de la comunidad; el del odio que por ello despierta entre los lugareños, que conspiran continuamente para matarlo; el del talismán mágicamente protector, que queda sugerido en una sola frase: "Tenía una contra de protección para que no lo pudieran matar".

Por otro lado, desde el episodio bíblico de David, matador de Goliat, el motivo del adolescente intrépido que mata al ogro tenido por invencible, que no ha dejado de dar vueltas por las tradiciones orales de innumerables culturas, será difícil de documentar en versiones más originales e interesantes que las que nos ofrecen los relatos venezolanos acerca del niño matador del indeseable Ramírez. En cuanto a las injurias a su cadáver, es otro motivo que tampoco ha faltado en innumerables tradiciones narrativas, desde los antiquísimos relatos en que Aquiles injurió el cuerpo de Héctor o Creonte el de Polinices.

Una vez más, la mitología *bandidesca* americana se nos muestra como crisol privilegiado de relatos venidos de aquí y de allá, reciclados y refundidos en mezclas de afortunadísima eficacia dramática, fieles a tradiciones orales de origen inmemorial pero originales al mismo tiempo en los recursos de invención y de reinversión con que en cada versión se (re)construyen.

El Capitán Venganza, bandido de Quinchia, Colombia

Hay una duda que se agranda a medida que vamos conociendo más y más bandidos americanos: ¿por dónde pasa la línea entre realidad y ficción, entre historia por un lado y mito, leyenda, cuento

por otro, en estas narraciones de delincuentes que parecen impregnar con tonos tan variados y también tan reminiscentes entre sí todo el territorio de la América hispana? Sus trazas se nos muestran en toda ocasión sinuosas y ambiguas, a veces absolutamente confusas, conforme a las heterogéneas memorias colectivas y a los cambiantes recuerdos individuales que cada territorio y cada persona guardan de unos personajes que tienen mucho más de rememoración ficticia que de realidad fiel a alguna verdad histórica.

Si en el caso del Tadeo Ramírez venezolano la ciencia historiográfica no ha podido, hasta hoy al menos, concretar los perfiles biográficos de un bandido que, si existió alguna vez, se convirtió en pura y fantasmagórica ficción hace ya muchas décadas, en el caso que vamos a analizar a continuación sucede justo al revés, porque sí que está bien documentada la vida del activista político colombiano Medardo Trejos Ladino, bandido para unos y héroe para otros, conocido como *Capitán Venganza*. Sus correrías entre su nacimiento en 1939 y su muerte en 1962 por el municipio de Quinchía y por los pagos vecinos han sido magistralmente reconstruidas e interpretadas, en efecto, por el historiador colombiano Álvaro Acebedo Tarazona, quien ha descrito con cierto detalle el modo en que *Venganza* (al que se recuerda como un héroe enmascarado, igual que tantos superhéroes de cómic o de cine) defendió los intereses de los campesinos minifundistas cafeteros y del Partido Liberal, cómo atacó los de los grandes propietarios latifundistas del Partido Conservador y de qué manera su vida fue transustanciándose en mito antes incluso de que la perdiese. Unos cuantos párrafos de su estudio sobre Medardo Trejos nos sirven para hacernos idea del contexto histórico y sociológico en que la personalidad y las representaciones del héroe-bandido se fueron forjando:

Sobre este vengador es muy conocida aquella historia narrada por el sacerdote Tamayo, hacia el año de 1958, cuando llegó a la población de Quinchía y los campesinos de la región lo recibieron manifestándole, más o menos, lo siguiente: "No, señor cura, nosotros lo respetamos mucho, pero aquí no necesitamos por el

momento autoridades... No nos hace falta el alcalde, ni el cura, ni el ejército, porque para eso tenemos a *Venganza*. *Venganza* sí nos respeta, nos defiende y nos quiere [...].

Claro que no todo es color de rosa cuando se trata de evocar las hazañas del *Capitán Venganza*. Para las poblaciones vecinas de filiación al Partido Conservador, que se vieron combatidas por este bandolero social y otros [...], *Venganza* fue uno más que representaba la muerte y el terror. Una especie de Cid Campeador que llevaba a todos los conservadores al "matadero", mientras las autoridades de Quinchía le hacían entradas triunfales a su héroe victorioso, Sir Medardo Trejos Ladino [...].

A nuestro bandolero social tampoco le va muy bien en la tradición oral recogida en aquellas poblaciones de filiación conservadora que se sintieron perseguidas hasta por su sombra. En estas versiones, *Venganza* polarizó el centro occidente del país, reactivó la guerra liberal-conservadora, asoló con ataques nocturnos a todos los municipios de su radio de acción y, al igual que en su momento lo hicieron los conservadores, se alió con las familias adineradas liberales para arrebatarles o comprarles a precios muy bajos la tierra a sus oponentes [...].

Se dice que en 1958, *Venganza* alcanzó a tener mil hombres bajo su mando, a través de un sistema de cuotas mensuales que cobraba a los campesinos tanto pobres como adinerados para el sostenimiento de sus cuadrillas.

La biografía personal de Medardo Trejos Ladino es, dentro de este marco, sumamente interesante. Llama la atención, una vez más, la relación especialmente estrecha que tuvo con su madre (algo que resulta relativamente común en la épica de la "bandidería" americana) y lo precoz de su vocación aventurera:

Un día cualquiera, doña Laura Rosa Ladino, madre del joven Medardo, se enteró por sorpresa de que su hijo de 8 años había partido de la casa en busca de bienestar y nuevos sueños. El jovencito nunca advirtió que se marcharía, simplemente preparó sus cosas personales y se fue [...].

Una tarde casi es capturado por el ejército. Se encontraba tranquilo en la casa cuando lo sorprendieron y tuvo que salir corriendo por la puerta del patio, hasta esconderse en unos matorrales.

Pero, claro está, las adherencias folclóricas, a pesar de la cronología relativamente reciente del personaje, resultan inevitables. Según sigue avanzando el relato de su vida, volvemos a encontrar los motivos del ladrón invisible a quien sus perseguidores no logran ver ni atravesar con sus armas aunque lo tengan delante suyo; el del héroe anónimo, siempre enmascarado (como El Zorro y como tantos otros superhéroes modernos), a quien sus vecinos y paisanos no alcanzan a ver la cara nunca; el de los presagios de emboscada y muerte, que son relativamente frecuentes en otras leyendas de bandidos, y más aún en muchas *vitae* épicas de todo tiempo y lugar. Crucial es también el análisis que hace Álvaro Acebedo Tarazona acerca de los rasgos de héroe y de villano que se asociaban a *Venganza* según el lugar (su propia comunidad o las comunidades rivales) en que se elaborasen.

El relato del prendimiento y la muerte de Trejos, el 5 de junio de 1961, en la vereda de Miracampos, cerca del cerro de Batero, en la cantina del señor Buenaventura García, vuelve a quedar, pese a tanto detalle cronológico y geográfico, impregnado de elementos irremisiblemente legendarios:

Cuenta su madre Laura Rosa Ladino que el día que casi lo atrapa el ejército en su casa, le ocasionó mucho susto, porque los comandantes del ejército entraron y requisaron todos los rincones buscando al *Capitán Venganza*. Sin embargo, gracias a las habilidades de su hijo, este se había salvado: Él era muy rápido, ese día se voló por el patio y ellos no lo volvieron a ver, pero era mentira: él estaba ahí (sonríe).

[...] Eran casi la una de la mañana y en el ambiente hacía rato que se venía escuchando la canción que más le gustaba a Medardo, pues la hacía repetir y repetir como vaticinando su muerte. Sonaron siete balazos... a las cinco de la mañana. El ejército se bajó de la patrulla para hacer su control acostumbrado y entró en la cantina; a uno de los soldados le pareció reconocer al *Capitán Venganza*; sin embargo, no estaba seguro, pero de igual forma lo llamaron y lo condujeron por la vía al Higo, unos cincuenta metros del puesto de Batero. Allí, buscando certeza, hicieron arrodillar al joven para preguntarle que si era el *Capitán Venganza*. Él les con-

testaba tranquilamente: “No, yo no soy”. El agente insistió en pedirle identificación. Sin más preguntas ni interrogantes, dispararon a sangre fría para no correr el riesgo de equivocarse. No fueron siete, sino dos los balazos que dieron muerte al héroe y máximo líder de la resistencia campesina del municipio de Quinchía, Risaralda, Colombia.

Corrió rápidamente la noticia por toda la región. La sorpresa de su muerte alarmó al pueblo, pues esta era la oportunidad de conocer el rostro real del fantasma de la *Venganza* [...]. Aquel hombre humo, que se desvanecía cuando se le intentaba tocar y que se escurría por los montes quincheños, dejó una historia abierta en la tradición oral de Quinchía (Acebedo Tarazona, 2004: 51).

El bandido Erorrentzi en la tradición oral de los asheninca de Perú

Una cuestión relevante sobre la que todavía no nos hemos preguntado es la de si los pueblos originarios de la América hispana atesorarán también, en el seno de sus muy complejos y plurales repertorios orales, relatos acerca de bandidos que puedan ser de algún modo homologados con los demás que estamos conociendo. La respuesta es que sí, por supuesto. De hecho, resultarían numerosísimos los grupos étnicos e incontables los relatos tradicionales sobre bandidos de los pueblos amerindios que podríamos traer en estas páginas a colación.

Como muestra breve pero representativa, nos centraremos ahora en un relato oral de los asheninca (o ashénica, o campá), un grupo étnico que vive en los departamentos de Pasco, Junín, Huánuco y Ucayali, en Perú. Porque resulta que en la muy densa literatura oral de los asheninca, los relatos acerca de sujetos que viven en entornos de violencia y que resultan invulnerables a las balas o a las flechas son relativamente comunes, y cubren territorios muy diversos del imaginario. El relato en el que ahora nos vamos a centrar se refiere a un bandido mágicamente invulnerable, que es de los que en este momento más nos interesan. Pero no dejan de contar los asheninca también con narraciones que nos presentan a nobles guerreros luchando con la ayuda de talismanes

llamados *ivenquis* que les hacen invulnerables a las balas de invasores indeseables, o relatos de cariz aún más mitológico acerca de animales que entregan sus mágicos *ivenquis* o talismanes protectores a los humanos. Un análisis exhaustivo de la narrativa oral de este pueblo nos conduciría hasta registros sumamente plurales y representativos de la mitología de la invisibilidad, la invulnerabilidad, la impenetrabilidad, en los que se entremezclarían vetas muy diversas, atávicas algunas, importadas otras en tiempos recientes.

Como muestra significativa, nos asomaremos a una narración ashénica de *El guerrero llamado Erorentzi*. Relato que refleja, por un lado, lo que tiene todos los visos de ser el conflicto de toda una comunidad ashénica contra un bandido que se dedicaba a diezmar a sus hombres y a secuestrar a sus mujeres para, entre otras cosas, convertirlas en moneda de tráfico de armas. Sobre esa trama oscura pero que podría evocar hechos que pudieran haber sido tristemente reales y entrar dentro de los dominios de la historia oral, o al menos de la leyenda histórica, han introducido también el mito y el cuento sus hilos narrativos. Por ejemplo, el motivo de la invulnerabilidad del bandido gracias a que tenía el corazón en la rodilla, y no en el pecho, por lo que había que estar avisado del lugar en el que debía ser herido, es un avatar clarísimo del viejo y universal motivo folclórico de “el alma externada”, que ha poblado el imaginario internacional de cuentos de ogros, brujas y gigantes a los que es imposible matar si no se sabe antes en qué lugar tienen escondida su alma:

Había un hombre del Gran Pajonal llamado Erorentzi. Ese hombre, aunque le picaban el cuerpo con flechas —*chec chec chec chec*—, no moría porque su corazón estaba en su rodilla. No era como nosotros que tenemos el corazón en el pecho. El hombre mató a muchas personas. Nadie podía vengarse de él. Un día quiso ofender a su compadre llamado Veempa. Él dijo:

—Cuando me encuentre con mi compadre Veempa, lo voy a matar.

Entonces Veempa llegó a saber esta noticia.

Dijo a su hijo:

—Vamos a Erorentzi para pelear con él. Él está amenazando matarnos. Nosotros debemos pelear bien para matarlo con toda seguridad.

Entonces Veempa se fue y llegó a una quebrada. Allí se quedó para tomar agua. Allí oyó que alguien cortaba un árbol —*chec chec*—. Le preguntó a su hijo:

—¿Quién está cortando ese árbol?

Al mirar hacia allá vio que venía Erorentzi. Veempa salió a su encuentro diciendo:

—Hola, amigo.

—¿Cómo estás, amigo?

Veempa se acercó a su amigo con la escopeta. Luego puso el cañón de su arma en la mandíbula de Erorentzi, disparó —*tooo*— y se la destrozó —*shetarerec*—, pero seguía vivo. Veempa siguió disparándole —*toc toc toc toc toc toc*— pero no pudo matarlo. Por todo su cuerpo tenía clavadas muchas flechas pero aún así no moría.

Al oír los disparos, los paisanos de Veempa inmediatamente vinieron. Al llegar dijeron:

—No seas inútil, debes golpearlo en la rodilla.

Entonces, Veempa sacó el cañón de su escopeta y golpeó a Erorentzi en la rodilla. Se cayó al suelo —*poc*—, muerto. Al verlo muerto, Veempa sacó su cuchillo y le cortó la rodilla. Vio que allí tenía su corazón. Después lo cortó en el pecho, pero no encontró el corazón. Él fue el único que lo tenía en la rodilla. Luego cortó todo su cuerpo —*chec chec chec*—. También le cortó la cabeza —*thatzic*—. Dejó los pedazos de su cuerpo muy lejos. Llevó la cabeza hasta un abismo. Allí lo arrojó hasta el fondo —*poc*—. La cabeza se rompió.

Al día siguiente, Veempa estuvo esperando que Erorentzi resucitara pero ese hombre no volvió a vivir. Después, Veempa dijo:

—Por fin hemos matado a Erorentzi. Él era el único que mataba a toda la gente cuando había una guerra.

Erorentzi vendió muchas mujeres a cambio de escopetas. Cuando él deseaba vender una mujer, le decía a su amigo:

—He traído esta mujer para venderla. Quiero cambiarla por una escopeta.

El comprador de mujeres tenía que llevarla a un mestizo y hacer negocio para así obtener la escopeta. Este hombre traía muchas escopetas y seguía trayendo otras mujeres más jóvenes. Pero, cuando mataron a Erorentzi, terminó el negocio. Ya no se vendían las

mujeres a cambio de escopetas. Después entregaban escopetas a otros para conseguir mujeres.

Desde que Erorentzi murió, ya no ha habido otros que quieran pelear. Por eso vivimos en paz y ya no se oye que los guerreros hayan matado mucha gente en otros lugares.

Así fue antiguamente aquel hombre llamado Erorentzi.

Él era un guerrero muy poderoso que mató a mucha gente hasta su muerte en manos de Veempa (Ravírez, 1986: 92-97).

Las conexiones y proyecciones míticas de este tipo de relatos acerca de luchadores invulnerables a las armas enemigas se aprecian muy bien en este episodio de un relato de *El guerrero llamado Shohaintzi*, un viejo noble, de ninguna manera un bandido, que, al ser atacado por sus agresores (ellos sí bandidos), recurrió él también a la protección de sus *ivenquis* talismánicos:

Se quedó dormido y a medianoche su esposa también se quedó dormida. Más tarde llegaron los guerreros.

De repente Shoomaintzi oyó los disparos de una escopeta. Inmediatamente se levantó y empezó a saltar —*tancorec*—, porque él no podía soportar si alguien le disparaba. Además, tenía el poder de esquivar cualquier tipo de arma; nadie podía matarlo.

Mordió su *ivenqui* (planta mágica) para que las flechas y las balas no pudieran introducirse en su cuerpo. Cuando llegaban a su cuerpo, no entraban, solamente se quedaban pegadas encima. Después sacaba todas las balas.

Shoomaintzi no tuvo miedo. Cuando le dispararon —*tyaa*—, los perdigones cayeron al suelo —*vanec*—.

Él se levantó gritando:

—¡Llegaron los guerreros!

Su esposa no lo dejó. Ella se agarró de la *cushma* de su esposo —*shepic*—. Él le gritó diciendo:

—No me dejes, agárrate aguí de mi *cushnia*. Si no, los guerreros te van a picar.

Entonces los guerreros sacaron sus flechas y empezaron a disparar a Shoomaintzi —*tac tac tac tac tac tac tac*—. Ellos gritaban, diciendo:

—¡Debemos llevar a su esposa si logramos matarlo!

La esposa de Shoomaintzi estaba asustada. No dejó a su esposo. Se agarró muy bien de su *cushma*.

Él le decía:

—No debes soltarte; si no los guerreros te van a llevar.

En el fragor de la lucha, la esposa de Shoomaintzi logra avisar a sus hijos, que acuden bien pertrechados de más talismanes aseguradores de la invulnerabilidad:

Inmediatamente vinieron sus dos hijos. Al llegar vieron que su padre estaba luchando solo. Estaba rodeado de guerreros que querían picarlo con sus flechas. Los hijos de Shoomaintzi dijeron:

—Debemos atacar al jefe de los guerreros.

Empezaron a masticar su *ivenqui* de la codorniz para que los guerreros no pudieran verlos. Se acercaron rápidamente y picaron al jefe de los guerreros.

Ellos se defendieron; no pudieron matarlos porque estos dos jóvenes tenían la habilidad de agarrar las flechas cuando se las disparaban. Aunque la flecha venía con velocidad, podían agárrarla —*shepic*—. La hacían volver hacia la persona que había disparado. Cinco guerreros huyeron.

Aunque el relato le muestra como vencedor en aquel peligroso lance, al final del extenso relato ashenica morirá el viejo Shoomaintzi, a manos de otros invasores, “porque ya le había llegado la hora de morir”, con lo que sus mágicos talismanes dejaron de ser eficaces (Ravírez, 1986: 116-127).¹⁰

En cualquier caso, y aunque este último relato acerca de Shoomaintzi no esté protagonizado por un bandido, aunque sí por un héroe mitológico que resiste el acoso de una partida de bandidos, el modo en que presenta e interpreta, desde el punto de vista del indígena, el instrumental mágico que asegura la invisibilidad o la

¹⁰ Sobre las variedades y los poderes mágicos de los *ivenquis*, que en la cultura de los ashenica funcionan también como talismanes propiciatorios de la caza, puede verse, en la misma obra (155-165), el cuento *El gavián*, que relata el modo en que un gavián entregó a un hombre el instrumental mágico de la caza.

invulnerabilidad resulta extraordinariamente revelador cuando lo contrastamos con las demás leyendas de bandidos que estamos conociendo. La tradición indígena, al menos esta de los ashénica, parece que presta más atención a las armas y rituales de la agresión y de la resistencia mágica que al propio perfil de los sujetos involucrados en ellas que suelen enfatizar otras tradiciones.

El argentino cacique Josesito en la escritura de Juan José Saer

Es casi obligado cerrar estas páginas con un rápido homenaje a los escritores hispanoamericanos que, bebiendo directamente de las tradiciones orales de sus pagos respectivos, han sembrado la literatura de su continente de delincuentes ficticios pero inolvidables, de mágicas invulnerabilidades, de leyendas y de cuentos que se inmiscuyen sin tasa dentro de sus tramas novelescas. Un elenco aunque fuera mínimo de los personajes, autores y títulos que se han acercado a la cuestión ocuparía un espacio (más bien una enciclopedia) del que ahora no disponemos. Desde el Borges monumental de la *Historia universal de la infamia* (1935) y de tantos cuentos en que retrató a bandidos de burdel y taberna, hasta el bandolero surrealista de *El error* (2010) de César Aira, pasando por el Fushia japonés de *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa, o por *El bandido de los ojos transparentes* (1990) de Miguel Littin, o por *La Virgen de los sicarios* (1993) de Fernando Vallejo, que nos ofrece un elenco deslumbrante (sobre el que algún día volveremos) de jóvenes sicarios revestidos de talismanes que protegen mágicamente de las balas de los sicarios contrarios.

De entre tantos y tan magníficos bandidos prefiero evocar ahora al cacique indio Josesito, que fue siguiendo los pasos, por la Pampa argentina de 1804, desde Santa Fe a Buenos Aires, de una pintoresquísima caravana de locos, prostitutas, gauchos y soldados, encabezada por un joven psiquiatra, que llena las páginas irrepetibles de la novela *Las nubes* (1997) de Juan José Saer.

Más que las maldades que se cuentan en la novela acerca del cruel Josesito, que recuerdan las perversiones del venezolano

Tadeo Ramírez que ya hemos conocido, o más que ciertos rasgos de su personalidad como el del odio racial que sentía hacia los blancos, tan parecido al que sentía el negro Zambo Sambito de las leyendas bolivianas que también hemos analizado, lo que resulta más significativo, al final ya de estas páginas que hemos dedicado a la mitología del bandido en América, es la reflexión que hace Saer sobre la propia construcción metapoética de personaje criminal.

En *Las nubes*, Josesito es más una sombra que una realidad, más un rumor amedrentador que una presencia efectiva. Es más lo que se cuenta de él, las interpretaciones, discusiones y diatribas que levanta, los giros y quiebros que da su leyenda, que lo que él habla en la novela. Las páginas de Saer son, por ello, una intensa reflexión metanarrativa acerca de cómo nace, se desarrolla, se desdobra una leyenda en un pluralidad de versiones que después se enfrentan, se corroboran o se desmienten entre sí, que llegan incluso a emanciparse del sujeto y de la historia que supuestamente evocan hasta decantarse por completo hacia el territorio de lo imaginario:

Al día siguiente en la posta grande, comiendo un buen asado que el puestero preparó en el patio, además del frío y de la crecida de invierno, que ya estaba amenazando todas las postas instaladas a lo largo del río, la conversación versó en especial sobre el cacique Josesito, un indio mocobí que se había alzado tiempo atrás con un grupo de guerreros y andaba atacando los puestos, las poblaciones y las caravanas. La gente de la posta y los viajeros que pernoctaban en ella conocían muchas historias del cacique, de las que era difícil saber si habían ocurrido de verdad o eran meras leyendas que se le atribuían. Después de oír varias anécdotas, uno de los soldados que nos escoltaban declaró, con una especie de orgullo estimulado por el aguardiente, que él había conocido a Josesito en las Barrancas, cuando el cacique era todavía manso, y que tres años antes, cuando una compañía de soldados había escoltado a unos frailes y a varias familias hasta Córdoba, Josesito, que por aquel tiempo era un cristiano ferviente y vivía en una reducción al sur de San Javier, formaba parte de la escolta. Según el soldado, cuyo lenguaje áspero y un

poco confuso traduzco a un idioma más claro y coherente, era a causa de una especie de querrela religiosa que Josesito había desertado de la civilización declarándole la guerra a los cristianos. Osuna, que cuando había tomado y se ponía a hablar y a contar historias no veía con buenos ojos que alguien lo interrumpiera y, sobre todo, que se convirtiera a sus expensas en el centro de la reunión, se empeñó en contradecirlo, negando con la cabeza mientras el otro hablaba, y cuando por fin recuperó la palabra, afirmó que Josesito, con el que se había cruzado varias veces, tenía la costumbre de aliarse por interés y después disputarse por las mismas razones con los cristianos, que él, Osuna, aparte de los caballos, de las mujeres blancas y del aguardiente no le conocía otra religión. Terciando mientras hacía pasar con los dientes de una comisura de los labios a la otra el cigarro que emergía de una barba blanca, y bien recortada, bastante limpia si se tienen en cuenta los hábitos de la región, el puestero dijo que el cacique era valiente y, por lo que creí entender de lo que contaba, muy desconfiado y susceptible, que desde criatura había sido muy sensible a la arrogancia de los cristianos, de los que el más mínimo gesto o palabra que él consideraba fuera de lugar lo ofendía. Según se desprendía de las palabras del puestero, el hecho mismo de que esos cristianos existiesen ya le parecía humillante al cacique: con su mero existir, los blancos instalaban, para todos los que no fuesen ellos, a estar con Josesito, el desprecio. Él, el puestero, lo conocía casi desde que había nacido, porque el padre, el cacique Cristóbal, que sí era manso y quería que a Josesito lo educaran los curas, solía venir seguido al puesto de compras y lo traía con él. Pero desde chico nomás Josesito no quería saber nada con los blancos. Ya a los trece o catorce años, si cuando venía al negocio algún blanco hacía alguna alusión a su persona o lo abordaba de un modo que a él le parecía incorrecto, le dirigía una mirada asesina. No toleraba ninguna familiaridad y, desde luego, no le tenía miedo a nadie ni a nada. Ya de grande —el puestero hacía como treinta años que lo conocía—, se había vuelto irritable, hosco y cuando, según las propias palabras del puestero, “se le iba la mano con el aguardiente”, brutal y penden-ciero. Pero era inteligente y, con la gente que apreciaba, pacífico. Como se había puesto de un modo voluntario al margen de la sociedad, y como su mal carácter era legendario, la gente le atribuía todas las crueldades que cometían los indios alzados, los

desertores y los matreros. Con los curas había aprendido a tocar el violín, y a pesar de que a los quince o dieciséis años, a la muerte de su padre, desapareció de la reducción y se volvió al desierto por primera vez para vivir a la usanza india, aunque después volvió con los blancos y se volvió a ir, y así varias veces, nunca se separaba de su instrumento, para el que había hecho una agarradera de cuero a un costado de la silla, y cuando montaba en pelo lo llevaba terciado en la espalda. Después del asado, el porrón de aguardiente pasaba de mano en mano mientras conversábamos, sentados en el rancho alrededor de un enorme brasero, tapados con dos o tres ponchos de entre cuyos pliegues de tanto en tanto salían pares de manos rugosas de callos y sabañones y se estiraban con las palmas hacia abajo por encima de las brasas. Cuando el puestero dejó de hablar, durante unos segundos nadie, ni siquiera Osuna, lo siguió en el uso de la palabra, y ese silencio prolongado y un poco molesto parecía tener una explicación que se me escapaba, pero cuando por fin alguien lo rompió, comprendí que, salvo yo, todos los que acababan de oírlo consideraban que el puestero había hecho de Josesito, quien sabe por qué razón, una pintura demasiado favorable (Saer, 1997: 54-56).

El cacique Josesito, cuyo halo se pasea fantasmalmente por las páginas de *Las nubes* de Juan José Saer, es, sin duda, una poderosísima máscara literaria que refleja y en la que se entrelazan las vetas de unas tradiciones orales viejas, difusas, intrincadas, incluso enfrentadas, que hunden sus raíces en lo más hondo del imaginario colectivo de Hispanoamérica. Pero es también un fruto memorable (uno más) del laboratorio de la cultura oral del continente, tan inclinado a alumbrar representaciones de sujetos singulares y notables (los bandidos, por ejemplo, con su carisma positivo o negativo) mientras pone en juego, aunque la combinación resulte paradójica, recursos absolutamente hiperbólicos de construcción de la ficción y recursos enormemente eficaces de simulación de la realidad, de la historia, de la verdad.

En la fantasmagoría narrativa de *Las nubes*, el cacique Josesito no es él mismo: es lo que se cuenta de él, lo que unos afirman y otros refutan, puntualizan o exageran al tiempo que se expande

la onda de su leyenda. Igual que sucede en los demás relatos de bandidismo que nos han salido al paso en estas páginas, empujando por aquel Tono Camila sobre el que su informante nos daba informaciones ambiguas y contradictorias.

Hoy, la representación de los bandidos en la América hispana sigue siendo un crisol híbrido que recoge las corrientes de tradiciones orales patrimoniales, algunas de ellas venidas de Europa, salidas incluso del mundo clásico y medieval, según hemos podido comprobar; otras nacidas ya en los llanos y espesuras del Nuevo Mundo: en el ámbito indígena, en el criollo, en el de ascendiente africano; muchas en proceso de ajuste y de acomodación, ahora mismo, a los nuevos cauces y formatos del globalizado mundo actual: el de la prensa de sucesos, el del cine, el de los novelistas de éxito o el del hipertexto de internet, todos los cuales han ido dejando oír sus voces en estas páginas. Diseminados, todos, en el difícil territorio que media entre la realidad y la ficción, entre la historia y la leyenda, entre la dolorosa conflictividad cotidiana y el refugio de lo confortablemente literario. En la realidad imaginaria de Hispanoamérica, en definitiva.

Bibliografía citada

- ACEBEDO TARAZONA, Álvaro, 2004. "El símbolo de un Robín Hood vengador en el occidente de Colombia". *Estudios Humanísticos. Historia* 3: 45-66.
- ALAYÓN GÓMEZ, Jerónimo, 2010. "Diez versiones de la leyenda de Tadeo Ramírez, recopiladas en Colonia Tovar, Venezuela". *Revista de Folklore* 30: 99-103.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, 1995. "La crueldad del castigo: el ajusticiamiento del traidor y la 'pértiga' educadora en el *Libro del caballero Zifar*". En *Aragón en la Edad Media. Sesiones de trabajo "Violencia y conflictividad en la sociedad de la España bajomedieval"*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza; 59-89.
- CASTAÑAR, Fulgencio, 2010. *El Peropalo: un carnaval de la España mágica*. Madrid: Pentapé.

- CALVO GONZÁLEZ, José, 1998. *Colección Belmonte de cantes populares y flamencos*. Huelva: Diputación Provincial.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio y Maxime CHEVALIER, 2003. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos religiosos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- FLORES VÁZQUEZ, Mercedes y otros, 2003. *Caracterización de la cultura a través de la literatura oral y habla popular del municipio de Atiquizaya, Departamento de Ahuachapán*. San Salvador: Universidad de El Salvador.
- FRADEJAS LEBRERO, José, 1985. "Novela de casarás y amansarás". *Novela corta del siglo XVI*. vol. 1. Barcelona: Plaza & Janés.
- GARCÍA, Sergio Ovidio, 1995. *El Partideño*. San Salvador: Abril Uno.
- GRIMAL, Pierre, 1997. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- GUTIÉRREZ, Gloria Aracely de, s.f. *Tradición oral de El Salvador*. San Salvador: Dirección de Patrimonio Cultural.
- "¿Has escuchado hablar de El Partideño de oriente?", 2010. *Salvatruchos.com*. <http://www.salvatruchos.com/foro/index.php?topic=5759.0ç>.
- JIMÉNEZ MONTALVO, María del Mar, 2006. *La literatura oral de Terrinches: géneros, etnotextos, estudio*. Tesis doctoral. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- LACARRA, María Jesús, 2008. "El cuento folklórico medieval, de ayer a hoy". En Jesús Suárez López, *Cuentos medievales en la tradición oral de Asturias*. Oviedo: Red de Museos Etnográficos de Asturias; 9-17. http://www.redmeda.com/bibliotecadigital/ISBN9788496906051_SUAREZ_2008/pdf/ISBN9788496906051_SUAREZ_2008_2ed_2009.pdf.
- MARTÍNEZ BARRAZA, Mirna y otros, 2009. *Una aproximación a las expresiones culturales en el municipio de Tacuba*. San Salvador: Asociación de Capacitación e Investigación para la Salud Mental / Fundación para el Desarrollo Socioeconómico y Restauración Ambiental.
- MIHARA, Yukihisa, s.f. *Narrativas tradicionales del Departamento de La Paz, Bolivia*. Osaka: Universidad de Kansai Gaidai.

- OBLITAS, Mónica, 2007. "El Zambo Salvito, un ladrón hecho leyenda". <http://monioblitas.blogspot.com/2007/04/el-zambo-salvito-un-ladrn-hecho-leyenda.html> .
- PEDROSA, José Manuel, 1996. "Rey Fernando, rey don Sancho, Pero Pando, Padre Pando, Pero Palo, Fray Priapo, Fray Pedro: metamorfosis de un canto de disparates (siglos XIII-XX)". *Bulletin Hispanique* 98-1: 5-27.
- , coord., 2008. *Cuentos y leyendas inmigrantes. Duendes, fantasmas, brujas, diablos, santos, bandidos, que recuerdan nativos de Hispanoamérica y de Madagascar que viven en Alcalá de Henares*. Ed. Óscar Abenójar, Claudia Carranza, Cristina Castillo, Susana Gala, Sara Galán, Sergio González, Emma Nishida y Dolores Randriamalandy. Madrid: Palabras del Candil.
- PEÑATE ORANTES, Luis Humerto, 2010. "¿Fue el doctor Alfaro El Cuto Partideño?". <http://juliomartinez.espacioblog.com/post/2008/10/12/el-asesinato-manuel-enrique-araujo> .
- RAVÍREZ, Alberto Pablo, 1986. *Cuentos folclóricos de los Ashenica*. vol. 2. Comp. Ronald Jaime Anderson. s.l.: Instituto Lingüístico de Verano.
- REYES MAZARIEGOS, Sergio [abril de 2011]. "Jutiapa en la historia y la leyenda". <http://jalpatagua.awardspace.com/historia/historiajutiapa.html> .
- SAER, Juan José, 1997. *Las nubes*. Barcelona: Muchnik.
- SÁNCHEZ DE VERCIAL, Clemente, 1952. *El libro de los enxemplos*. Ed. Pascual de Gayangos. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- UTHER, Hans-Jörg, 2004. *The types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia / Academia Scientiarum Fennica.
- VELÁSQUEZ, Larissa, 2003. "En Las Chinamas hay un hoyo que zumba". *Diario de Occidente* (5 de diciembre). <http://www.elsalvador.com/DIARIOS/OCCIDENTE/2003/12/05/GENTE/nota2.html> .

“Con ocote ardiendo”: memoria k’iche’ en la poesía de Humberto Ak’abal

JUAN GUILLERMO SÁNCHEZ M.¹
University of Western Ontario

Autodidacta, poeta doble (maya k’iche’/ castellano),² voz múltiple traducida al japonés, hebreo, árabe, inglés, francés, italiano, escocés, con reconocimientos por todo el mundo, como el Premio Internacional de Poesía Blaise Cendrars (Suiza, 1997), el Premio Continental Canto de América (UNESCO, 1998), el Premio Internacional Pier Paolo Pasolini (Italia, 2004) y el Chevalier de L’Ordre des Arts et des Lettres (Francia, 2005), además de la Beca Guggenheim (2006), Humberto Ak’abal ha construido desde sus primeros libros, a comienzos de los años noventa (*El animalero*, 1990; *El guardián de la caída del agua*, 1993) hasta sus últimos trabajos (*Las palabras crecen*, 2009, o la reciente antología colombiana *La*

¹ Como crítico, ha publicado diversos artículos académicos sobre literatura contemporánea maya, wayuu, camëntsá y mapuche, los cuales se pueden consultar en: <http://www.juanlunes.blogspot.com/>. Como poeta y cuentista, ha publicado *Río* (2010) y *Diarios de Nada* (<http://diariosdenada.wordpress.com/>). Es colaborador de la editorial *Letras Sueltas* (<http://letrassueltas.com>). Actualmente está completando su doctorado en Estudios Hispánicos en la Universidad de Western Ontario (Canadá). Este texto es un fragmento de su libro *Memoria e invención en la poesía de Humberto Ak’abal*, el cual se puede conseguir en la página de la editorial: www.abayayala.org/

² Empleo k’iche’ y no quiché, de acuerdo con la grafía del *Diccionario K’iche’* publicado en 1996 por el *Proyecto Lingüístico Francisco Marroquín* en Antigua Guatemala. A lo largo de este texto, se emplean las definiciones de este diccionario, así como la grafía moderna de las palabras en lengua indígena: *Popol Wuuj*, *Ab’aj*, etc. En algunos casos, los autores citados usan otras grafías, las cuales se respetan por ser citas. De la misma forma se respetan los topónimos oficiales de pueblos y ciudades.

palabra rota, 2011), una de las obras poéticas latinoamericanas más celebradas en el mundo entero, no sólo por su singular mezcla entre las tradiciones k’iche’ heredadas de sus abuelos y la experimentación vanguardista propia de la tradición occidental, sino por la fuerza que tienen sus versos para generar diálogos multiculturales, más allá de los juicios académicos y las etiquetas que rotulan la “poesía”, lo “indígena”, “Guatemala” o “París”. Cuestionado y festejado a la vez por lectores y críticos en universidades, revistas y festivales, Ak’abal es hoy el paradigma de varias generaciones de escritores (no sólo indígenas) latinoamericanos.

En la antología *Ri Upalaj ri Kaq’ik’*. *El rostro del viento*, Ak’abal presenta un pequeño texto en prosa como introducción —“Un fuego que se quema a sí mismo”—, en el que reflexiona sobre su experiencia como escritor. Allí leemos: “Ritos, mitos, costumbres y tradiciones entrelazo en mis versos, con el miedo de que estas manifestaciones en el futuro ya no estarán más, que desaparecerán total o parcialmente” (XXII). Con esa responsabilidad de preservar la tradición, Ak’abal emplea la fuerza de la letra y la literatura como estrategias de la memoria.

En “Lloradera”, de *Ajkem Tzij*. *Tejedor de palabras*, Ak’abal escribe:

Era una lloradera imparable.

¿Qué tendrá?

“Ojo le dieron,
alguno lo deseó en la calle
—dijo la viejita—.
Hay que curarlo.”

Hojas de ruda
y un trago de guaro.

Mientras se lo soba
por la carita y el pecho
regaña a la mala sombra:

“Salí, salí,
 dejá de joder al muchachito.
 ¡Ah, ah, ah!
 ¡Ójalá, ójala, ójala!
 Jat, jat, jat, andate, andate...”

Le sopla una bocanada de guaro
 en la rabadilla.

Echa las hojas en el brasero:
 si al quemarse truenan,

¡es que era ojo!

(*Tejedor*: 207)

Para Carlos Montemayor la poesía de Ak'abal es a veces conjuero, a veces conseja, a veces contemplación, a veces canto, a veces silencio. Y en esas constantes metamorfosis, Ak'abal desnuda su cultura, las creencias de su pueblo, las ceremonias, los agüeros, los juegos, los miedos, las dichas... Su palabra en castellano o en *k'iche'* siempre está referida a otra “realidad” distinta a la del lector no indígena, a quien, de la mano del poeta, no le queda otro camino que internarse por esta nueva senda. Aquí, las piedras son altares de los abuelos, el relámpago es flor de un rato (“Relámpago”, *Oscureciendo*: 64), las piedras en el fondo de los ríos son tamales (“Tamales”, *Guardián de la caída de agua*: 66), la neblina es un animal ciego de patas grandes (“Animal ciego”, *Guardián de la caída de agua*: 58), el aullido de los perros es el anuncio de que se acercan los espantos (“Aullido de perros”, *Oscureciendo*: 78), la oscuridad es el fondo del barranco (“Derrumbe”, *Guardián*: 90)...

1. Magia y tradición: ceremonias, conjuros, rezos y consejas

En *Oscureciendo*, Ak'abal insiste en la institución de “El curandero”:

El abuelo estaba enfermo.

Subiendo montes
y cruzando valles
fuimos en busca del curandero.

El señor Tzun
era un viejecito alegre.

Tomó un tecomate³
y cantó dentro de él...

—Llévenselo y que beba el canto.

El abuelo puso el tecomate
junto a sus oídos
y poco a poco cambió su rostro,
al día siguiente comenzó a cantar
y después hasta bailaba.

(*Oscureciendo*: 31)

En el mundo maya, las ceremonias más sencillas cobran efecto, las palabras son fuerza en la boca del abuelo, los cantos son medicina. David Freidel abre su investigación de *El Cosmos Maya* describiendo una ceremonia *Ch’a-Chak* en la península de Yucatán, después de un extenso periodo de sequía. Precedida por Don Pablo, *H-men*, sacerdote maya respetado en toda la región y con quien trabajó Freidel, la ceremonia, llena de detalles, números sagrados, estructuras y simbologías, pretende invocar las fuerzas *Chakob* (densos nubarrones portadores de la lluvia) con ayuda de plantas de maíz, ofrendas de *Pom* (copal), flores, ron, comida, oraciones y cantos. Freidel concluye así su relato:

³ Recipiente, calabaza, vasija de barro.

Cuando Don Pablo pasaba frente al altar se detenía a orar en voz más alta, sacudiendo las ramas arqueadas de la enramada, como sacude el trueno el techo de una casa. Tiraba de una de las seis lianas que irradiaban hacia el exterior desde el centro de la enramada. En trance, con los ojos semicerrados, alzaba el rostro al cielo e incitaba a los dioses a salvar las cosechas de los campesinos, que permanecían ansiosos alrededor del altar, observándolo. El aire de la tarde ya avanzaba, estaba suspendido, quieto y expectante sobre el campo en barbecho, con su bosquecillo enmarañado de arbustos recién nacidos. Las nubes pasaban por encima de las copas de los árboles y de pronto todos pudimos oír el lejano rumor del trueno. Tal vez no llegaría ese día, pero la gente sabía que los *Chakob* pronto traerían la lluvia de vuelta. Los dioses habían oído las plegarias de los *H-men*. En aquel momento, hombres y muchachos del pueblo y el abigarrado equipo de arqueólogos estadounidenses y mexicanos que trabajábamos cerca, nos sentimos sobrecogidos [...]. Presenciar aquella ceremonia era como mirar algo con el rabillo del ojo, algo que no estábamos seguros de haber visto (Freidel *et al.*, 2001: 28).

Si no se es maya, tal vez esa es la sensación: “como mirar algo con el rabillo del ojo, algo que no estábamos seguros de haber visto”. Algo como eso ocurre después de leer los versos de Ak’abal en torno a las medicinas tradicionales, a los ritos ancestrales y a los lugares u objetos dotados de poder: una puerta inquebrantable se alza entre la percepción del lector occidental y el mundo de la magia. Por eso es que una buena dosis de la poesía de Ak’abal puede hacer dudar al lector no indígena hasta llevarlo hacia la pregunta de si todo lo que narra el poeta hace parte de su invención o si, por el contrario, son palabras que reflejan el día a día de otra forma de conocimiento.

El chamanismo, las oraciones, los rituales alrededor de la muerte, los lugares sagrados, las piedras, las montañas, las cuevas, los rayos, la tormenta son nudos de un mismo tejido que se extiende desde el maya clásico de Tikal al maya contemporáneo de México y Guatemala. En lo que sigue, por lo tanto, vamos a ir y venir de la tradición oral a la escritura, y de las palabras de los abuelos a las palabras de Ak’abal.

1.1. “Llevo en la cabeza una piedra...”

Dice David Freidel en *El cosmos maya*:

Los chamanes de pueblos modernos curan a los individuos de las enfermedades, mitigan las aflicciones del hogar y ayudan a los vecinos a estar en paz con los espíritus de sus milpas [...]. Cuando Don Pablo ejecuta sus ritos regenera el orden del cosmos y reúne los dos mundos separados, el mundo humano y el Otro Mundo, creando un portal [...]. A través del portal al Otro Mundo que se abre entonces, envía maíz y otras cosas dulces y frescas al otro lado, a fin de que puedan alimentar y honrar a los dioses menores y al Dios Todopoderoso [...]. *Itzam* (literalmente “el que hace *itz*” o un *itzor*) es el término para chamán: la persona que abre el portal para traer *itz* al mundo. ¿Qué es *itz*? Para los mayas es muchas cosas: la leche de un animal o un ser humano; la savia de un árbol, especialmente el copal, resina usada como incienso; es el sudor de un cuerpo humano, las lágrimas de los ojos de un ser humano, la cera derretida que gotea por el lado de una vela, el óxido sobre el metal [...]. Muchas de ellas se consideran sustancias preciosas que alimentan a los dioses (2001: 46-47).

Las afirmaciones de Freidel se pueden hoy constatar al visitar los santuarios más importantes tanto de los mayas de las tierras bajas, en Yucatán, como de los mayas de las tierras altas, en Guatemala. Ejemplo de ello son: la cueva de Utatlán, ubicada bajo el complejo arquitectónico del mismo nombre (la antigua *Gumarcaah*,⁴ capital k’iche’ en el momento de la conquista, en 1524), fortaleza ubicada en las cercanías del pueblo colonial de Santa Cruz del K’iche’; la iglesia de Santo Tomás en el pueblo de Chichicastenango y su homólogo en el cerro tutelar, el santuario de *Pascual Abaj*; el ombligo del mundo o *Waqibal* en el monte tutelar de Momostenango, lugar del 6, lugar del árbol sagrado, origen del tiempo y el espacio, montaña sagrada en donde se juntan los mundos,

⁴ *Q’umarkaj* en la grafía moderna.



Ceremonia en *Pascual Ab'aj*. Foto: Ana María Ferreira y Juan Guillermo Sánchez (enero de 2006).

lugar de la creación para los momostecanos. Cada uno de estos lugares son espacios en los que todavía hoy se viven tradiciones milenarias en torno a los intercambios con el otro mundo a través de las sustancias sagradas.

Leamos “Lengua amarrada” de Ak’abal:

Si un niño
tiene amarrada la lengua,
se le lleva a la cueva
de boca grande.

El niño entra
a buscar la llave de su voz.

Dentro del mundo
le desatan la lengua
y sale cantando.

(*Oscureciendo*: 49)



Altar Maya al interior de la cueva de Utatlán, justo debajo de la pirámide de Tohil, en la antigua ciudad de *Gumarcaah*. Foto: Ana María Ferreira y Juan Guillermo Sánchez (enero de 2006).

Para el imaginario *k’iche’* —según Schele— las cuevas son las moradas de “los mundos”, de los señores de la tierra, de los que permiten matar animales y perturbar la tierra sembrando el maíz. Para lograr el agrado de “los mundos”, es fundamental el *kexol* o “sustituto”, quien servirá de intercambio. El *kexol* puede ser el sacrificio de una gallina o los *itz*, las ofrendas que sustentan a los dioses. Y sólo dentro de esta *gnosis*⁵ o sistema de conocimiento es

⁵ En contraposición a *episteme*, Walter Mignolo encuentra en la categoría de *gnosis* una alternativa para nombrar esos otros saberes al margen del “sistema-mundo moderno / colonial” (2003).

posible la circunstancia que nos presenta Ak'abal en "Lengua amarrada": la cueva / medicina, la presencia allá, dentro de la cueva, de "alguien" que le desata la lengua al niño, y la confianza de la madre en esas presencias que habitan la cueva de la boca grande.

Además, para los *k'iche'*, las cuevas y las piedras son la morada de las placentas de los niños ("Último sol", *Oscureciendo*: 21) y de las "almas" de los antepasados. Según Schele, "las almas de muchos, muchos *chuchkahawob*⁶ moran en la cueva y sus proximidades, dispuestas a ayudar a sus sucesores en su labor. Para los quichés la cueva rebosa de vida gracias a las más poderosas energías del Otro Mundo" (Freidel *et al.*, 2001: 184).

Lo mismo ocurre con las piedras. En "Tum ab'aj", leemos:

En mi pueblo hay una piedra grande,
se llama Tum ab'aj.

El sol y la luna la cuidan.

No es una piedra muda,
es un tambor de piedra.

La cubre una pelusa
que nosotros llamamos caca de sapo.

Un camino, un río
y la piedra en medio.

Los que no la conocen
pasan de largo sin hacerle caso.

Los viejos no:
ellos se detienen,
le queman copal, incienso,
candela y miel.

⁶ *Chuchqajawob'* en la grafía moderna. Significa 'chamán' en *k'iche'*.

Cuando llueve, la piedra suena:
tum, tum, tum, tum...

(*Tejedor*: 47)

En este poema, Ak’abal no traduce el título; el lector puede sospechar que lo hace a propósito... *Ab’aj* significa ‘piedra’ (*Ajpa-caja Tum, s.v.*). *Tum ab’aj* es la piedra que hace *tum* como tambor, la piedra que habla. Su nombre es *k’iche’*, no español. El escenario está dado; el lector llega hasta donde puede llegar. El juego con las onomatopeyas propias de la lengua *k’iche’* retumba en su lectura; otra vez el diálogo de la naturaleza con los abuelos desconcierta: ellos conocen la fuerza de las piedras. Esa piedra es mucho más que una simple piedra; algo esconde, algo guarda, algo cuida. Y por eso el copal, el incienso, la miel y la candela (*itz*), tributo y alimento para los dioses, para los *nawales*, para los “mundos”.

Freidel explica mejor la seriedad con que se debe tomar la trascendencia de las piedras para el mundo maya. Como arqueólogo, comenzando las excavaciones en Yaxuná (tierras mayas de Yucatán, pueblo de Don Pablo), tuvo que enfrentar un problema inesperado: de pronto la comunidad se sintió altamente preocupada por la extracción de las piedras labradas de las ruinas. Cuenta Freidel:

No me resultaba nada fácil comprender su ansiedad. Les expliqué que, en ocasiones, se tenían que sacar objetos para analizarlos, pero que se devolverían puntualmente cuando se construyera un almacén seguro para ellos. El asunto tenía tal importancia para la gente que Don Pablo acabó echándose a cuestras la responsabilidad de asegurar que no se retiraría ninguna piedra esculpida del sitio [...]. Las piedras de Yaxuná siguen allí, bajo la mirada vigilante de los habitantes, pero ahora sé por qué el asunto pareció exagerarse tanto: es probable que aquellas piedras fueran *k’an che’*, asiento de seres sobrenaturales (2001: 176).

Ak’abal lo sabe, y entre la risa, la anécdota y la seriedad, nos sugiere la magia. En “La huida” somos testigos de lo sobrenatural:

Se escondió
detrás de la piedra
que estaba en el patio.

Él temblaba de miedo
porque lo buscaban
para descuajarle la cabeza.

La abuela dice
que la piedra creció
y ocultó a Juan.

Él pudo huir,
y al otro día
la piedra también se había ido.

(*Oscureciendo*: 29)

Fuerzas insospechadas guardan las piedras. Como umbrales para ingresar a otros mundos, pueblan el territorio maya de rezos y esperanzas. En su presencia, los *chuchqajawob'* (Schele emplea *chuchkahaw*) son los mediadores de las peticiones y ofrendas de los campesinos, quienes piden por sus familias, por sus milpas, por sus negocios. Incluso algunas de estas piedras—como nos lo cuenta en otro relato Schele—son parte del ajuar de los adivinos, de los *aj q'ij*. El relato de Schele transcurre muy cerca de la plaza de Chichicastenango:

Sus piedras mágicas eran de muchas formas y clases diferentes, en su mayoría oscuras, pero con unas cuantas cristalinas. Algunas tenían formas especiales que de suyo podían prestarse para que uno viera en ellas rostros o animales. También reconocí fragmentos de hachas prehispánicas [...]. Las piedras y dijes diversos de aquella colección eran los *qabawilob* que Panjoj había reunido en un trabajo de toda la vida como *Chuchkahaw* [...]. Muchas de las piedras eran del tipo que los mayas identifican con el rayo y lo ayudaban a concentrar el rayo en su sangre durante la labor de adivinación (Freidel *et al.*, 2001: 224).

Piedras, adivinos, tiempo, rayos... Como en el mito, todos los temas se van tejiendo. Pero en el rayo nos vamos a detener más adelante.

1.2. “Nawal Ixim / habla en mi lengua...”

Además de las cuevas y las piedras, la obra de Ak’abal está poblada de “espíritus”, de “espantos” (*labaj*), de *nawales*.⁷ Por supuesto, esas “entidades” no son sólo presencias, sino también campos semánticos que le ayudan al poeta a crear metáforas e imágenes. En “Del susto”, el juego es evidente: “Los espantos / son los poetas del susto” (*Oscureciendo*: 168).

Dentro de ese imaginario, los espantos crean, se inventan trucos y juegos para los que se quedan “vagando por ahí”; desde la periferia vislumbran los “mundos”. Están “aquí” y “allá” como el poeta entre el pueblo y la ciudad; unas veces son sombras melancólicas y otras teatro de luces. Ni los espantos ni los *nawales* son intangibles o etéreos o invisibles; por el contrario, son realidades vívidas. Ak’abal advierte en “De que hay, hay...”:

Dejémonos de babosadas:
de que hay espantos,
¡los hay!

Un pueblo sin espantos
no es un pueblo de a de veras.

Pero
los espantos
tienen que ser meros.

(*Guardián*: 33)

⁷ En el año 2009, Ak’abal publicó un curioso volumen titulado *Uxojowem labaj. La danza del espanto*, en donde reúne poemas anteriores sobre el tema y suma otros nuevos.

Para el día a día *k'iche'*, esto no se pone en duda. Tan es así que incluso sugieren en el poeta reflexiones cómicas. Veamos “El espanto”:

En la poza
rodeada de flores blancas,
a la mitad de la noche,
un espanto se bañaba.

Cierta vez no llegó,
creímos que se había muerto.

(*Tejedor*: 15)

O en este otro, “El barranquito”:

En el barranquito
vivía un espanto.

Y cuando había luna llena
salía a pasear por el pueblo,
andaba desnudo,
si se encontraba con alguien,
se tapaba con una mano adelante
y con la otra atrás.

(*Oscureciendo*: 68)

Aquí la muerte y la presencia de los antepasados son situaciones que no podríamos llamar “sobrenaturales”. El mundo maya es amable con los ciclos, aún concibe —como los mayas precolombinos— la circularidad de la existencia. Tarde o temprano se regresa, porque algo se queda de “nosotros” en el mundo de acá. Dice Ak’abal en “Volver de allá”:

Después de muerto
rascarás el infinito.
Se te acabarán las uñas.

Volverás para buscar
las que dejaste en las ranuras
de las paredes viejas.

(*Tejedor*: 97)

¿Por qué temerle, entonces, a la muerte? ¿Por qué imaginar la muerte como el olvido, como el silencio, como la angustia de lo impredecible? Así como en el mundo de los vivos hay hombres buenos, malos y a veces buenos y malos a la vez, en el mundo de los espíritus también. Dice Ak’abal en “Mal Espíritu”:

El gato aparecía
por las noches.

¡Asustaba!

Se reía,
se carcajeaba.

Ese gato no decía “miau”.

Levantaba una de sus patitas delanteras
y decía adiós.

Era un mal espíritu,
un espanto.

(*Tejedor*: 179)

Según Schele y Freidel, en la península de Yucatán sobresalen dos tipos de “almas” o “espíritus”:

El *ch’ulel* es eterno. Cuando una persona muere, esa alma ronda la sepultura por algún tiempo, para luego ser parte de un grupo de almas de su clase al cuidado de los padres-madres, los dioses ancestrales, que pueden decidir volver a plantarla en el cuerpo de

un recién nacido [...]. El segundo tipo de alma conceptualizado por lo mayas tzotziles se denomina *chanul*, derivado de la palabra para 'animal'. Este concepto también podría estar relacionado con la palabra *kanul*, que, en algunas comunidades mayas yucatecas de Quintana Roo, significa 'guardián sobrenatural' o 'protector'. Trátase de un compañero sobrenatural que suele cobrar la apariencia de un animal salvaje y comparte el *chu'lel* con una persona desde su nacimiento (2001: 178-179).

Ahora bien, por el mismo camino, pero con las palabras de otra lengua maya,

los pueblos de habla quiché de los altos de Guatemala conciben a los *nawales* y, de esa manera, difieren tanto de los tzotziles como de los mayas yucatecos. En general, los especialistas usan el término *nawalismo* para describir la idea de que un animal o espíritu compañero que está ligado al ser humano desde su nacimiento. Para los quiché el *nawal* es "el espíritu del día" en que nace un niño. Estos espíritus también están asociados con las poderosas deidades de las cuatro regiones, los grandes mundos, los señores de la tierra que ascienden como *nawales* a las vigas a medianoche, por arriba de los médium chamanes, para comunicarse por medio de ruidos y voces con el público asustado que se sienta en el suelo. Para los quiché la palabra también se aplica directamente a las almas de sus antepasados fallecidos (2001: 181).

Es difícil distinguir a cuál de todas estas "entidades" se refiere Ak'abal en sus poemas. Algunas veces se refiere al *nawal* como un espíritu protector de la naturaleza; otras veces se dirige a los *nawales* como dioses, y otras tantas los describe como si fueran espíritus de los que ya se han ido. Es probable, desde luego, que todos estén relacionados y no haga falta distinguirlos; pero lo cierto es que los *nawales* forman parte de la herencia precolombina, son la certeza del pasado, son la vigencia de los abuelos más allá de la muerte. Por eso Ak'abal es contundente en su poema "Robo":

Nos han robado
tierras, árboles y agua.

De lo que no han podido
adueñarse es del Nawal.

Ni podrán.

(*Tejedor*: 485)

Así como en “Nawal Ixim”:

Ronda en mí.

Telén, telén, telén...
Lo siento caminando en mi sangre.

Talán, talán, talán...
Baila cada vez que canto.

Nawal Ixim
habla en mi lengua.

De vez en cuando
sale a mirar por mis ojos,
y se pone triste.

(*Guardián*: 85)

Nawal Ixim es el *nawal* del maíz (Ajpacaja Tum, s.v.: 82); *Nawal Ixim* es la fuerza con la que fue creado el hombre maya, es la sustancia —según el *Popol Wuj*— de la que está hecho su cuerpo y de la que está hecha su sangre. *Nawal Ixim* está escrito en *k’iche’* porque su nombre es *k’iche’*, y está triste por el destino de su pueblo.⁸

⁸ En *Una mirada a ojo de águila*, texto inédito que me remitió Ak’abal como investigación para el libro del que forma parte este artículo, el poeta señala: “Dentro de la

1.3. Si llevan agua / son ríos. / Si no, / son caminos...

Carlos Montemayor, en *Arte y trama en el cuento indígena* y en *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*, ha demostrado la complejidad de las producciones orales en lenguas indígenas. Este lingüista, helenista y americanista construye un puente entre el mundo indígena y el canon literario de Occidente. Su trabajo alienta a creer en la literatura comparada y a cuestionar las categorías tradicionales para leer poesía. A través de sus teorías sobre el *arte* propio del náhuatl, del maya, etcétera, dilucida las variaciones culturales implicadas en los ritmos y juegos fonéticos de cada mundo lingüístico.

Montemayor parte de dos premisas que nos llaman la atención: la primera, que el *arte de la lengua* en la oralidad debe diferenciarse del lenguaje común; y segunda, que la expresión artística es distinta a la expresión cotidiana. Así lo desarrolla:

De este *arte de la lengua* es necesario partir para entender el fenómeno de la literatura en lenguas indígenas de ayer y de hoy [...]. El complejo proceso idiomático y cultural que se ha dado en llamar “tradición oral” sólo puede explicarse cabalmente a partir del arte de la lengua, pues en estricto sentido la tradición oral es cierto arte de composición que en las culturas indígenas tiene funciones precisas, particularmente la de conservar conocimientos ancestrales a través de cantos, rezos, conjuros, discursos o relatos (1999: 7).

población de edad madura, entre los ancianos que, aunque analfabetas en el sentido castellano del término, sí conocen nuestra mitología, los dioses están presentes en los diferentes ritos que celebran guiados por los calendarios de la luna y el sol. Los ritos que se celebran a las deidades que marcan estos calendarios, como decir los dioses creadores y formadores, los protectores de los lados del mundo, las deidades del maíz en sus cuatro colores, todos ellos son popolwújicos. Aunque en la mayoría de los casos hay evidente presencia sincrética, dada la imposición que hizo la Iglesia de sus dogmas y creencias durante quinientos años, aún no ha podido borrar la invocación que se hace del Corazón del cielo y Corazón de la tierra, de los *nawales*, de los dioses protectores. Es decir que, a pesar del sincretismo religioso, debajo corre el río subterráneo que remite a la mitología maya-*k'iche'* del *Popol Wuj'*.

Aunque el corpus de Montemayor son relatos y plegarias orales, su estudio se relaciona con los escritos de Ak’abal, pues este último acostumbra transcribir expresiones orales en sus poemas. Esta estrategia de la “transcripción”, sin embargo, se confunde con las imágenes propias del poeta y, entre la *memoria* y la *invención*, interna al lector en una atmósfera híbrida: “Si llevan agua / son ríos. / Si no, / son caminos” (*Tejedor*: 103).

De cualquier forma, la carga poética de la expresión oral *k’iche’* desconcierta al lector no indígena. Jean Cohen —hablando desde otro escenario— advierte, a propósito de la expresión y la realidad, que las cosas (el “referente”, según Saussure) están al servicio de la expresión y que todo depende de cómo se nombren. Para Cohen, entre la prosa y la poesía está la trasgresión: “La expresión es dueña de actualizar o no la potencialidad poética del contenido. La luna es poética en cuanto ‘reina de la noche’ o ‘esa hoz de oro’...; se mantiene en su prosaísmo en cuanto ‘satélite de la tierra’” (1977: 38). Sin embargo, no es así para el caso de Ak’abal, pues allí la riqueza expresiva de su cultura no le exige, necesariamente, transgredir el lenguaje cotidiano; por el contrario, la oralidad *k’iche’* actualiza, así, sin más ni más, la potencialidad poética de su lengua.

Ak’abal aprovecha esa riqueza como mecanismo poético, y esa es quizá una de las razones por las cuales la voz de los mayores se inserta todo el tiempo en su poesía; para él, la oralidad es una estructura dotada de una fuerza poética innata. Escuchemos “Canas”:

Luna,
candil de la noche,

fuego blanco,
luz encaladora.

La abuela les decía
a las mujeres embarazadas:

“Nunca salgan
 con ocote ardiendo
 cuando haya claridad
 en las noches,
 porque encanecerán
 antes de tiempo”.

(*Guardián*: 71)

Las comillas encierran la voz de la abuela; el preámbulo crea la atmósfera para la sentencia de la vieja. Al final, el sujeto poético desaparece y la abuela regresa, más allá del tiempo, a lanzar su conseja.

En la primera hoja de la reedición de *Palimpsestos*, Gérard Genette corrige lo que había escrito años antes en la primera edición:

El objeto de la poética (decía yo poco más o menos) no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica), sino el *architexto* o, si se prefiere, la *architextualidad* del texto (es casi lo mismo que suele llamarse “la literariedad de la literatura”), es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etcétera— del que depende cada texto singular. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la *transtextualidad* o trascendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989: 9).

Aunque la larga lista de neologismos de Genette puede resultar agotadora y árida al aplicarse a la experiencia literaria, pueden rastrearse en la obra de Ak’abal esos rasgos de otros textos —orales o escritos— de los que habla Genette. La voz de la abuela, por ejemplo, hace parte del tejido *transtextual* que soporta su poesía. A partir de ese concepto, Genette construye otras categorías. Para nuestro caso, resulta interesante la *intertextualidad*: una “relación de copresencia entre dos o más textos” que incluye la cita, el

plagio y la alusión (1989: 10). Este fenómeno es evidente en la obra de Ak’abal y en su constante utilización de comillas y de guiones —seña para el lector, quien sabe así que la palabra ha sido tomada “literalmente” por “otro” distinto al sujeto poético. Dice Ak’abal en “Recuerdo triste”:

Mi abuelo dice con tristeza:
—Cuando dividieron la tierra,
comenzó el hambre.

(Grito: 96)

Estrategia que coincide con la definición de *oralitura* que propone el poeta mapuche Elicura Chihuailaf: “Así lo viví / escuché, así lo estoy viviendo / escuchando: me digo, me dicen, me están diciendo, me dirán, me dijeron” (2005: s.p.). En esa reactualización de las palabras de los mayores, se observa que quienes hablan casi siempre están acompañados de jóvenes o niños; sus palabras son la herencia, son las reglas, son los preceptos, son las creencias de los adultos, quienes están entregándoselas a las nuevas generaciones. Escenario decisivo para que la voz —o el *inter-texto*—, que entra y sale como un relámpago de la página, cobre sentido para el lector. Se lee en “El árbol desnudo”:

Yo corrí a decirle
a mi mamá
que el árbol de durazno
estaba llorando.

Ella se rió:
“Sólo se está cambiando de ropa”.

El duraznero botaba sus hojas secas.

(Tejedor: 143)

Existe una clave en este procedimiento, un detalle que sugiere el crítico Emilio Alarcos Llorach en *Ensayos y estudios literarios*. La tesis que sostiene es que el poeta es ante todo un hombre como los demás y que eso que transforma en poesía está al alcance de cualquiera. “Entonces, si lo poético no reside en esas vivencias del poeta, tendrá que consistir en el modo lingüístico como se comunican, es decir, en la lengua” (1976: 244). Pero, para Alarcos —a diferencia de Cohen—, la poesía no siempre tiene que opacar ni complicar el mensaje; le basta con descontextualizar el enunciado para conseguir la ambigüedad y la sugerencia: “Imaginemos que abrimos un libro de versos y encontramos un soneto que comienza: ‘Dame la llave. El mundo es muy oscuro. / Una puerta ha de haber. Yo no la encuentro’. El lector desconoce quién es el locutor, no sabe a quién se dirige, ignora de momento de qué llave se trata, no tiene idea de las circunstancias que rodean a ese hablante” (1976: 248). Parece el mismo juego que propone Ak’abal en “Secreto”:

Y tendrás pisto.
Una vez al año florece;
sólo una vez.
Cuanto más oscura es la noche,
más blanca es su flor.

Cortás una ramita,
la guardás
sin que nadie lo sepa,
que nadie la vea;
de lo contrario
se marchitará
y tu fortuna
se irá para siempre.

Nunca se sabe
en qué fecha del año
florece la yerbabuena.

El que tiene suerte la ve,
el que no,
no.

(*Tejedor*: 147)

La situación está dada por el poema mismo, la intimidad obliga al lector a escuchar con calma, a leer pausadamente para no olvidar, a recordar el “secreto” que no se sabe quién dice ni por qué. Su lenguaje coloquial, familiar, lleno de confianza, compromete. Alarcos tiene razón: no hace falta la opacidad para conseguir la poesía, y para eso el poeta debe saber qué “robarse” del lenguaje cotidiano, hacia dónde mirar. Ak’abal lo sabe:

El patojo terco
seguía mirando hacia atrás,
se enredó en algunas raíces
y se cayó.

Comenzó a chillar.

Sintió la voz de la abuela
como un coscorrón.

“Cuando cague un chucho
a medio camino
no te le quedés mirando,
algo te puede pasar”.

(*Tejedor*: 183)

Agüeros, consejas, proverbios, amenazas florecen en cada página de Ak’abal. Como Cervantes recogiendo dichos y refranes en la España del Siglo de Oro, Ak’abal recoge expresiones con la misma risa y con el mismo gusto. Hay una fascinante en “Chismoso”:

Nunca limpiés
la sartén de fríjoles
con tu lengua,

los que hacen eso
se vuelven chismosos.

(Grito: 68)

Dice Miguel León-Portilla en su antología *Antigua y nueva palabra*:

Al igual que sus escritos, también el lenguaje cotidiano de los mayas abunda en el uso de proverbios y metáforas. Estas últimas aparecen con frecuencia en la forma que Munro Edmonson describe como acertijos, en cierto modo relacionados también con los difrasismos que usaban los nahuas [...]. En este punto, el lector debe tomar conciencia, una vez más, de que los mesoamericanos hablaban poéticamente (2004: 681).

Sobre este punto hay un dato muy interesante y es que gran parte de la teoría sobre la traducción concuerda con que las expresiones más difíciles de traducir son precisamente las que Ak'abal traduce (claro, si tenemos en cuenta que escribe primero en su lengua nativa). Dice Genette: "Hay que lograr que el lector sepa entender en cliché la traducción como lo habría entendido el lector o el oyente primitivo, e inmediatamente volver de la imagen o del detalle concreto en lugar de demorarse allí" (1989: 266). ¿Cómo lograrlo? Sólo hace falta leer "B'uqpurix":

B'uqpurix,
pájaro de mal agujero.

Si en el camino te sale
de derecha a izquierda,
es buena seña;
si corre al contrario,

te jodiste.

(Tejedor: 345)

2. Reflejos del archivo colonial

En mi nariz quedó
el olor a humo
del ocote ardiendo
que llevabas para alumbrarte.

El choco.

HUMBERTO AK’ABAL

Dice T. S. Eliot en *Función social de la poesía*: “Uno de los problemas consiste en que, si carecemos de literatura viviente, cada vez nos alejaremos más y más de la literatura del pasado; a menos que mantengamos una continuidad, nuestra literatura del pasado se irá volviendo más y más remota, hasta que sea tan extraña como puede ser la literatura de otros pueblos” (1990: 149). ¿Cómo se inscribe Ak’abal dentro de la tradición literaria mesoamericana? ¿Consigue reactualizar las literaturas del pasado en su obra? ¿Cuáles son esas literaturas? Sin conocer las intenciones del autor, lo cierto es que, en la obra de Ak’abal, el lector puede encontrar reflejos y resonancias del archivo colonial del pueblo k’iche’.

Como leíamos unas páginas arriba en la propia voz del poeta, subyace en su obra un claro temor por la pérdida de las tradiciones. No es casual que ese, justamente, haya sido el desafío al que se enfrentó aquel grupo de indígenas en el siglo XVI, cuando, con ayuda del alfabeto latino, transcribieron sus historias y sus mitos en libros que hoy conocemos como el *Popol Wuuj*,⁹ el *Memorial de Sololá* o el *Título de los señores de Totonicapán*,¹⁰ entre otros. En esta

⁹ Ya que estamos encontrando la continuidad entre los mayas precolombinos y los mayas contemporáneos, esta es la forma en que los mayas hoy escriben el nombre de su libro sagrado. *Wuuj* es ‘título de propiedad, mapa, documento, membrana’ (recordemos que los antiguos códices estaban pintados sobre cortezas de árbol). Véase Ajpacaja Tum: 489.

¹⁰ Nombramos sólo estos tres documentos, porque son los que más cercanía tienen con el pueblo k’iche’ de las tierras altas de Guatemala y, por ende, con el pueblo de Ak’abal. No obstante, somos conscientes de que podrían incluirse el *Rabinal Achí* y los

última obra, las palabras dirigidas por el padre José Chonay, su traductor en el siglo XIX (1834), a don Santiago Sólórzano, jefe departamental, parecen revelarnos algo: “En dos o tres días hubiera querido servir a usted y a los interesados; pero a pesar de estos deseos he empleado tres completas semanas, por lo trabajoso que ha sido entender una cosa tan llena de palabras o vocablos que no se usan y de cosas que no conocemos” (2004: 169). Es claro que el padre Chonay conocía la lengua —por eso le fue encomendada la tarea—, pero el idioma *k’iche’* en que estaba escrito correspondía a otras épocas y probablemente estaba lleno de arcaísmos y formas verbales precolombinas. La misma conjetura indicaría que el autor o los autores del *Título de los señores de Totonicapán* eran conscientes —como Eliot y Ak’abal— de la importancia de reactualizar las antiguas palabras e historias de su pueblo, persiguiendo así una continuidad “literaria” entre las antiguas y las futuras generaciones.

Ahora bien, rastreando la recepción de estos documentos coloniales, es necesario preguntarse qué circulación tienen hoy en día el *Popol Wuuj*, *El memorial de Sololá* o el *Título de los señores de Totonicapán* entre los mayas de las tierras altas, es decir, qué visión tienen de esos libros los mayas contemporáneos. Se conoce, desde luego, el valor que les otorgan los estudios académicos, desde universidades e institutos especializados, así como los escritores mayas —como vamos a mostrar enseguida—, que se han apropiado de las palabras de los príncipes *k’iche’*, y que en la colonia decidieron perpetuar la palabra de los abuelos con el arma del invasor: el libro. Pero ¿qué pasa con las comunidades actuales?

Linda Schele dice, a propósito de la ceremonia de inauguración de una cooperativa de tejido, presenciada junto a Iximché, ciudad kaqchikel precolombina:

Siento que, tal vez recordando ceremonias que presenciaron en su niñez, inventaron juntas una nueva ceremonia que consideraron apropiada para su propósito. Y no sólo bailaron, sino que leyeron

documentos coloniales de las tierras bajas, como los *Libros del Chilam Balam*. Eso sin contar con todo el archivo arqueológico tanto de las tierras altas como de las bajas.

el *Popol Wuuj*. Lo que es más importante, escogieron bendecir su empresa no en terrenos de la iglesia local, sino cerca de los reverenciado portales que construyeron sus antepasados (2001: 231).

Según este testimonio, parece que hoy existiera una inquietud entre los pueblos indígenas por vincular la memoria precolombina al día a día de la comunidad. Pero esa sería una generalización ingenua e innecesaria. El testimonio del poeta es desesperanzador:

No ocurre lo mismo entre la población joven. Ya lo hemos dicho, muchos desconocen nuestros mitos, no leen las fuentes que nos remiten a nuestras raíces. Aunque hay que mencionar el interés de algunos grupos de personas que se esfuerzan por congregarse a jóvenes para ofrecerles algunos diplomados, o cursos breves sobre nuestros mitos, historias, costumbres y leyendas; se esfuerzan por despertar el interés en la lectura de nuestros libros clásicos. Son grupos pequeños y esfuerzos aislados, pero debo reconocer el valor que tienen, porque, aunque sea en mínimo número, estas personas se preocupan por encauzar a otros hacia nuestras fuentes primigenias.¹¹

De cualquier forma, hoy los intelectuales mayas, preocupados por recobrar ese pasado que les fue arrebatado, han inventado espontáneamente sus propias formas de apropiación de los documentos coloniales.

Por lo demás, teniendo en cuenta el título de este trabajo —“Con ocote ardiendo...”: memoria k’iche’—, vale la pena recordar que la primera casa que visitan Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú en el *Xibalbá* —inframundo maya k’iche’—, así como Hunahpú e Ixbalanqué, sus hijos, es la casa del ocote, esas “rajas” de madera que

¹¹ El pasaje proviene, de nuevo, de *Una mirada a ojo de águila* (véase la nota 8). Se trata de un fenómeno contemporáneo de pérdidas, transcripciones, transmisiones y restauraciones; los jóvenes indígenas reciben la tradición oral a través del libro impreso, en un movimiento paradójico en que este último permite que la “tradición oral” no se pierda. Pero este tema habrá que dejarlo para una próxima investigación.



La ciudad kaqchikel de Iximché. Foto: Ana María Ferreira y Juan Guillermo Sánchez (enero de 2006).

alumbran en la noche, que acompañan las ceremonias mayas y que recrean tantos poemas de Ak'abal. Dicen los Señores de la Muerte, Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú, en el *Popol Wuj*: “Idos ahora a aquella casa [...]; allí se os llevará vuestra raja de ocote y vuestro cigarro y allí dormiréis” (2003: 55). La prueba que les ponen los de Xibalbá a los primeros padres es que, encendiendo los cigarros y el ocote que se les sean entregados, no los consuman y los entreguen intactos al amanecer. Los primeros gemelos son vencidos; los segundos, no.

A veces la tristeza de Ak'abal consume el ocote y los cigarros:

Aquí,
 como ocote apagado,
 acuclillado en una acera,
 ciego de luces de colores,
 sordo de bocinas y ruidos,
 recuerdo.

Fragancia de montañas,
 olor a estiércol de carneros,

olor a hierba,
olor a pueblo...

Y mis ojos no soportan el peso del recuerdo.

(*Tejedor*: 83)

Pero a veces, el ocote continúa ardiendo.

2.1. “Oración al atardecer...”

Ese es el poema con que Ak’abal cierra su libro *Grito*:

Creadores de lo que se ve
y de lo que no alcanzamos a ver;
Nawales dueños de la salida del sol,
de las alas del viento
del silencio de la noche,
del reposo del aire;
Ombligo del cielo y de la tierra,
Guardianes de la vida.

Que no haya espantos
que molesten los sueños,
alientos
que asusten entre las sombras;
que el corazón descansa confiado
como el perfume en su flor,
el agua en su claridad
en la oscuridad de la noche.

Corazón del cielo,
Corazón de la tierra:
que las huellas de nuestros pies
no las borren los vientos,
que el camino que nos lleve
hacia el amanecer
sea fuego y luz en los sueños.

Que los altares de piedras
 que asentaron los abuelos,
 esos atalayas eternos
 que vigilan los tiempos
 desde las montañas sagradas:
 no cesen de manar energías
 para el sustento de nuestras almas...

Nawales protectores
 de las esquinas del mundo,
 tráigannos la paz
 y la bendición de los manantiales
 del Gran Dueño Ajaw del Universo.

(Grito: 204)

En este poema, confluyen todos los temas y todos los mecanismos poéticos en los que se ha indagado hasta el momento. La oración, la plegaria, la oralidad; los *nawales* que guardan la naturaleza, los *nawales* de las esquinas del mundo, los *nawales* que conceden favores; los espantos, las sombras y los sueños; la intención de esta poesía de preservar las huellas de un pueblo; las piedras, las montañas, los abuelos... Y lo interesante es que detrás de cada una de estas palabras existe una memoria de siglos que el lector desprevenido puede pasar por alto. Con ello no se quiere decir que para leer este poema sea necesario haber leído toda la literatura colonial y precolombina que recrea este imaginario, sino que el lector atento puede notar, más allá de su enciclopedia, cómo los epítetos para nombrar los dioses —“Corazón del cielo”, “Corazón de la tierra” o “Nawales protectores de las esquinas del mundo”— y las repeticiones constantes en torno a una misma idea (*paralelismo* y *difrasismo*),¹² generan un ambiente ritual que

¹² Conceptos trabajados con detenimiento por Angel María Garibay en *Poesía náhuatl*. Claudio Guillén, en *Entre lo uno y lo diverso* (1985), vuelve sobre ellos, abordándolos como fenómenos de la poesía universal.

termina por sugerir que este texto es heredero de una tradición con normas estrictas para su formulación.

Claudio Guillén recuerda que, para Jakobson, el paralelismo es el problema fundamental de la poesía, porque "por ese puente pasan la rima, las repeticiones morfológicas y semánticas, las simetrías prosódicas que convergen en un mismo poema" (1985: 93). Y si el paralelismo es la reiteración a todo nivel, el difrasismo resulta de aparear metáforas o imágenes que configuran un solo pensamiento (1985: 103). Las oraciones y plegarias mesoamericanas están pobladas por este fenómeno lingüístico y poético: "Nawales dueños de la salida del sol, / de las alas del viento, / del silencio de la noche, / del reposo del aire". La estructura gramatical se repite hasta conseguir la intensidad necesaria para que entre el poeta y el lector exista una tensión real, no sólo semántica sino también fonética. La totalidad de la que son dueños los *nawales* está contenida en el sol, el viento, la noche, el aire. El lector es guiado por la intensidad, por la repetición. El paralelismo y el difrasismo son constitutivos de esta "Oración al atardecer". Pero, más allá de los análisis poéticos, estos textos se insertan en una tradición. ¿Cuál? ¿Cómo entender "los cuatro rumbos", el "Corazón del Cielo" y el "Corazón de la tierra", "el Gran dueño Ajaw del Universo"?

El *Popol Wuuuj* o *Libro del Consejo*, redactado en el siglo XVI por indígenas que conocían el alfabeto latino, traducido al castellano por el padre Francisco Ximénez en el siglo XVIII y rescatado de los archivos de la Biblioteca de Newberry por Adrián Recinos, después de miles de avatares históricos, nos regala pasajes que iluminan la interpretación. En la cuarta parte —según la división de Brasseur de Bourbourg— los *Ah-Pop* o sacerdotes, en sus casas de ayuno dedicadas a *Tohil* —otra forma de del gran dios Quetzalcoatl—, oran por la prosperidad. Así dicen sus plegarias:

¡Oh tú, hermosura del día! ¡Tú, Huracán; tú, Corazón del cielo y de la tierra! ¡Tú, dador de la riqueza, y dador de las hijas y de los hijos! Vuelve hacia acá tu gloria y tu riqueza; concédeles la vida y el desarrollo a mis hijos y vasallos [...]. Que no encuentren desgracia

ni infortunio [...]. Concédeles buenos caminos, hermosos caminos planos [...]. Y tú, Tohil; tú, Avilix; tú, Hacavitz, bóveda de cielo, superficie de la tierra, los cuatro rincones, los cuatro puntos cardinales, ¡que sólo haya paz y tranquilidad ante tu boca, en tu presencia, oh Dios! (2003: 156).

La oración de los *Ah-Pop* se construye a partir del mismo procedimiento con que Ak'abal configura su plegaria: la exaltación inicial a través de los epítetos que llenan de atributos a los dioses; las peticiones, luego, precedidas de ese "que" cargado de esperanza, y finalmente, el cierre con la invocación de los dioses de los cuatro rumbos del mundo y el gran dios que los congrega a todos: el "Gran Dueño Ajaw del Universo".¹³

Dice Montemayor a propósito de un conjuro tzotzil:

La función de los rezos tradicionales es invocar a entidades sustentadoras de la vida identificadas en un espacio invisible no remoto, sino inmerso en el mundo de las propias comunidades. Este conocimiento de las cosas visibles e invisibles permanece resguardado en ciertos géneros literarios tradicionales y en ciertas ceremonias religiosas [...]. En tales momentos, el lenguaje no sólo es un instrumento útil, sino una acción sagrada (2001: 62).

Y claro, "Oración al atardecer" es un poema, pero todo poema es un conjuro. Octavio Paz ha dicho en *El arco y la lira*: "La operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago" (1986: 53). Ninguna oración está hecha sólo de palabras; detrás de cada sonido y cada letra que se pinta, respira una intención, una fuerza. En "Oración al atardecer", la plegaria comienza cada vez que el lector comienza su lectura; una y otra vez comenzará la plegaria mientras el libro dialogue con el mun-

¹³ En algunos poemas, Ak'abal no traduce ciertas palabras y algunas de esas palabras hacen referencia a dioses, objetos o lugares sagrados. Creo que de esta manera Ak'abal demuestra su respeto por eso que nombra. En este caso, *Ajaw* significa 'rey, dueño, amo, dios' (Ajpacaja Tum, s.v.).

do. Si, como escribe Paz, “el mito es un pasado que es un futuro dispuesto a realizarse en un presente” (1986: 62); la “Oración” de Ak’abal es ese presente dispuesto siempre a realizarse.

Miremos otro reflejo. En su presentación de la obra, Adrián Recinos se refiere al origen del *Título de los señores de Totonicapán*:

Fue escrito en la lengua quiché de Guatemala, al parecer en 1554, y contiene una historia abreviada de aquel antiguo pueblo americano desde sus orígenes legendarios hasta la época del más grande de sus reyes, Quikab, que gobernó en la segunda mitad del siglo xv. Los indígenas del pueblo de Totonicapán, la antigua Chimekenhá de los quichés, accedieron en 1834 al jefe político departamental solicitando sus buenos oficios a fin de obtener que el cura de Sacapulas, Dionisio José Chonay, tradujera al castellano el documento que se conoce hoy con el nombre de *Título de los señores de Totonicapán* (2004: 167).

Es el abate Brasseur de Bourbourg quien, en su segundo viaje a Guatemala, lo recupera, lo traduce y lo da a conocer. La copia k’iche’ se conservó en Totonicapán y fue encontrada por Carmack en 1973 y publicada por la UNAM en 1983 (Carmack y Mondloch). Recinos continúa:

Está firmado por los reyes y dignatarios de la corte del Quiché, lo que hace creer que fue escrito en Umatlán, capital del reino, o en Santa Cruz del Quiché, la ciudad española fundada con los antiguos habitantes de Umatlán [...]. No se conoce el autor o los autores de este documento [...]. Únicamente en el capítulo iv se presenta la personalidad de Diego Reynoso, un indio de Umatlán, la capital del Quiché, a quien el obispo Marroquín llevó a la ciudad de Guatemala hacia el año 1539 y enseñó a leer y escribir, según relata el padre Ximénez (2004: 168).

En las páginas iniciales de este documento, leemos:

Los sabios, los nahuales, los jefes y caudillos de tres grandes pueblos y de otros que se agregaron, llamados *U Mamae* [los Viejos],

extendiendo la vista por las cuatro partes del mundo y por todo lo que hay bajo el cielo y no encontrando inconveniente, se vinieron de la otra parte del océano, de allá de donde sale el sol, lugar llamado *Pa Tulán, Pa Civoán* (2004: 171).

En el origen de los pueblos mayas, los primeros hombres —según el *Popol Wuu*j— podían extender su mirada por los cuatro rumbos; ellos vieron lo que, después, el resto de los hombres ya nunca más pudo ver, desde que les fue velada la visión por los dioses, temerosos de ser enfrentados por sus hijos. En las primeras hojas del capítulo tercero del *Popol Wuu*j, el Corazón del Cielo, el Corazón de la Tierra, Hurucán, Tepeú, Gucumatz y los Progenitores se reúnen y deciden echar un vaho sobre los ojos de los Hombres-Jaguar. La calidad descriptiva demuestra los alcances literarios de la lengua: “los cuales se empañaron como cuando se sopla sobre la luna de un espejo” (2004: 107). Algo nos hace pensar que Ak’abal abre su poema consciente de estos episodios míticos: “Creadores de lo que se ve / y de lo que no alcanzamos a ver”.

Un reflejo más. En el capítulo quinto del mismo documento, “De la genealogía de Balam-Qitzé. Temores de los nahuales y peregrinación de la nación Quiché”, leemos:

Cuando más descuidados estaban, hablaron los nahuales y dijeron a Balam-Qitzé y a los otros jefes: “Antes que salga el sol, antes que amanezca, sacadnos de este lugar y escondednos en otra espesa montaña, y si no lo hicieris, sin duda seréis perdidos. Hasta a donde nos fuerais a esconder y podáis ir a consultarnos. Daos prisa, escondednos antes de que alumbren otras estrellas” (2004: 178).

Como se ve, las moradas de los *nawales* desde épocas precolombinas han sido comúnmente las montañas, y esta religiosidad y ritualización del espacio se preserva aún en el pueblo *k’iche’*. Ak’abal dice en “Oración al atardecer”: “Que los altares de piedras / que asentaron los abuelos, / esos atalayas eternos / que vigilan los tiempos / desde las montañas sagradas...”. Sí, en las montañas sagradas (“*ri lo’kolaj juyub*”) moran los “Guardianes

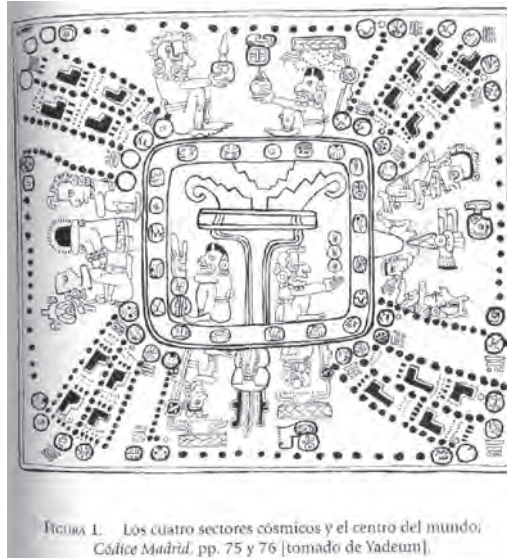
de la vida” (“*Ajchajil re ri k’aslemal*”), los “Nawales protectores / de las esquinas del mundo” (“*Nawal ajchajil / re ri utz’ok re wa ulew*”). Pero, ¿por qué “las esquinas del mundo”? En el preámbulo del *Popol Wuuj*, encontramos otras claves:

Grande era la descripción y el relato de cómo se acabó de formar todo el cielo y la tierra, cómo fue formado y repartido en cuatro partes, cómo fue señalado y el cielo fue medido y se trajo la cuerda de medir y fue extendida en el cielo y en la tierra, en los cuatro ángulos, en los cuatro rincones, como fue dicho por el creador y el formador, la madre y el padre de la vida (2003: 23).

De nuevo, la enumeración por parejas de los dioses recuerda la “Oración al atardecer”, pero sobre todo “los cuatro ángulos”... Como explica Mercedes de la Garza en *Rostros de los sagrado en el mundo maya*, geográficamente y astronómicamente, los cuatro rincones, los cuatro ángulos no corresponden exclusivamente a las cuatro puntos cardinales de la tradición occidental (1998: 60), sino a los ocasos y amaneceres del solsticio de invierno y el solsticio de verano, días singulares en el mecanismo del tiempo, asociados a los ciclos de los astros y de la fertilidad de la tierra.¹⁴ Y también tienen que ver con los cuatro momentos principales del día, las cuatro estaciones del año, las cuatro fases de la luna y los cuatro ciclos míticos o edades cósmicas.

El diseño que propone Mercedes de la Garza nos ayuda a imaginar el universo maya: un tiempo circular y un espacio cuadrado; el primero conteniendo al segundo, atravesados ambos por dos diagonales; su centro, la quinta dirección, el ombligo del

¹⁴ “Los solsticios son los momentos en los que el sol está sobre uno de los dos trópicos: Cáncer, 21-22 de junio, el días más largo del año en el hemisferio boreal, y el más corto en el austral; Capricornio, 21-22 de diciembre, la noche más larga del año en el hemisferio boreal y la más corta en el austral” (De la Garza, 1998: 60). El solsticio de verano ha sido una fecha ritual no sólo en los pueblos mesoamericanos, sino en todos los pueblos amerindios. Prueba de ello es el *Inti Raimy*, la fiesta del Sol celebrada por los incas, la cual, durante la Colonia y con ayuda de los procesos de aculturación, se fue confundiendo con la fiesta católica del *Corpus Christi*.



Reproducido en Mercedes la Garza (1998: 141).

mundo, el lugar del árbol, de la gran ceiba que da los frutos blancos, es decir, las almas de los hombres. Y por eso no es casual que Ak'abal use el siguiente epíteto en su oración para referirse a los *nawales*: “Ombligo del cielo y de la tierra” (*Umuxux kaj Umuxux Ulew*).

Para entender mejor estas dimensiones y referentes míticos, resulta apropiado referirse al *Códice de Madrid*, uno de los tres libros mayas precolombinos conservados.¹⁵ Allí encontramos una de las representaciones más importantes del calendario maya.

Parafraseando a Miguel León-Portilla, en *Literaturas indígenas de México* (2003: 95-96), podemos leer así un fragmento de estas

¹⁵ “Consta de 56 hojas o dobleces pintados por ambos lados, con la peculiaridad de que el reverso se halla cabeza abajo si se compara con el anverso. Cada doblez o página tiene casi 23 x 12.2 cm [...] Al igual que los otros tres códices mayas, también éste está pintado en el papel hecho de la corteza del amate (del género de los *ficus*)” (León-Portilla, 2003: 94).

dos páginas cargadas de simbolismos y ecuaciones. En el centro, se contempla un rectángulo circundado por una banda en la que se registran los 20 días del calendario. De cada uno de los cuatro extremos del rectángulo salen cuatro conjuntos de glifos, así como de pisadas de hombre, acompañadas de 13 puntos. Al final de esas hileras puede leerse el número 13. Aquí debemos recordar que el calendario ritual —el *Tzolk’in*— es de 260 días, lo que quiere decir que los números 13 y 20 están en función de este ciclo ($13 \times 20 = 260$). Se distinguen así los cuatro sectores del mundo. Las dos diagonales que segmentan el cuadrado confluyen en un par de deidades sedentes frente a un árbol cósmico. Concentrando la atención hacia esta quinta dirección, en la que está el ombligo del mundo, vemos a la deidad de la izquierda con los brazos cruzados (ha sido interpretada como la diosa madre), y a la de la derecha (aspecto masculino de la suprema dualidad) sosteniendo tres glifos de *Ik*, el soplo-aliento de vida. Los signos calendáricos que aparecen delante de la deidad de la izquierda son *Ik* (otra vez el viento), *Oc* (el perro que guía hacia el inframundo) e *Ix* (el jaguar, vinculado también a las regiones bajo la tierra).

Es un hecho: Ak’abal, a través de su “Oración”, lleva al lector hasta los planos más hondos de su cosmovisión y hasta los tiempos más remotos del origen.

2.2. “Tendrás que oírlos...”

La destrucción precede a la creación, la creación precede a la destrucción, una y otra se complementan: la morada de los dioses de la muerte (*Xibalbá*) es también el hogar de la madre del maíz (*Ixquic*), de la madre de los gemelos (el sol y la luna). Los truenos, los relámpagos, las tempestades, los temblores, los peñascos, los barrancos, los huracanes son fuerzas terribles pero necesarias en la cosmovisión maya.¹⁶ Escuchemos “Peñascos”:

¹⁶ Aquí debemos tener en cuenta que la geografía de las culturas mesoamericanas determina el rostro de sus dioses. El gran número de volcanes, así como la presencia en el Golfo de México de constantes huracanes, explican en parte la importancia de las

Los peñascos eran sabios;
sabían el número de las estrellas,
los cantos del universo.

Llegó un tiempo
y los obligaron a callar
y se volvieron piedras.

Llegará otro día,
retomarán su voz.

Habrán terremotos:
Kab'raqan, Kab'raqan, Kab'raqan...

Tempestades:
Kaqlja, Kaqlja, Kaqlja...

Tendrás que oírlos.

(Grito: 67)

Tanto en la poesía de Ak'abal como en la historia de las luchas *k'iche'*, estos “fenómenos naturales” han funcionado como armas de resistencia. *Grito* es un libro que insiste en esta lucha, y por eso es una larga revisión de la historia indígena de la Colonia a nuestros días. Además, es un libro que contiene varios elementos atípicos al interior de la poética de Ak'abal. Su primer texto, “La flora amarilla de los sepulcros”, por ejemplo, es un poema de largo aliento, no usual en la obra de Ak'abal. Allí reclama el sujeto poético:

¿De dónde vino esta maldición?
¿De dónde salió este remolino
con garras de animal grande,
con ojos que parecen

tempestades y los terremotos para la memoria maya. La palabra *Huracán* “es maya y significa ‘una pierna’”, como apunta Recinos en su versión del *Popol Wuuj* (2003: 166).

barrancos sin fondo,
que apaga vidas para mantener
la oscuridad del terror?

Los animales en los montes
se pelean
pero no se matan entre sí.

¡Ojalá se reventaran los volcanes
y vomitaran fuego,
que tiemble,
que se raje la tierra,
que se abran barrancos
y que se traguen todo, todo, todo!

(Grito: 24)

En contraposición al dolor, a la injusticia, a la impunidad, a la muerte, el poeta prefiere la destrucción. “Habrá terremotos: / Kab’raqan, Kab’raqan, Kab’raqan... / Tempestades: / Kaqulja, Kaqulja, Kaqulja...”. La fuerza de la tierra (*Ulew*) está dormida en sus volcanes, los barrancos son testigos de esa fuerza; el hombre necesita que de vez en cuando se le recuerde su finitud, su vulnerabilidad. El grito del poeta es desesperado. Lo que la sociedad científica denomina “fenómenos naturales”, “fenómenos atmosféricos”, “movimientos tectónicos”, son para esta poesía las evidencias del mito y de los dioses.

Porque Kab’raqan y Kaqulja también forman parte de una tradición de miles de años. Según el *Popol Wuuuj*, Kab’raqan, hermano de Zipacná, es quien mueve los montes y hace temblar las montañas. Kab’raqan juega y al tiempo que juega va generando la geografía. Hasta que llega un punto en que este caos del principio debe encontrar un equilibrio para permitir la vida de los primeros hombres. Así, pues, serán Hunahpú e Ixbalanqué, los gemelos divinos, quienes lucharán con Kab’raqan, hasta conseguir el orden (*Popol Wuuuj*, 2003: 35). Destrucción y creación constantes son el escenario de esta cosmovisión.

Por su parte, Kaqulja está íntimamente relacionado con el Corazón del Cielo y el Corazón de la Tierra, con el Huracán. La creación de la existencia, después de la nada y el silencio, es posible gracias a este complejo de dioses:

Entonces dispusieron la creación y crecimiento de los árboles y los bejucos y el nacimiento de la vida y la creación del hombre. Se dispuso así en las tinieblas y en la noche por el Corazón del Cielo, que se llama Huracán. El primero se llama Caculhá Huracán. El segundo es Chipi-Caculhá. El tercero es Raxa-Caculhá. Y estos tres son el Corazón del cielo (2003: 24).

Según las definiciones del padre Ximénez, Brasseur y Recinos, *Caculhá* o *Kaqulja* (como lo escribe Ak'abal) significa 'rayo'. Huracán es 'una pierna' y, junto con Kaqulja, forma el 'relámpago', el 'rayo de una pierna'. De lo que sigue que es el caos de la tormenta, el que engendra la posibilidad del origen. Y la participación de Kaqulja en la cosmogonía *k'iche'* es tan grande que también es por mandato del Corazón del Cielo que se produce el nacimiento de los gemelos sagrados, Hunahpú e Ixbalanqué, a partir del encuentro de Ixquic con Hun-Hunahpú en el árbol de las jícaras (*Popol Wuuj*, 2003: 59).

De cualquier forma, la complejidad del "rayo" o el "relámpago" dentro del imaginario *k'iche'* excede los presupuestos de esta investigación. Basta con una aclaración más. Hablando del rayo, Schele y Freidel sacan una serie de conclusiones a partir de su trabajo etnográfico y de sus investigaciones arqueológicas. El resultado es el siguiente:

Cuando descubrimos que *kawil* significaba 'estatua', comprendimos por qué las serpientes de visión son el *way* de *kawil*. *Kawil* se refiere a un objeto hecho de madera, piedra o algún otro material, en tanto que el *way* es el ser espiritual que reside en él [...]. Pero la palabra *kawil* tiene innumerables sutilezas. Cuando entendemos *kawil* como 'ídolo', apenas hemos empezado a comprender el proceso mediante el cual se manifiesta el espíritu alojado en los objetos materiales. En su análisis del *Popol Wuuj*, Dennis Tedlock habla

de tres *qabawil*, deidades de madera y de piedra llamadas Caculá Huracán, ‘Relámpago Una Pierna’, Chipá Caculá, ‘Relámpago más joven o más pequeño’, y Raxá Caculá, ‘Relámpago Repentino o Violento’ [...]. Tedlock considera a Huracán como el equivalente quiché de Kawil (2001: 197).¹⁷

Invocar al Corazón del Cielo, la fuerza del Huracán, de la tempestad, del relámpago, es tomar también la voz del adivino, del sacerdote, del chamán. Es conjurar con la palabra:

Nuestra amiga Bárbara Tedlock, chamán iniciada en la tradición quiché, considera que el rayo es una metáfora de raíz en el lenguaje y las creencias rituales de estos mayas de las tierras altas. Según su descripción, los adivinos de Momostenango sienten el rayo en la sangre y los músculos de sus cuerpos, y lo conciben haciendo que hable su sangre. La capacidad de adivinar y revelar las intenciones de los antepasados se finca en la capacidad de los adeptos para sentir el rayo en la sangre a través de su propio pulso (Freidel *et al.*, 2001: 198).

Esa característica de los *chuchqajawob’* —a los que ya habíamos nombrado al hablar de las piedras para la adivinación del *aj q’ij Sebastián Panjoj*, en Chichicastenango— nos invita a pensar que poemas como “Oración al atardecer”, “Peñascos” o “La flor amarilla de los sepulcros” son invocaciones que trascienden lo estrictamente literario.

Volvamos sobre nuestra frase inicial: los relámpagos, las tempestades, los terremotos son armas ancestrales de resistencia. En el *Título de los señores de Totonicapán* leemos a propósito de las luchas que vivió el pueblo k’iche’ cuando vino de Tulán: “Los pueblos, confiados en el número, determinaron acometer y matar a

¹⁷ Hay una confusión en esta cita. Ak’abal me ha dicho que, para los mayas de las tierras altas, el significado de *kab’awil* es ‘ídolo’; por su parte, “*Kawil*, literalmente traducido, es ‘dos miradas’, y *qabawil* se traduciría como ‘nuestras dos miradas’”. Pero en el caso que nos ocupa, es probable que Schele y Freidel cuando se refieren a Huracán se estén refiriendo al dios K’awil en k’iche’.



El Lago Atitlán a orillas de Panajachel. Al fondo, el volcán San Pedro.
Foto: Ana María Ferreira y Juan Guillermo Sánchez (enero de 2006)

nuestros padres. Pero estando éstos bien instruidos, usaron de sus encantos formando nubes, truenos, relámpagos, granizos, temblores y demás que acompañaron a los espantajos” (2004: 175). Así lo vive Ak’abal en sus versos: cada una de esas manifestaciones de la naturaleza no son desgracia, son vida, son memoria de los dioses antiguos (*Ojer*). Así lo hace saber en “Tempestad / *Kaqlja*”:

Prolongado y sonoro eco

como si un cerro de leña
se desbarrancara.

Se desploman los aguaceros
en Cho Ojer Kab’al.

La carcajada de Kaqulja
es en el trueno
el fin del invierno.

Un arcoiris confirma
la voz de la tempestad.

(*Tejedor*: 63)

Ojer es ‘antiguo, hace tiempo, antiguamente, la gente de antes’, y *Kab’al* es ‘rancho’ (Ajpacaja Tum, s.v.). La tempestad tiene sentido para los mayas que conservan su memoria.

2.3. “Raíz y sangre...”

Finalmente, después de este “juego intertextual” entre el archivo colonial, la tradición oral y la obra de Ak’abal, nos vamos a detener en cuatro palabras que impregnan cada uno de los versos del poeta guatemalteco: *raíz*, *sangre*, *grito* y *maíz*.

La historia de los pueblos amerindios ha estado marcada por los desplazamientos, las luchas por la tierra, las reformas agrarias. Y como para los pueblos mesoamericanos el maíz es la vida, si no existe dónde cultivarlo, la desolación es indescriptible, es *el llano en llamas...* La milpa es un santuario, profanarla es profanar también el cuerpo y la sangre, porque todo hombre *k’iche’* está hecho de maíz, como reza el *Popol Wuuuj*. Y sin embargo, este diálogo con los *elotes* (las mazorcas), con el *atole* (la bebida de maíz), con la *tapixca* (la cosecha de maíz), con el *mulco* (la mazorca de maíz pequeño), con el *tapexco* (la mesa o plataforma hecha con varas o

palos), ha sido atropellado durante siglos por diversos motivos políticos y económicos. Dice Ak'abal en "Tapixca / Jach'":

Caminemos,
entremos,
es el templo natural del maíz.

Los pies calzados de lodo,
¡no hay reverencia mayor!

Matas de milpa,
risas de mazorca.

Recojamos en matates
llenos de redes,
el mulco se recoge en morrales.

Sanates juegan,
chocoyos parlan,
tan negros y tan verdes.

Xalolilo, xalolilo, lelele', lelele' ...
Desde el tapexco se desgrana
el último canto
del cuidador maicero;
la tapixca termina.

Levantémonos sobre nuestros pies
y sigamos caminando.

(*Tejedor*: 91)

La *tapixca* es la posibilidad de continuar, de seguir caminando, de tomar fuerzas hasta la próxima cosecha. La alegría del templo dignifica, reconforta, vuelve a tejer el tiempo mítico en que la naturaleza y el hombre eran uno. Así fue la creación del hombre, según nos cuenta el *Popol Wuj*: "Y así [los Progenitores] encontraron la comida, y ésta fue la que entró en la carne del hombre

creado, del hombre formado; ésta fue su sangre, de ésta se hizo la sangre del hombre. Así entró el maíz [en la formación del hombre], por obra de los progenitores” (2003: 104). Raíz y sangre: *nawal ixim*.

Pero a veces las raíces se han cortado y la sangre de maíz ha sido derramada. El segundo poema de *Grito*, tras “La flor amarilla de los sepulcros”, es “Raíz y sangre”. De largo aliento también, este texto es el eco de los gritos que durante siglos lanzaron mujeres, niños y viejos k’iche’. Escuchemos:

Los ancianos platican
con los sanates y las xaras,
o discuten con los espantos.

De repente ¡un grito!
fuerte, terrible,
caído del cielo, salido de la tierra
o venido de quién sabe
cuánto tiempo atrás...

El grito hecho un nudo
proviene de los barrancos,
doliente, rabioso,
dolor que machaca el alma.

Todas las mañanas
lo trae el viento
envuelto en neblina.

El eco queda columpiándose
en los oídos,
es el quejido lastimero de ellas,
las violadas,
rasgadas a flor de tierra,
rotas y esclavizadas...

Esparcieron sobre los surcos
su sangre

arañaron las sombras
para esconder su desdicha.

(Grito: 43)

Como Pablo Neruda en su *Canto general*, el dramatismo de estas letras convoca al dolor, y por este camino impiden que tales hechos queden en el olvido y la impunidad. Así también hicieron los nahuas en los *Anales de Tlatelolco* —el testimonio más antiguo de la conquista escrito por los propios indígenas—, y en el *Libro Doce* del Códice Florentino, de fray Bernardino de Sahagún. En el primero, el tono poético, gráfico, dramático que elige Ak'abal desborda de angustia e impotencia. Escuchemos la voz de los de Tlatelolco:

En los caminos yacen dardos rotos. Los cabellos están esparcidos. Destechadas están las casas. Enrojecidos tienen sus muros. Gusanos pululan por calles y plazas, y en las paredes están salpicados los sesos. Rojas están las aguas, están como teñidas, y cuando las bebíamos, era como si bebiéramos agua de salitre.

Golpeábamos en tanto los muros de adobe y era nuestra herencia una red hecha de agujeros. Con los escudos fue su resguardo, pero ni con escudos pudo ser sostenida nuestra soledad. Hemos comido palos de colorín, masticado grama salitrosa, adobe, lagartijas, tierra en polvo, gusanos...

Este fue el modo como feneció el mexica, el tlatelolca...¹⁸

Raíz y sangre. Y la sangre que corrió por las tierras altas de Guatemala durante la Conquista es consecuencia de la misma

¹⁸ León-Portilla (2003: 173). “Con este texto redactado en 1528, nació una nueva forma de literatura indígena. Aprovechando las potencialidades de la escritura alfabética, el hombre indígena transmitirá a cuantos lo lean y escuchen lo que él considera que es la verdad de su mensaje. En el encuentro de dos mundos, justamente a raíz de la violencia del mismo encuentro, los vencidos, dueños desde tiempo inmemorial de la tinta negra y roja de sus códices, se apropian de esos otros signos, con los que desde muchos siglos antes se comunicaban entre sí los belicosos forasteros que habían llegado de más allá de las aguas inmensas” (2003: 171).

furia que hizo la hizo correr en el Templo Mayor de México-Tenochtitlán, durante la fiesta de Toxcatl (a ese episodio hacen referencia los *Anales*). Ak’abal y los cronistas anónimos de Tlaxelolco, separados por siglos, están hablando del mismo hombre: Pedro de Alvarado, *Tonatiuh*, el capitán más sanguinario de Hernán Cortés durante la Conquista de México, “conquistador” de Guatemala en 1524.

Pero no es el odio, no es el resentimiento; la invitación de Ak’abal no es quedarnos pasmados en el horror. Ese no es el proyecto, no es el camino. Es sólo la historia, el pasado, la memoria que está ahí y que no podemos borrar. Porque Ak’abal es claro: “No es el peso de la carga lo que duele, lo que duele es el peso de la indiferencia”.¹⁹ La verdadera invitación es que, al final, como después de la *tapixca*, es posible la esperanza, es posible continuar el camino con los pies descalzos llenos de lodo. Así termina “Raíz y sangre”:

Y aquí vamos salpicado de colores,
somos un río grande y fuerte
hoy igual que ayer,
mañana volverá a nacer el sol...

*Kojna'wik choj b'inoq b'a
ri qa b'e chaqab'ana ruk'
ri uchomob'al ri qajalom.*

Sin miedo avancemos
hagamos nuestros caminos
con nuevos pensamientos,
con una mano en la tierra
y otra en el corazón.

(Grito: 59)

¹⁹ La cita proviene de otro texto inédito del poeta, titulado *Entre el maya-k’iche’ y el castellano*.

Bibliografía citada

- AJPACAJA TUM, Pedro, Manuel CHOX TUM y Francisco TEPAZ RAXULEU, 1996. *Diccionario k'iche'*. Guatemala: Proyecto Lingüístico Francisco Marroquín.
- AK'ABAL, Humberto, 1998. *Ajkem Tzij. Tejedor de palabras* [1996]. México: Praxis.
- , 2000. *Guardián de la caída de agua*. Guatemala: Artemis Edinter.
- , 2002. *Kamoyoyik. Oscureciendo*. Guatemala: Cholsamaj.
- , 2004. *Raqonchi'aj. Grito*. Guatemala: Cholsamaj.
- , 2006. *Ri Upalaj ri Kaq'ik'*. *El rostro del viento*. Caracas: Monte Ávila.
- , 2009. *Uxojowem labaj. La danza del espanto*. Guatemala: Artemis Edinter.
- ALARCOS LLORACH, Emilio, 1976. *Ensayos y estudios literarios*. Madrid: Júcar.
- CHIHUAILAF, Elicura, 2005. *Los mapuche continuamos con nuestros sueños*. <http://www.jornada.unam.mx/2005/08/24/a07a1cul.php>.
- CARMACK, Robert y James MONDLOCH. 1983. *El título de Totonacpán*. México: UNAM.
- COHEN, Jean, 1977. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- DE LA GARZA, Mercedes, 1998. *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*. México: UNAM.
- ELIOT, T. S., 1990. "Función social de la poesía". En Rafael del Castillo, Luis RAMÍREZ y Mauricio CONTRERAS, coord. *Rostros de la palabra*. Trad. Rodrigo de la Ossa. Bogotá: Magisterio.
- FREIDEL, David, Linda SCHELE y Joy PARKER, 2001. *El cosmos maya*. México: FCE.
- GENETTE, Gerard, 1989. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- GUILLÉN, Claudio, 1985. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, 2003. *Literaturas indígenas de México*. México: FCE.

- _____, 2004. *Antigua y nueva palabra. Una antología de la literatura mesoamericana, desde los tiempos precolombinos hasta el presente*. México: Aguilar.
- MARTÍNEZ, José Luis, 1996. *Nezahualcóyotl, vida y obra*. México: FCE.
- Memorial de Sololá. *Anales de los Kaqchikeles. Título de los señores de Totonicapán*, 2004. Trad. Adrián Recinos. Guatemala: Piedra Santa.
- MIGNOLO, Walter, 2003. *Historias locales / diseños globales. Colonia- lidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- MONTEMAYOR, Carlos, 1993. *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: Conaculta.
- _____, 1996. “La poesía de Humberto Ak’abal” [prólogo]. En Humberto AK’ABAL. *Ajkem Tzij. Tejedor de palabras*. Guatemala: Asociación Amigos del País; 9-39.
- _____, 1999. *Arte y trama en el cuento indígena*. México: FCE.
- _____, 2001. *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*. Mé- xico: FCE.
- PAZ, Octavio, 1986. *El arco y la lira*. México: FCE.
- Poesía náhuatl*, 1993. Ed. y trad. Ángel María Garibay. México: UNAM.
- Popol Wuuj*, 2003. Trad. Adrián Recinos. México: FCE.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de, 2003. *Historia general de las Cosas de la Nueva España*, 2 vols. Ed. Juan Carlos Temprano. Madrid: Promo Libro.

Reseñas

Relatos populares de la Inquisición novohispana. Rito, magia y otras "supersticiones", siglos XVII-XVIII. Enrique Flores y Mariana Masera, coord., Claudia Carranza, Santiago Cortés, Berenice Granados, Cecilia López Ridaura y José Manuel Mateo, ed. Madrid: UNAM / CSIC, 2010; 310 pp.

Desde cierta perspectiva de estudio, ninguna realización verbal (hablada o escrita) sería marginal, porque lo literario no cuenta con centro alguno. Sólo habría una marginalidad relativa con fines cognoscitivos que exige siempre una explicación: se es y se deja de ser marginal respecto de una frecuencia, una serie, un espacio, un ámbito, una atmósfera, un modelo... no hay marginalidad estética sino márgenes para la comprensión de lo estético, esto es, para procurar entender y explicar las diferentes formas de ser o de ocurrir el arte.

Por otro lado, las comparaciones entre ámbitos distintos no parecen posibles, porque cada conjunto de relaciones o campos impondría condiciones que no pueden ser cumplidas, sino por el propio campo que autopostula su realización; en principio, no cabría emprender balances o paridades, por ejemplo, entre los textos jurídicos de una parte y los literarios de otra, ni leer los primeros con los criterios que aplicamos a los segundos. Nadie en su sano juicio pretendería tampoco convertir en ley relato o poema alguno, puesto que la formulación literaria impediría dar cuenta, no tanto de la materia legislada, como de la manera de cumplir con ella. A la suposición anterior cabría oponer, sin embargo, que incluso las constituciones, los códigos, los reglamentos, etcétera, mantienen un alto grado de opacidad respecto del espíritu de una ley y de cómo habría de acatarse. Pero dejemos atrás la cuestión porque incluso tendríamos que preguntarnos

sobre la preocupación última del aparato jurídico. “La realidad —dice Giorgio Agamben— es que, como los juristas saben perfectamente, el derecho no tiende en última instancia al establecimiento de la justicia. Tampoco al de la verdad. Tiende exclusivamente a la celebración del juicio, con independencia de la verdad o de la justicia” (2009: 16-17).

El rodeo viene a cuento porque bajo determinadas perspectivas de estudio no se juzga lícito hablar de literatura marginal echando mano de textos generados en un ámbito jurídico, precisamente porque se aduce (con razón) que no hay margen sino respecto de una situación cuyo radio, perímetro y centro han sido previamente establecidos en función de un ámbito que no puede ser ajeno ni exterior. Paradójicamente, lo marginal sólo se hace presente cuando forma parte de una constelación. Para estar en el margen, hay que estar en la zona interior marcada por el perímetro. No hay, pues, más ideología que la ideología dominante y a los dominados no les queda sino pensar bajo los parámetros de quienes los dominan, decía Roland Barthes en *El placer del texto* (2000: 53), y esa idea parece compartir —aunque los términos sean distintos— Aurelio González en su “Poética de lo marginal...” (2002: 104), que a su vez procede de un deslinde previo. Decía Aurelio en 1995 y lo reitera en 2004:

Los textos literarios tradicionales y populares no son por sí mismos manifestaciones de resistencia cultural, social o política, sino la expresión —dentro de la cultura de la oralidad...— de los valores aceptados de una comunidad, en una doble vertiente de conservación y refuncionalización (González, 2002: 104).

De lado de los *dominados* no hay ideología alterna —argumenta por su parte el teórico francés—, “sino la ideología que están obligados (para simbolizar, para vivir) a tomar de la clase que los domina”, de ahí que la “lucha social” no consista en la pelea entre “dos ideologías rivales: lo que está en cuestión es la subversión de toda ideología”, concluye con más entusiasmo del que hoy somos capaces, Roland Barthes. ¿Y cuál sería entonces nuestra

querella, nuestro conflicto en el campo literario (y a la larga, social, por qué no)? Trataré de responder.

Desde el centro las cosas se ven girar con armonía y cualquier alteración resulta accesoria o recusable (para emplear un término jurídico); desde el centro se establecen y vislumbran las orillas y se procura la certidumbre de lo otro distante.

Desde el margen, integrado a un punto de irradiación, las cosas se ven y suceden a la manera de contradicciones, perplejidades, exilios, o bien, a la manera de una ajenidad desplazada. Sus certidumbres son las del centro, sus dogmas son los dominantes, cierto. Pero su modo de *haber sido determinado* ya es tierra fértil para el recelo, la suspicacia, el escepticismo, el dilema, la imprecisión. El margen se vuelve punto de arranque, no valor histórico ni social ni estético. El riesgo del margen sin duda consiste en presuponer su cuantía y devenir en centro de una ortodoxia alterna, pero siempre dentro del mismo circuito hegemónico; no obstante, su función de umbral no tiene por qué condenar los ímpetus al extravío, esto es, “a considerar como literario cualquier texto” (González, 2002: 107). Si el margen no implica por sí sólo resistencia cultural, social o política, tampoco es la puerta del abismo donde todo se confunde con nada.

Justamente, emprender la búsqueda de lo literario donde no debería estar o donde no deberíamos buscarlo es lo que anima el volumen *Relatos populares de la Inquisición Novohispana: rito, magia y otras “supersticiones”, siglos XVII-XVIII*. Y es a propósito de la publicación de esta recopilación que se nos plantean —de nuevo— varias cuestiones.

Primero, recurrir a los archivos no es un acto reflejo respecto de los sitios en donde podrían encontrarse papeles o registros que den cuenta de los diferentes modos en que una época alcanzó a realizarse. Una actitud estética que incide en esta práctica es la sugerida por Octavio Paz en *El arco y la lira*; allí, en la introducción de su ensayo, el poeta propone que habremos de hallar más similitudes entre el lenguaje del *Primero sueño* y el Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México que entre dos poemas de periodos o corrientes distintas (Paz, 1994: 47). Con tal propuesta

no plantea tanto el reconocimiento sincrónico del llamado espíritu de época o de un estilo, como la potencialidad de la aproximación estética en cuanto estrategia de comprensión. Si las tesis de Paz sobre Sor Juana serían corregidas por Alatorre y muchos otros, es algo que no invalida el principio de acción propuesto. La mirada estética es una operación cognoscitiva y como tal puede aplicarse cuando se busca lo literario en zonas de la producción verbal que se asumen ajenas y aun opuestas. Es cierto, como dice Paz también, citando a Aristóteles, que “nada hay de común, excepto la métrica, entre Homero y Empédocles; y por esto con justicia se llama poeta al primero y fisiólogo al segundo” (1994: 42).¹ De modo que la distancia entre dos realizaciones verbales coincidentes en los años pero no en los propósitos, se abisma en una magnitud mucho mayor que la comprobable entre dos realizaciones estéticas, cuya materialidad es tan desemejante como la piedra y el papel. Sin embargo, la cuestión no estriba en identificar los dichos y los escritos literarios con los judiciales, sino en percibir si en estos se regenera el eco de la palabra literaria o incluso se trasplanta en medidas diversas.

Habría que empezar por las evocaciones de los verbos *relatar* y *delatar*. Las resonancias del sentido de las que habla Valéry ([1938] 2009: 206), y que, por mucho que apreciemos la poesía no son exclusivas de lo poético, se manifiestan en esta mínima diferencia de la inicial, pequeña fractura que impulsa a pensar en que todo acusado es víctima de un relato y que todo delator genera una narración que si en principio no es literaria, en segunda instancia (otro término jurídico), no escapa a las estrategias (sincrónicas) de quienes tienen el impulso de contar algo y gozan con su relato (y el goce, desde luego, no es sólo disfrute).

¹ En sus notas a la *Poética*, Juan David García Bacca indica que en el diálogo *Sobre los poetas* el mismo Aristóteles atribuía también rango de poeta al fisiólogo, y el propio García Bacca presenta al poeta como filósofo en *Los presocráticos* (sel., trad. y notas de. México: FCE, 1979; Colección Popular; 177). La movilidad de las denominaciones, hay que insistir, no anula la *forma* en que razona Paz.

El relato ha sido el significante del informe ante el senado de Roma y de la declaración, la deliberación o la moción del cónsul. Y como muy bien lo expone Manuel Pérez en su libro *Los cuentos del predicador*, hubo también un tiempo en que la argumentación por conceptos fue novedad frente a la argumentación por semejanza, dentro de la cual, el ejemplo actúa como “una comparación de carácter narrativo”, que en tanto “argumento del discurso” toma su “carácter probatorio o ilustrativo de una causa expositiva gracias a la comparación de la misma con un asunto externo pero similar a dicha causa” (2011: 18; cursivas mías). Y si algo es posible encontrar en los casos reunidos y estudiados por Enrique Flores, Mariana Masera, Cecilia López Ridaura, Santiago Cortés Hernández, Berenice Granados, Claudia Carranza y el de la voz, son breves piezas —y a veces no tanto— cuya funcionalidad en el proceso de delatar consiste precisamente en probar una causa mediante breves relatos. La idea de una funcionalidad común si no semejante del todo se refuerza al considerar la importante difusión de ejemplos durante los siglos XVI y XVII novohispanos, ocurrida gracias —nos dice Manuel Pérez— a la “predicación popular”, cuya “forma radical” (2011: 47) de incorporarse a la plaza y la calle es presentada por Manuel mediante *El predicador apostólico* (1684), de Gabriel de Santa María. En determinados casos que se le antojaban oportunos, Santa María se acercaba “con cualquier pretexto” hasta donde se encontraban reunidos “tres o cuatro hombres” (a veces bastaba con preguntarles la hora “o cosa semejante”) para enseguida invitarlos a escuchar “un caso particular”: “cuéntoles — dice — algún ejemplo o devoción, y en buena conversación les exhorto a bien vivir y confesar, y que hagan acto de contrición” (citado por Pérez, 2011: 47).

Se dirá que la sola similitud de propósitos entre discursos de diferente índole no basta para que un texto se transustancie en literario y sin duda la razón asistirá a quien de tal forma razone. Pero hay otros indicios que podrían considerarse, aun cuando cualquiera de ellos, tomado por separado, no sea sino una pequeña cantidad significativa que no acaba de fundar sus alcances probatorios (y nuevamente se nos aparecen los términos del derecho).

La delación fue uno de los ejes para el funcionamiento inquisitorial, explican Mariana Masera y Santiago Cortés en la introducción del volumen que nos ocupa. Aunque según las actas muchos comparecían sin ser llamados, lo cierto es que la delación “siempre estuvo estimulada y promovida mediante la lectura y publicación de edictos”; tal “mecanismo” propició que en los procesos y los discursos confluyeran muchos otros “elementos y sentimientos además del supuesto ‘celo religioso’ que llevaba a los declarantes ante el Tribunal” (Flores, Masera y otros, 2010: 33). Los delatores y declarantes, muy al contrario de lo que se afirmaba en las últimas líneas de las actas, no asistían exentos de odio y sólo por descargo de su conciencia, sino que aprovechaban con frecuencia la ocasión abierta por los edictos para moverse con holgura “en los territorios seminoticiosos” del chisme, el rumor y la revancha. Las habladurías, las hablillas, esas formas del *cuento sin fundamento*, esas historias que semejan la verdad y postulan una historia fabulosa,² esas maneras de lo narrativo que van y vienen entre el vulgo son otras dos advocaciones del rumor. Es decir, de eso que José Manuel Pedrosa llama “la matriz, el cauce y la consecuencia, la tierra de la que sale, por la que transita y a la que vuelve la leyenda urbana” (2004: 25). El relato, en su carácter narrativo, se fragua así en un caldo de prácticas verbales distintas y aun divergentes, *sugeridas* por la totalidad humana que no se deshace ni de su matriz ideológica a la hora de escribir, contar o declarar, ni de los pensamientos emociones y sentimientos concomitantes, aun cuando, en el caso de la literatura de autor, por ejemplo, se procure desarticular ese entramado de ideas o —como sugiere cierta evocación residual— ese “relleno contingente” que le da sentido al proceder individual y colectivo (Žižek, 2006: 66).

Pero además de la mala fe, la venganza, la saña o el miedo por no tener nada que decir pero verse obligado a proferir una dela-

² Véase la entrada *hablilla* en el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (*Autoridades*, 1734); consulta en línea: [http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtile?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0.0.](http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtile?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0.), 20 de septiembre de 2011.

ción, también podríamos apuntar que un buen número de mujeres y hombres llegaban para enumerar las circunstancias en que las prácticas heréticas, la brujería o la hechicería no surtían los efectos esperados. Ante todo, lo que se denunciaba en esos casos era el fraude, el engaño, la estafa, lo que ya contribuía a derruir la confianza en las alternativas del poder sobrenatural y a sumar pareceres y *recuerdos* al testimonio. Las denuncias de María Español muestran lo cerca que se estaba de tener a una bruja por embustera, aun cuando hubiese quienes estuvieran convencidos de su pacto demoniaco. Más que por bruja, María Español tenía en mal concepto a doña Ynés porque esta natural de las Islas Canarias, asentada en Huauchinango, Puebla, daba ocasión para ello por ser “muger muy habladora”, y porque algunas veces hablaba “en latín” y era “muy amiga de leer libros” (en Flores y Masera, 2010: 117).

Al mismo tiempo, había quienes ya inscribían sus relatos en un contexto que indica un mayor grado de emancipación narrativa respecto de lo que podríamos entender como testimonio. Por ejemplo, en las palabras de Leonor Ruiz, española, casada y vecina del pueblo de Querétaro, se trasparenta la escena de solaz que da paso a lo que después será tenido por atestación y documento autorizado para dar fe de los hechos. La escena describe el ambiente relajado, similar al de una sobremesa, propicia para conversar, reír, asombrar y contar: “estando en su casa esta denunziente, después de senar, como a la ocho o las nueve de la noche, en conpañía de un hermano suyo... el moso, y juntamente una muger española soltera... vieron unas luces por una calle, de que se levantó plática de brujas” (2010: 91). Plática es la conversación y discurso de una persona con otra, al tiempo que un especial modo de razonar y discurrir: el de los predicadores que buscaban exhortar a la virtud, reprender los vicios, abusos y faltas o instruir en la doctrina cristiana.³ La plática, sea colectiva

³ Véase la entrada *plática* en el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (Autoridades, 1737); consulta en línea: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.1.0.0.0>, 21 de septiembre de 2011.

o especializada, abría enseguida (como lo muestra Leonor Ruiz o Gabriel de Santa María) el espacio para la narración (probatoria o ejemplarizante), la cual, ya suelta la rienda, habrá de convocar en ocasiones a otros de esos huéspedes de la imaginación y la memoria que son los relatos. Así, pues, para levantar la plática, bastó que un sobrino de la denunciante, llamado Nicolás Guzmán, y a la sazón presente, dijera: “Parese que es ora de brujas”.

Leonor Ruiz enseguida habría de cuestionar tal proposición, lo que desde luego no haría sino dar pie para proseguir la charla, ya no en voz del sobrino sino de la soltera, Leonor de Aguilar, como corresponde en un coloquio bien terciado. Transcribo el diálogo y sus acotaciones:

—Parese que es ora de brujas.

A lo qual esta denunziante respondió:

—Aquí no ay brujas. ¿De dónde abían de venir?

A lo qual replicó la dicha Leonor de Aguilar:

—Sí hay, señora, que en mi cassa ay una que la espiamos por una ventana.

No sólo había casos que referir, sino que muy a la mano estaban, como corresponde con la calidad de un testigo, pero también de quien invierte una gran dosis de objetividad para dar cuenta de lo fantástico. La supuesta bruja se llamaba Agustina y su proceso cuenta con varios testimonios que confirmarían de entrada la sospecha que sobre ella se vino en alud. Lo cierto es que, salvo Leonor Ruiz, que “vio por sus ojos” a Agustina moler peyote para beberlo con fines de adivinación, los demás declarantes basan su certeza en lo que han oído de primera, segunda o tercera mano. No falta, sin embargo, quien a pesar de haber oído decir “a muchas otras personas en diversas ocasiones” que la dicha mestiza Agustina era bruja, no pueda asegurar tal cosa con absoluta convicción, porque “no save de sierto nada y esta es la verdad por el juramento que tiene echo” (2010: 93). Quien así declara es Nicolás de Guzmán, el sobrino de Leonor Ruiz, el mismo que dio pie a la plática, esa involuntaria instigadora narrativa del

proceso. En su declaración, las circunstancias de la charla se aclaran o divergen un poco (cualesquiera de ambas opciones se antoja lícita), pues se indica que la prolongación de la sobremesa ocurrió “a la puerta de la calle”, circunstancia que explica la elipsis de la que parte el testimonio de Leonor Ruiz, pues en su relato (llamémoslo así), más económico o sintético, no media descripción alguna de la escena; esto es, entre haber terminado de cenar y ver “unas luses por una calle” no media transición lógica, aunque sí, podríamos sugerir, se conserva un orden propiamente narrativo. Hay otras diferencias que mostrarían las capacidades como relatores, testigos o delatores de Leonor y su sobrino, pero por ahora pospondremos su exposición para ir cerrando esta reseña, nombre, por cierto, que en una de sus acepciones conserva su parentesco con el género o la función narrativa, si bien para mantener ese aire de familia lo narrado tiene que ser breve y parece que aquí ya no lo ha sido tanto.

Añado por ahora lo siguiente: así como los declarantes inscriben conscientemente sus deposiciones (término jurídico, desde luego) en un contexto que indica un mayor grado de emancipación narrativa respecto de lo que podríamos entender como testimonio, también las propias circunstancias de la declaración exigen que la capacidad narrativa llene los huecos que va dejando la memoria, pues, por lo general, median años y aun décadas entre los hechos y el testimonio (entre paréntesis, no puedo dejar de sugerir que la fórmula misma de las actas evoca el principio de una narración cuyo origen se remonta al pasado, se escribe: abrá un año, poco más o menos... abrá unos cinco años... abrá más de ocho años... abrá más de veinte y ocho años... y enseguida aparece el relato; cf. págs. 81, 88, 85). Por otra parte, como se comentaba, los testigos no lo son sino por lo que oyeron decir a un tercero, y en tales casos, sus dichos ante el tribunal quedan atemperados por las advertencias que reiteran la frágil condición del testimonio. Por ejemplo, Juana de Paz, natural de la ciudad de México, que en la ciudad de “Nuestra señora de las Çacatecas” acudió a denunciar a varios vecinos por utilizar hechizos, produce una declaración que va quedando mediada por

una marca capaz de transmutar en opinión⁴ o intriga lo que debería contar con el valor de la evidencia. La dicha Juana de Paz declara así lo ocurrido en casa de su madre: “le parece” que encontrándose allí Magdalena de Luna, esta mujer mulata contó que una mujer española, llamada Mariana, tomaba alguna cantidad de tierra de las sepulturas para envolverla y colocarla debajo de la almohada donde reposaba su marido por las noches, con el fin de que el esposo durmiera mucho y ella, Mariana, pudiera salir del aposento y verse con algunos hombres. Eso “oyó decir” a su madre Juana de Paz, “o lo que le parece”, es decir, aparentemente tal cosa escuchó la madre de Juana, de boca de Magdalena, y es lo que en apariencia oyó Juana de labios de su madre (2010: 97). Entre una reiterada suposición o conjetura lo que obtenemos es el relato de una mujer infiel que recurre al hechizo para salir a deshoras con fines bien explícitos.

Los delatores eficaces, en general, resultan buenos forjadores de relatos, sea porque toda su declaración tiende a probar una causa donde lo narrado adquiere la eficacia del argumento o porque a lo largo de la declaración se insertan breves piezas con dosis concentradas de ficción, que resisten o propician el ejercicio de la mirada estética. Y aun si dudamos de lo hasta ahora dicho para tomar como relatos los pareceres pergeñados por un delator, nos queda el consuelo, quizá, de que en los papeles procesales también se guardan ciertos efectos más próximos, si se quiere, a lo literario, como la oración del santo sepulcro, que hacia el final de su cuerpo prosístico incluye un mínimo relato. Esta ficción, conocida sin duda por muchos de los lectores de estas líneas, tiene una actualidad funesta, pero me atrevo a transcribirlo para concluir:

Un hombre de Barselona, yendo a misa a Monser[r]ate, le salieron unos ladrones y por robarle le mataron y le cortaron la cabeza de-

⁴ En una de sus muchas acepciones, *parecer* equivalía a hacer juicio o dictamen sobre alguna cosa, lo que acerca el término a *opinar* y *creer*, tal como hoy también puede entenderse. Véase la entrada en el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (Autoridades, 1737); consulta en línea: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0.>, 21 de septiembre de 2011.

vedida del cuerpo. Al cabo destes tres días, pasó un cavallero que yba a Lérida, y la cabeza le llamó y le contó cómo no podía morir sin confesarse. Bolvió el cavallero de Barselona, truxo confesor y con él vinieron muchos a compañía del cavallero, por dar fe de los sucedido, la Virgen Sanctísima la compañava. Después que fue confesado, dio su alma a Dios. Buscáronle en la ropa y hallaron en el xubón esta sancta oración y trasladaron para quel que la truxera consigo se valiera della (2010: 99).

Al hombre del relato, por lo visto, no le valió mucho andar cargando la oración del santo sepulcro para evitar la muerte. Tampoco parece que a nosotros nos sería más efectiva. Así que tal vez nos reditúe un beneficio mayor dirigir nuestra esperanza a otra parte, sin que el desastre nacional o el prurito ideológico nos impida reconocer la calidad literaria de ficciones como esta y como muchas otras que podemos ir desgranando a partir los procesos inquisitoriales. Y aunque la presente reseña no sea aprobada por la Santa Inquisición ni por siete notarios apostólicos, yo, el autor, doy fe de que no escribo por odio sino por descargo de mi conciencia, y siendo leído lo anterior espero que esté bien escrito y lo firmo, en 21 de septiembre del año de dos mil once.

JOSÉ MANUEL MATEO
El Colegio de San Luis

Bibliografía citada

- AGAMBEN, Triorgio, 2009. *Signatura rerum: sobre el método*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.
- BARTHES, Roland, 2000. *El placer del texto*. México, Siglo XXI.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 2002, "Poética de lo marginal: entre lo popular y lo culto". En *La otra Nueva España marginal en la Colonia*, coord. Mariana Masera. Barcelona: UNAM / Azul.
- PAZ, Octavio, 1994. *El arco y la lira*. México. Fondo de Cultura Económica.

PEDROSA, José Manuel, 2004. *La autoestopista fantasma y otras leyendas urbanas españolas*. Madrid: Páginas de Espuma.

ŽIŽEK, Slavoj, 2006. *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Maya Ramos Smith. *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. México: CITRU/CONACULTA/INBA, 2010; 296 pp.

La obra más reciente de Maya Ramos Smith constituye una contribución interesante y original al estudio de las manifestaciones teatrales y las culturas escénicas de la Nueva España. Es un libro de amplio alcance, tanto en términos cronológicos, al abarcar más de tres siglos, como por lo que respecta a la minuciosa atención a todo tipo de espectáculos callejeros, itinerantes y, en mayor o menor medida, marginales. En su "Prólogo a modo de preludio", Jesús Calzada destaca la "feliz abundancia de anécdotas", haciendo, sin embargo, hincapié en la "descripción sistemática y cronológica del surgimiento, propagación y transformaciones de los espectáculos populares en México" (14). Se trata, a mi parecer, de los dos ejes principales de este libro: el deleite anecdótico es tan válido como la sistematización analítica y hace que el libro resulte especialmente disfrutable, hasta el punto de que puede leerse, en algunos pasajes, como literatura, gracias al interés intrínseco de las historias recogidas y narradas, y también a la "habilidad mordaz" de la autora (16).

Ramos Smith enuncia, en la "Introducción", su intento: "presentar un panorama de la actividad de los artistas [...] fuera de la órbita del teatro 'oficial'" (19), a través de sus "diversas habilidades y grados de profesionalismo o preparación" (20), prestando atención a un abanico de factores espaciales, temporales y sociales. En realidad, las órbitas de los espectáculos oficiales y marginales en muchos momentos se intersectan e influyen recíprocamente, como la autora señalará más adelante: son universos que "se desarrollaron paralelamente" (20), en ósmosis recíproca. Los parámetros espaciales de la investigación no la limitan a la

Nueva España, sino que incluyen referencias necesarias a las cortes europeas, a los puertos andaluces de Cádiz y Sevilla, al Gran Caribe y las costas africanas: “La navegación que conectaba esta vasta región propició la transmisión y difusión de técnicas, saberes y destrezas corporales, costumbres, modas y tradiciones que formaron parte de la cultura popular” (20); estamos hablando de “tradiciones de ida y vuelta”, de “aportación multicultural” (56). La autora concluye la introducción con una linda declaración de amor hacia su objeto de estudio, destacando “esas voces personales que se unen y terminan por formar un todo, una voz colectiva que [...] con su trabajo, sudor y creatividad cumplió un importante papel en la cultura popular de su tiempo” (23).

En el capítulo I, “Los antecedentes”, Ramos Smith habla de las dos tradiciones que confluyen en la Nueva España. Una es la prehispánica, entre la corte de Montezuma y “las plazas y mercados como el de Tlatelolco”, con variopinto desfile de juglares, bufones, fenómenos, aves y fieras, titiriteros, magos ilusionistas, saltimbanquis, danzadores, “truhanes y chocarreros o zaharrones”, “otros que traen un palo con los pies, y de otros que vuelan cuando bailan por alto, y de otros que bailaban como en Italia”, según nos cuenta Bernal Díaz del Castillo. Los “juglares indígenas” (32), malabaristas del palo y voladores, siguen practicando sus acrobacias después de la conquista y, en algunos casos, hasta la fecha (34-38). Por otro lado, están los que bailaban como en Italia: la referencia de la que Bernal echa mano, los matachines. La autora destaca cómo, a partir del origen italiano y de la palabra *mattacino* (de *matto*, ‘loco’: el loco festivo de los carnavales, vinculado con el teatro callejero y la *commedia dell’arte*), pasando por el tamiz español del “danzante armado”, por su cercanía con el verbo *matar*, los matachines, en la Nueva España, “terminarían por dar su nombre a grupos de danzantes indígenas y por adquirir un carácter ritual dentro de las festividades religiosas” (40). El mundo de la *commedia dell’arte* y su patrimonio de máscaras y destrezas físicas estuvo siempre presente, como herencia y eco, en los espectáculos novohispanos de acrobacia y otros similares. Todavía en la década de 1790 se menciona a una “cuadrilla de maromeros y

arlequines” y a unos “diestrísimos acróbatas italianos” que se presentaron, respectivamente, en Guanajuato y en Celaya (180).

Cabe destacar que la tradición juglaresca europea llegó temprano a lo que sería la Nueva España, ya que, “de acuerdo con Bernal Díaz del Castillo, Hernán Cortés, además de músicos, tenía a su servicio titiriteros, volatineros y prestidigitadores” (39). En el paseo sintético que la autora realiza en “La feria y la plaza: tradiciones europeas”, encontramos varios elementos de interés relacionados con el acontecer del teatro popular en la Nueva España, como las “máquinas maravillosas” y otros inventos pseudo-científicos que se volvieron entretenimiento popular entre finales del XVIII y principios del XIX (49-50, 172-173). El teatro del Coliseo también participa de esta moda: véase, por ejemplo, el extravagante despliegue de trucos del ilusionista italiano Carlos Falconi (160), quien, dicho sea de paso, se ganó una inofensiva mención en un informe del Santo Oficio, por haberle vendido a alguien unas láminas con ilusiones ópticas “obscenas” (208). Otros ilusionistas fueron investigados por sus roces con prácticas juzgadas como mágicas, hechiceras, supersticiosas y diabólicas (238).

Vuelve a aparecer la permeabilidad entre los mundos del teatro oficial y el teatro de la legua, cuando se describe a los actores “escalando la cuesta que llevaba desde los más humildes grupos itinerantes hasta las compañías estables de los más prestigiosos teatros” (50). También sucedía lo contrario, cuando los actores desertaban de compañías estables para probar fortuna en la legua, como en el caso de Juana Rascona y Gabriel de Frías, graciosa y tercer galán del Coliseo de la ciudad de México en la compañía de Eusebio Vela, quien en 1731 denunció su huida con un tal “Anttón Chico, para formar una compañía de cómicos para representar en el Real de Minas de Zacatecas”.¹

¹ AGN, Indiferente Virreinal, caja 3897, exp. 16, fol. 3r. Véase Caterina Camastra. “‘Varios y notables inconvenientes para dexarlos correr’. El repertorio de la compañía de maromeros de José Macedonio Espinoza”. Mariana Masera y Enrique Flores, ed. *Ensayos sobre literaturas y culturas de la Nueva España*. México: UNAM, 2009: 218.

En el apartado “Marginación y censura”, destaca el resumen de los avatares de la *commedia dell’arte* en París, paradigmático de un universo de prácticas escénicas y de los constantes traslapes y superposiciones del mundo del teatro marginal y el del legal y establecido. Después de desplegar toda su irreverente creatividad teatral en contra de las autoridades, los *commedianti* acaban creando su propio teatro oficial:

Sus escaramuzas con las autoridades son legendarias: si se les prohibía utilizar textos, los cantaban; si se les vedaban estos, los interpretaban por medio de la pantomima y de la danza; si la palabra se les prohibía, actuaban y cantaban en “lenguajes” inventados por ellos o sacaban carteles con los textos escritos. Su lucha contra los teatros oficiales fue épica, pero sus múltiples estrategias para sobrevivir condujeron finalmente al establecimiento del *Théâtre des Italiens* u *Opéra Comique*, cuyo edificio [...] se ha conservado hasta nuestros días (51).

El segundo capítulo, “Reglamentación y censura”, analiza la normatividad censora en relación con los teatros oficiales, la capital y la provincia. Ramos Smith explica la importancia de las licencias —del rey o el Consejo para los europeos, del virrey para los novohispanos— para poder trabajar en el teatro. Y aquí vuelve la relación entre el teatro marginal y el oficial: la autora da cuenta de cómo los asentistas del Coliseo contrataban maromeros, volatineros, malabaristas, músicos, titiriteros, etcétera, primero en la Cuaresma y después en otras temporadas también, tratando al mismo tiempo de impedir que esos mismos espectáculos se representaran en otros espacios, por razones de competencia económica (70, 172-173). Un apartado especial está dedicado a “La gran persecución de los titiriteros” de 1786 (84-88). Entre los factores que la provocaron, dice la autora más adelante, está el hecho de que, “como los espectáculos de títeres no eran solo para público infantil —como hoy—, en ellos a menudo se buscaba la risa, ridiculizando a las autoridades civiles y con mayor frecuencia, a las eclesiásticas” (101).

En la provincia, un lugar especialmente problemático para los grupos de teatro de la legua fue Querétaro, a causa de la presencia de “los misioneros del Colegio de *Propaganda Fide*, enemigos acérrimos de espectáculos y diversiones” (90). “Una ciudad enemiga del teatro”, reza el título del apartado dedicado a Querétaro en el último capítulo (231-235). El caso de unos titiriteros que, en 1762, se vengaron de la hostilidad de los piadosos lugareños de San Miguel el Grande y Querétaro con una loa irreverente, es un ejemplo especialmente rico, tanto por los detalles de contexto como porque el texto de la loa en cuestión aún se conserva (126-127, 234-235).² Se trata, además, de uno de esos casos de conflicto de “El clero contra la autoridad civil” que merecen un apartado especial (227-231).

Al hablar de teatro en el siglo XVIII, en el orbe político-cultural hispano, no se pueden dejar de mencionar las reformas borbónicas, con la prohibición de las comedias de santos y la suspensión de las de magia, “en nombre del ‘buen gusto’ y de la Ilustración” (97): un nudo ideológico importante que involucra el control de las creencias populares y la administración de lo maravilloso. Entre los casos de censura, la autora señala el del incautamiento del repertorio del maromero José Macedonio Espinosa, en 1803, en Zacatecas (105).³

El tercer capítulo está dedicado a “La vida artística” y en él aparecen otros maromeros trotamundos. Aparece también la figura del *arrenquín*, palabra que sospecho guarda ecos del *arlequín*

² Para una edición completa de la loa y una selección de documentos del expediente, véase Caterina Camastra. “Los muñecos y la peste. Desventuras de unos titiriteros en Querétaro (1762)”. *Revista de Literaturas Populares* VII-1, 2007. Disponible en línea: <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/13/02-Camastra.pdf> .

³ Véase Caterina Camastra. “El *Entremés de Luisa*, de los papeles incautados al maromero José Macedonio Espinosa”. *Boletín del Archivo General de la Nación* (18, 2007), y “‘Varios y notables inconvenientes para dexarlos correr’. El repertorio de la compañía de maromeros de José Macedonio Espinosa”. Mariana Masera y Enrique Flores, ed. *Ensayos sobre literaturas y culturas de la Nueva España*. México: UNAM, 2009. El repertorio completo de Espinosa se encuentra en proceso de edición en el marco del proyecto CONACYT “Literaturas y culturas populares de la Nueva España”.

de la *commedia dell'arte*; los *arrenquines* eran “los niños que se iniciaban como aprendices [...] de maromeros, titiriteros o prestidigitadores” (114, 152, 190). Por lo general, Ramos Smith recalca que, para la transmisión de las artes del teatro callejero, “no hay menciones de escuelas”: el aprendizaje “se basaba en la práctica, por lo general al incorporarse a algún grupo” (152). La autora habla asimismo de la trasmisión de la profesión de padres a hijos y de la consecuente importancia de las compañías / empresas familiares, con abundancia de ejemplos (116). En el apartado “El ‘hato’ de las compañías” (118), y en otras partes del libro (ej. 174), encontramos interesantes apuntes histórico-antropológicos sobre los enseres del oficio y las posesiones de los teatreros, al estilo del costumbrismo comprometido de Guillermo Prieto cuando se refiere al ajuar de la china poblana. Muchos factores, desde climáticos hasta políticos —la relación con las autoridades o los largos años de la guerra de Independencia—, influían en el transcurrir de la vida artística de las compañías de la legua (129, 134, 146). Su extracción social solía ser humilde (190). Por lo demás, siempre cargaban con el estigma de la vagancia y los peligros de la libertad, y “sobre ellos pesaba siempre la desconfianza de las autoridades y el rechazo de la sociedad” (188). A veces recibían, o así se cuenta, algo de ayuda sobrenatural, como en el caso de la simpática historia del milagro concedido por la Virgen de San Juan de los Lagos a “una familia de humildes volatineros trashumantes” (132-133). Otras historias son menos felices, como la del “europeo Miguel Lambert, probablemente italiano”, que representa “quizá el caso más interesante y desolador”, y cuyo “expediente puede leerse como una novela policiaca” (134-137).

En el cuarto capítulo, “La sociedad”, encontramos justamente un bosquejo de la condición socioeconómica de los teatreros de la legua, así como más noticias acerca de sus problemas con la autoridad. Un apartado está dedicado a “Los embaucadores”: “tantos artistas marginales [que] rozaron la línea entre la diversión y el hampa”, jugadores de manos y merolicos más o menos estafadores (195-197, 198). Otra fricción común que los artistas de la legua tuvieron con las autoridades fue la pena de cárcel por

amancebamiento (212), donde la anécdota de hace unos siglos se nos vuelve literatura: “Como lo prescriben las leyes de la comedia, estos casos terminaron alegremente con la celebración de un matrimonio, mientras que otro, a la manera de la picaresca, concluyó con una novelesca fuga” (215). Otra historia picaresca es la de Ignacio Morantes, con sus ardidés y engaños para arreglárselas trabajando una década sin licencia alguna (219).

En el capítulo quinto, “La Iglesia”, encontramos un apartado dedicado a fray Alonso de León, “Un fraile amante del teatro” (225-227), que nos recuerda que la relación de la Iglesia con la farándula es más compleja que la simple desconfianza y censura. Una de las más importantes recopilaciones de *commedia dell'arte* en Italia, *Selva overo Zibaldone di concetti comici*, por ejemplo, se debe al padre Placido Adriani, monje benedictino.

El libro de Maya Ramos Smith contribuye, sin duda, al conocimiento de la historia del “pensamiento popular de todas las épocas”, al reflexionar, por ejemplo, sobre el perdurable gusto por las efigies de cera de personajes célebres (165). También se interroga sobre ciertas estructuras socio-culturales de larga duración, como el encubrimiento de los casos de pederastia eclesiástica (210). La lectura de la obra es entretenida y placentera. El cuidadoso aparato de los índices, la bibliografía organizada y la guía para la localización de documentos, lo hace, además, una útil herramienta para ulteriores investigaciones.

CATERINA CAMASTRA

Miguel Manzano Alonso. *Cancionero básico de Castilla y León: selección, ordenación y estudio*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2011; 765 pp.

En los últimos años, el músico y folclorista zamorano Miguel Manzano Alonso anda reuniendo en libros de gran formato lo más depurado de su pensamiento teórico musical y de su labor como folclorista. Autor o impulsor de compilaciones inmensas de música y de poesía tradicional que vieron la luz en forma de cancione-

ros de las provincias de Zamora (1982), León (1988-1991, en seis volúmenes) y Burgos (2001, en otros seis enormes volúmenes), ha visto últimamente también salir a la luz su monumental *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral: Tomo I. Aspectos musicales* (Madrid: CIOFF España, 2006) y sus *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral* (Madrid: CIOFF, 2010), tratados que destilan sabia madurez y un gran conocimiento, desde dentro, de la música de tradición popular a la que ha dedicado una vida no sólo de compilador de campo y de estudioso de gabinete, sino también de lo que es el otro pilar, acaso el más personal, de su enorme actividad: el de director de coros, el de armonizador para solistas y coros de canciones populares, y el de compositor de piezas para solistas y para coros (en ocasiones con instrumentos y orquesta también).

Esta faceta de músico profesional y de compositor reconocido de Miguel Manzano, muy poco habitual en el panorama de hoy, aunque lo fuera menos en el pasado (recordemos a los directores y compositores para coros Federico Olmeda, burgalés, y Ángel Barja, orensano-leonés, que fueron también grandes folcloristas), es la que ha impulsado y vertebrado este gran libro (de 765 páginas) que nos acaba de regalar: un gran cancionero de Castilla y León seleccionado a partir de registros grabados por él o registrados y publicados por otros folcloristas, que tiene como finalidad convertirse en fuente primordial, en colección canónica para uso de los cantantes y de los coros del presente y del futuro. Una colección de partituras para cantar hoy, mañana, siempre, incluso cuando la tradición folclórica patrimonial que lleva ya décadas agonizando se halle por completo extinguida, dentro de años y dentro de siglos.

Trescientas setenta y cinco tonadas están integradas en este cancionero, fijadas con la maestría y el escrúpulo de quien mejor ha conocido sobre el terreno y estudiado desde la ciencia musicológica la tradición castellano-leonesa popular. Y precedidas además, como es habitual en su compilador, por una densísima introducción que apura hasta el extremo cuestiones historiográficas, estilísticas, sociológicas, metodológicas, con el fin de que los directores de coro y los propios cantantes que se acerquen a estas canciones desde la práctica musical puedan entender tam-

bién el repertorio que cantan dentro de un contexto cultural amplio, profundo, rigurosamente documentado.

Para hacernos una idea del marco detalladísimo en el que el autor engloba sus tonadas, reproduciré las secciones del índice que dan cuenta de toda la argumentación teórica:

CAPÍTULO I: CANCIONEROS, CANCIONES, CANTORAS Y CANTORES

Cancioneros y canciones

Canción de autor ('cultá') y canción popular

La formación del cancionero popular tradicional: una pregunta básica y una respuesta imaginaria

La creación musical, fruto de la búsqueda

Desmontando tópicos

El músico popular como inventor de canciones

En el meollo del proceso creativo

Semejanzas entre la música popular y la música de autor

Diferencias entre el repertorio popular y el de autor:

En la interpretación

En el oficio de músico

En los géneros musicales

En la sustancia musical

CAPÍTULO II: LA TRADICIÓN ORAL VIVA, FUENTE DE LA CANCIÓN POPULAR

Dos prácticas musicales siempre separadas y siempre convergentes

Cinco siglos de invención musical

Un cancionero es el resultado de una mezcla

Presencia en el cancionero popular tradicional de sucesivas épocas y estilos de música

Los cambios por sustitución: la transformación del cancionero popular tradicional

CAPÍTULO III: LOS ELEMENTOS DE LA CANCIÓN: LA MELODÍA

La melodía

Los sistemas melódicos

Organizar los sonidos para construir melodías
El sistema tonal
Los sistemas modales
Los sistemas, base de organización de las melodías
Diferencias entre los sistemas modales y tonales
Tipos de sistemas modales
Denominaciones de los sistemas modales
Detección y conocimiento de los sistemas modales
El estilo melódico
El perfil melódico
La interválica
El ámbito melódico
Conclusión: materiales musicales antiguos
Los sonidos ambiguos
Tipos melódicos y variantes melódicas
El tipo melódico
Las variantes melódicas
Las variantes melódicas en las recopilaciones de música tradicional
La difusión de los tipos melódicos en la tradición oral

CAPÍTULO IV: LOS ELEMENTOS DE LA CANCIÓN: EL RITMO

Nociones básicas sobre el ritmo musical
Elementos del ritmo: el pulso rítmico
Precisiones sobre el pulso rítmico
La medida del pulso rítmico: el metrónomo
Los compases
Las plantillas rítmicas
El pulso rítmico, el compás y los tipos y géneros de canción
Catálogo de ritmos y compases
Ritmos básicos simples: el ritmo binario
El ritmo ternario
El ritmo quinario
Ritmos básicos compuestos
Ritmo binario de agrupación binaria
Ritmo ternario de agrupación binaria
Ritmos quinarios de agrupación binaria y ternaria
Otros fenómenos rítmicos: el polirritmo y el ritmo libre o recitado

CAPÍTULO V: LOS ELEMENTOS DE LA CANCIÓN: EL TEXTO

La relación de origen

Relación entre textos y melodías

Ajustes y desajustes entre texto y música: isorritmia y anisorritmia

La palabra cantada tiene una dimensión diferente de la palabra hablada

El funcionamiento sintáctico de la palabra cantada:

Las repeticiones

Jugar con las palabras

Los juegos de palabras de los estribillos y las medidas de verso:

Cortar las palabras

El estribillo imbricado en la estrofa

Muletillas y bordones

Sujetos masculinos, femeninos y ambiguos

Relación entre texto y música en los diferentes géneros de canción

La estructura melódica de las canciones: la sintaxis musical

El análisis de las estructuras melódicas: tipos de estructuras

CAPÍTULO VI: EL CONTEXTO SOCIAL Y CULTURAL DEL CANCIONERO POPULAR DE TRADICIÓN ORAL

Dos estratos sociales y dos tipos de música, separados pero relacionados

La diferente fuerza difusora de las canciones

Relación entre música y funcionalidad

Otras precisiones sobre canción y función

Relación entre músicas tradicionales, demarcaciones administrativas y geografía

La canción como paradigma y aglutinante de un colectivo

El ámbito rural, campo de supervivencia de la canción tradicional y espacio de trabajo de los recopiladores

La irrupción de la sociedad urbana por la canción popular tradicional: la refolklorización

El trasvase de la música popular tradicional al ámbito urbano:

La labor de la Institución Libre de Enseñanza

La actividad de los grupos corales

La publicación de antologías de canción popular

Los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina

Los grupos y cantantes 'folk'
 Refolklorización y autenticidad
 El folklorismo

CAPÍTULO VII: EL CACIONERO POPULAR DE CASTILLA Y LEÓN

Riqueza y variedad de la tradición musical de una tierra
 Las primeras publicaciones de música popular
 Las primeras obras de recopilación sistemáticas
 El *Cancionero Popular de Burgos*, de Federico Olmeda
 El *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma
 El *Folklore Leonés*, de Manuel Fernández Núñez
 El *Cancionero Segoviano* de Agapito Marazuela
 La *Colección de Cantos Populares Burgaleses*, de Antonio José Martínez Palacios
 La obra recopiladora de Kurt Schindler
 El *Nuevo Cancionero Salmantino* de Aníbal Sánchez Fraile
 Las *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca*, de Aníbal Sánchez Fraile y Manuel García Matos
 El *Catálogo Folklórico de Valladolid*, de Joaquín Díaz, José Delfín Val y Luis Díaz Viana
 El *Cancionero de Folklore Musical Zamorano*, de Miguel Manzano
 El *Cancionero Leonés*, de Miguel Manzano
 El *Cancionero Popular de Prioro: Canciones, danzas y romances del alto Cea*, de Marcelino Díez Martínez
 El *Cancionero Popular de Burgos*, de Miguel Manzano
 El *Cancionero abulense*, de Teresa Cortés Testillano
 Los trabajos de recopilación en Palencia
 El *Cancionero Popular de Castilla y León: Romances, canciones y danzas de tradición oral*
 Los cancioneros, instrumento imprescindible para el conocimiento y el estudio de la música popular tradicional
 Las antologías de canciones populares:
Antología Musical de Cantos Populares Españoles, de Antonio Martínez
Cantos Populares, del Seminario de Logroño
Mil Canciones Españolas, de la Sección Femenina
Canciones Folklóricas Españolas, de Rafael Benedito

Los cancioneros de Juan Hidalgo Montoya
 Conclusión

CAPÍTULO VIII: RASGOS DISTINTIVOS DEL CANCIONERO DE CASTILLA Y LEÓN

Tradición musical y geografía
 Rasgos distintivos de la música tradicional de Castilla y León
 Una cultura musical compartida
 Un repertorio predominantemente vocal
 Sistemas melódicos vetustos
 Fórmulas rítmicas de agrupación irregular.
 La tradición musical de Castilla y León comparada con la de las tierras que la circundan
 Provincias fronterizas con Portugal
 Provincias lindantes con Galicia
 Confín de León con Asturias
 Raya de Cantabria con Burgos
 Límites de Burgos con el País Vasco y con La Rioja
 Soria, en el centro de todas las influencias
 Segovia, otra provincia extrema
 Los límites de Ávila
 El sur de Salamanca, cerrando el círculo autonómico
 La riqueza de una tradición musical: comentario a una antología discográfica
 La variedad de sonoridades
 La multiplicidad de instrumentos
 La diversidad de los ritmos
 Las estructuras melódicas. La música en la vida
 Un trabajo ejemplar

CAPÍTULO IX: LA ELABORACIÓN Y EL USO DEL CANCIONERO BÁSICO DE CASTILLA Y LEÓN

Estado de la cuestión: pasado y presente de la música popular de tradición oral en Castilla y León:
 Un pasado muy rico y variado
 Una debilitación progresiva
 Los intentos de recuperación y conservación de la canción tradicional: una mirada crítica

La trayectoria de los grupos y cantantes *folk*
De la música *folk* a las *músicas de raíz*
De las músicas de raíz a las *músicas de fusión*
Reflexiones y preguntas acerca de las músicas *folk*
¿Qué porción del cancionero popular tradicional se ha recuperado?
¿Qué tipo de canciones se han salvado?
¿Dónde está lo que se ha recuperado?
Una labor válida, a pesar de ciertos reparos
Resumen: la situación actual de la música popular tradicio-
nal en Castilla y León
El espacio del Cancionero Básico de Castilla y León
Seleccionar una antología de canciones
¿Restaurar las canciones?
Restaurar las melodías.
Restaurar los textos
Guía de uso del Cancionero Básico

Según se puede apreciar a la luz de este índice, tan aparatoso pero también tan didáctico, los usuarios de este *Cancionero básico de Castilla y León* no van a poder quejarse de falta de fundamentación teórica ni de indefinición en cuanto a los principios metodológicos que rigieron primero los trabajos de folclor castellano-leonés anteriores y que han regido luego, de manera muy diferente, la propia estructura de esta obra. En realidad, muchas de las cuestiones tratadas en sus epígrafes habían sido ya abordadas, y con mayor detalle, por Miguel Manzano en otros de sus tratados. Pero han sido aquí quintaesenciadas, articuladas del modo más pedagógico posible en torno a ejes y a conceptos temáticos que quedan al final meridianamente claros y concisos, de modo que los músicos que canten estas tonadas puedan también adquirir conciencia plena, si lo desean, de no pocas cuestiones técnicas que inciden en esta música, y de su significado cultural global. Intención, en fin, muy oportuna, que viene a proponer el remplazo del escueto formato habitual de la partitura musical, que no suele tener ni siquiera la más escueta introducción, por el de partitura razonada y explicada desde una perspectiva artística global, profunda y ambiciosa. Lástima que las compilaciones de

música popular del pasado (los cancioneros polifónicos del XVI, por ejemplo, o los cancioneros de salón que proliferaron en el XIX) no nos hayan llegado precedidos de justificaciones como las que da Manzano en esta obra. De haber sido así, nuestro entendimiento de aquellas músicas y versos sería radicalmente distinto, incomparablemente más rico y fundamentado.

Entre las reflexiones más personales e interesantes de esta sección teórica y metodológica del libro de Manzano están aquellas que se interrogan sobre la oportunidad o la legitimidad de traspasar la música tradicional desde su medio ambiente rural, en el que encontraba su original sentido, hasta los escenarios y los públicos, tan diferentes, para los que cantan los coros. Cuestión sin duda muy delicada, sobre la que planean las sombras de la más que discutible labor que en el mismo ámbito hicieron los Coros y Danzas de la Sección Femenina franquista, por ejemplo, y sobre la que planeará siempre la amenaza o la duda de la desnaturalización y de la traición al significado profundo y original de un patrimonio que nació en marcos ideológicos y sociales muy específicos —el del canto en la privacidad del hogar, o en la plaza del pueblo, o asociado a las labores del campo—, y que en el seno de las sociedades tecnologizadas de hoy ha pasado por el filtro del laboratorio del músico de profunda formación académica —como es el mismo Manzano—, o por el de la mesa de mezclas del artista *folk* que actúa para públicos muy amplios, con las consiguientes —a veces profundas, en ocasiones graves— alteraciones en su poética.

La solución que da Manzano al dilema a la vista está: su dedicación durante muchos años a la armonización para voces y coros de canciones populares, más este libro que pretende impulsar y proyectar tal actividad hacia el futuro, como partitura-fuente para cantantes y coros, son pruebas de que considera plenamente legítimo el empeño, a condición de que se haga desde el máximo escrúpulo metodológico y desde la adecuación técnica más concienzuda. A pesar de algunas dudas hamletianas que no deja de expresar en algún párrafo, pues Manzano mejor que nadie sabe que la acuñación de versiones *vulgatas*, fijas, inmutables, es un proceso que va contra las esencias mismas, siempre dinámicas y

variables del folclor, la clave de su razonamiento es que, puesto que en el futuro seguirá habiendo cantantes y coros que canten estas canciones, mejor será que partan de bases documentales de depurada calidad que no del magma irregular, muchas veces espurio, en que se ha convertido el fenómeno *folk* más indiscriminado.

La selección de las trescientas setenta y cinco tonadas que Miguel Manzano ha editado con música y letra en su colección es muy amplia, representativa, justificada. Muy en resumen, hay aquí tonadas para cantar y bailar (jotas y bailes “a lo alto” o “a lo agudo”), romances y coplas, cantos de trabajo, del ciclo vital (de cuna, de primera juventud, de quintos, soldados y militares, de boda), de la rueda del año (aguinaldos, águedas, marzas, carnavales, mayos, canciones de San Juan, canciones de toros, canciones de brindis y bodegas), tonadas de pasatiempo y diversión y tonadillas tardías. Cada categoría con sus respectivas subcategorías, de manera que ningún gran repertorio se echa en falta, y que lo más sustancial del cancionero castellano-leonés queda adecuadamente representado en la colección.

El volumen, editado de manera muy hermosa, se halla coronado por una muy útil “Bibliografía de música popular tradicional de Castilla y León” a cargo de Emilio Rey García, y de índices de tonadas, onomástico y de topónimos. Una obra, en fin, de enorme escrúpulo académico y de muy digna adecuación al objetivo que persigue. Irrepetible seguramente, pues no es probable que vuelva a suceder que un músico-folclorista de campo, como Miguel Manzano, pueda plasmar su conocimiento directo de la tradición en un manual para músicos de la amplitud que tiene este. Si el futuro quisiera volver a depararnos una obra de este tipo, lo hará ya de la mano de alguien que no habrá tenido la oportunidad de conocer de primera mano la tradición folclórica patrimonial de la que Miguel Manzano sí llegó a ser, mientras ya se extinguía, uno de sus testigos y albaceas más privilegiados.

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

Eduardo Bustos Valenzuela, *Cantares de mi Huasteca*. México: Casa de la Cultura de Tamaulipas/Conaculta, 2004; 160 pp.

En esta obra el músico poeta Eduardo Bustos Valenzuela, huasteco de corazón, presenta una amplia colección de “versos” y “cadenas” para sones huastecos y huapangos, así como algunas obras de su autoría.

La obra inicia con una breve información acerca de la región huasteca, “rica en manifestaciones culturales y recursos naturales” y “ambiente de tradición viva que ha sobrevivido a través del tiempo”, cuya música, danza y bailes característicos son el son costumbre y el son huasteco, “producto éste de una transformación de formas melódicas venidas del Viejo Mundo, con el incomparable sello de sensibilidad indígena de México” (17-18).

El autor dedica un apartado a las particularidades del verso huasteco: el fundamento o intención del verso; la métrica y versificación; los tipos y ejemplos de estrofas: cuartetos, quintillas, sextillas, seguidillas y décimas, además de referirse a formas poéticas mayores como el *trovo* (o glosa huasteca) y la *cadena* (secuencia de varias coplas con el recurso del encadenamiento); el *trovar versos*, que es como se denomina a la poesía improvisada que todavía pervive en el ámbito huapanguero. Aquí, el poeta menciona la variedad temática de los títulos de los sones, entre ellos los topónimos y los animales, y también hace referencia a las denominaciones de los sones de acuerdo con su tonalidad; así, el son “El gusto” si es interpretado en un tono más alto se denomina “El gustito”, y lo mismo puede decirse de otros sones.

El apartado finaliza con una disertación sobre los nombres *son huasteco* y *huapango*; de esta manera las piezas que se caracterizan por tener (o aceptar) infinidad de versos son los sones huastecos, y los huapangos generalmente son piezas de autor que admiten arreglos musicales, pero cuyo contenido lírico no puede modificarse sin el consentimiento del autor.

Bustos Valenzuela muestra con una gráfica la alternancia de intérpretes en una pieza determinada: cantador 1: verso (o copla); cantador 2-3: descante o repetición; y cantador 1: cierre; a la vez

explica la conformación de estas estrofas por medio de la repetición de los dos primeros versos.

Asimismo, presenta las coplas de 72 obras huastecas en orden alfabético, entre ellas hay sones de la tradición, neohuapangos y obras de su autoría. Así pues, junto con la versería nueva para “La azucena”, “La rosa”, “El zacamandú”, “El cielito lindo” y “El agua-nieve”, hay coplas para “El querreque” y “El toro requesón”, además de “versos” de huapangos de su inspiración como “Mi Chicontepepec”, “El tlacuache”, “El cocuyo”, “La mojarrita”, “La papalota” y “El Papancito”, entre otros. Es digno de señalar que la obra lírica del autor abarca sones poco conocidos como “La manta huasteca”, “La leva transportada” (o por patilla), “El huiliquizo”, “Los angelitos”, “La araña”, “El chile verde” y “El maderista”.

De igual manera, con el título “Décimas huastecas” el poeta presenta ocho ejemplos de poesía decimal que nomina “Mi canto”, “A mi región”, “Huapanguero”, “Huasteca”, “La Huasteca”, “El huapango”, “Mi violín huasteco” y “Son huasteco”. El autor aclara que la versificación es convencional y está ligeramente al margen de la norma poética.

En la obra se hace patente el dominio de las quintillas, sextillas y seguidillas, además de su incursión en el cultivo de la décima. También se manifiesta su conocimiento de las formas poéticas antiguas como el encadenamiento o cadena, puesto que presenta versos encadenados en los sones “Los angelitos”, “La azucena” y “El fandanguito”, cuatro cadenas para “La petenera” y una singular estrofa letanía-cadena para “La huasanga”. En los sones de “La Cecilia” y “La rosa”, cultiva con esmero la forma antigua del trovo (glosa huasteca cuya planta consiste en una quintilla o sextilla glosada en quintillas). El autor realiza la glosa utilizando quintillas y sextillas.

La cantidad de versos fruto de la inspiración de Bustos Valenzuela para las piezas huastecas es totalmente arbitraria, por lo que se pueden encontrar cinco versiones de “El cielito lindo huasteco” —como el autor lo denomina— con cinco o nueve coplas, en contraposición a tres versiones de “Las conchitas”, dos versiones de “El fandanguito”, “La malagueña”, “El huerfanito” y “El za-

camandú”, y sólo una de “La presumida”, “El triunfo” y “El bejuquito”, por mencionar algunos ejemplos.

Incluye una semblanza del músico huapanguero Nicandro Castillo Gómez, “el más prodigioso y célebre canta-autor que ha dado la tierra huasteca”, como afirma Eduardo Bustos.

Finalmente, en una especie de apéndice, se documentan las letras y partituras de 13 huapangos de Bustos Valenzuela, entre los que destacan “El huapango” (cadena para “La petenera”) y “La orquídea”, así como la partitura de seis sones del músico poeta cuya lírica fue previamente documentada en “El cocuyo”, “El gatito huasteco”, “La mojarrita”, “La tortuga”, “Mi Chicon-tepec” y “Tradición huasteca”.

Cantares de mi Huasteca constituye un ejemplo de la transmisión de saberes entre los músicos huastecos que, si bien prescinde de un academicismo riguroso, constituye una fuente de información fundamental para los músicos y aficionados a la música huasteca, y, sobre todo, una interesante colección de coplas escritas al modo tradicional vertidas al torrente musical huasteco.

GLORIA JUÁREZ

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Enrique Flores y Raúl Eduardo González, ed. y notas. *Malverde. Exvotos y corridos*. México: UNAM, 2011; 174 pp.

Jesús Malverde era el hombre
que a los pobres ayudaba,
por eso lo defendían
cuando la ley lo buscaba (54).

Este libro nos muestra una amplia selección de corridos dedicados al bandido generoso Jesús Malverde, que ha sido santificado por diversos sectores del noroeste de México. Este culto se ha extendido por el resto del país e incluso por Latinoamérica, y reproduce esquemas rituales propios de la religiosidad popular. El libro tam-

bién tiene una selección de exvotos dedicados a esta imagen milagrosa por los fieles, en agradecimiento por los favores recibidos.

Más allá de ciertas percepciones, al leer los corridos nos percataremos de que la veneración a Malverde no sólo es realizada por narcotraficantes, sino también por diversos actores sociales que lo ven como protector. Mediante estas composiciones, podemos darnos cuenta de que el culto se inscribe dentro del amplio marco de la llamada religiosidad popular católica.

Los autores de este libro, Enrique Flores y Raúl Eduardo González, tuvieron un acercamiento a esta fe popular, compleja y diversa. Se sumergieron, me imagino que de manera gozosa, en las capillas que se han alzado en honor a Malverde, siendo la principal de ellas la que está en Culiacán. Allí, en una actividad que en otras disciplinas llaman “investigación participativa”, escucharon a músicos con diversas alineaciones instrumentales, le pusieron sus veladoras a Malverde y le dedicaron unas canciones. Compraron discos pirata que se venden a las afueras de la capilla y posiblemente después se fueron a comer unos tacos de cabeza, que se venden en las carretas, o tal vez tacos de carne asada o un agua chile, además de tomar unas cervezas Tecate de bote, como si fueran auténticos *culiches*. Comenta Enrique Flores que al interior de la capilla está prohibido beber alcohol. Los autores también visitaron la capilla que se ha instalado en la colonia Doctores en el Distrito Federal.

Enrique Flores, en el estudio introductorio, “Malverde, santo y bandolero”, nos narra la historia legendaria de este personaje que de bandido generoso se transformó en un santo milagroso, lo que explica la especial veneración que se le tiene en la región. El autor señala la importancia de la música en las formas que tienen los fieles de expresar su agradecimiento. Como sucede en la religiosidad popular, destacan los exvotos colocados en las capillas, mostrando un objeto que señala de manera clara el favor recibido. A través de ellos podemos conocer ciertos aspectos de la vida cotidiana de los fieles, sus carencias, sufrimientos, esperanzas, y la manera en que esa nueva industria del narcotráfico se relaciona con amplios sectores de la población.

El apartado más extenso del libro es una amplia antología, 59 corridos, extraídos de cuatro discos: *Tributo a Malverde I y II*, *El Guachapori* y *Otros corridos y oraciones*. En los discos no siempre se identifica a los autores de los corridos. En algunos se menciona a Hermenegildo García, a Manuel Castro, alias el *Guachapori*, y a José Alberto Sepúlveda, alias *Juan Llamedo*. De este último se han añadido al libro las partituras de cuatro de sus corridos. Las composiciones de Sepúlveda están debidamente registradas ante la Sociedad de Autores y Compositores de México.

En los corridos dedicados Malverde se observa, al contrario de lo que se podría pensar, que los corridos son de temática diversa. Claro, destacan los que se refieren al mundo del narcotráfico, pero no nada más; también hay de migrantes que agradecen el que hayan podido cruzar la línea exitosamente, hacer dinero en los Estados Unidos y regresar con bien a su hogar; hay otros sobre mujeres burladas o golpeadas, las cuales serán salvadas gracias a sus oraciones dirigidas a Malverde. Y por supuesto hay un gran número de corridos que hablan de la historia del bandido generoso, Jesús Malverde.

Las composiciones abrevan de la lírica popular y de las oraciones religiosas. Quiero señalar dos ejemplos:

¡Hic finís!, querida madre,
¡hic finís, mi gran Señor,
 en un mezquite me ahorcaron:
 soy espina de una flor (68).

Y una composición de José Alberto Sepúlveda:

Hoy, ante tu cruz postrado,
 ¡oh Malverde, mi señor!
 te pido misericordia
 y que alivies mi dolor.

Tú, que moras en la gloria
 y estás muy cerca de Dios,
 escucha los sufrimientos

de este humilde pecador.

¡Oh Malverde milagroso!,
¡oh Malverde, mi señor!,
concédeme este favor
y llena mi alma de gozo (77).

La creencia en Malverde no rompe con la religiosidad propia de los creyentes, más bien se integra a su religiosidad popular, es un santo más, como escribe José Alberó Sepúlveda:

Yo creo en Dios y en Malverde,
y en la santa comunión,
en todos los sacramentos
que mi madre me enseñó (85).

Veneración popular

A través de estas composiciones podemos reconstruir una historia, no propiamente del culto, sino de la forma en que, desde el presente, se construye una identidad que requiere de un pasado. Una historia de las tribulaciones de la gente del noroeste y de cómo encuentra refugio y fuerza en la imagen de un personaje de devoción local. Casos similares existen y han existido en otras regiones, a veces se trata de la transfiguración de imágenes preexistentes, otras de la encarnación de un ser vivo en una imagen que tiene un poder divino. O de la lenta transformación de un personaje histórico, justiciero en algunos casos, en un objeto de veneración.

En los corridos se plasma la historia de un bandolero de principios del siglo xx, Jesús Malverde, que robaba a los ricos, para dárselo a los pobres, igual que su contemporáneo Pancho Villa.

Le preguntaba el teniente:
– ¿Con qué fin andas robando?
– No robo porque me guste,
tampoco me estoy rajando;

me duele ver inocentes
que de hambre se andan matando (61).

Fue ajusticiado por un gobierno considerado injusto por amplias capas de la poblaci3n; de hecho, poco despu3s una gran revuelta se desataría por todo el pa3s, incluyendo Sinaloa. Ese vendaval que asoló el pa3s fue conocido como “la Revoluci3n Mexicana”.

A Jes3s Malverde lo atraparon las autoridades y fue ahorcado sumariamente. Nos dicen las narraciones populares que, por 3rdenes del gobierno, su cuerpo permaneci3 colgado de un mezquite hasta que se fue cayendo a pedazos. Sobre los restos, la gente fue arrojando una piedra, y otra, y otra, hasta que se levant3 un cenotafio —un peque1o monumento con una cruz— al que la gente piadosa le pone flores, para el bien morir del bandido generoso. Y as3, de flor en flor, de oraci3n en oraci3n por su eterno descanso, fue surgiendo un nuevo lugar de culto para los campesinos desheredados, atemorizados por la violencia revolucionaria, arrastrados al vendaval de muerte de una d3cada.

El mezquite se sec3
con los pretextos del suelo,
sigue ayudando a los pobres
con los milagros del cielo (54).

Los hijos de esos serranos, vaqueros duros que vieron traicionadas sus esperanzas de cambio social, tuvieron que emigrar a los Estados Unidos, y en ese momento dif3cil, de despedida de la familia y del terru1o, no se olvidaron del bandido protector de los pobres, cada vez m3s santificado:

¡Oh Malverde milagroso,
oh Malverde, mi se1or,
ilumina mi camino,
porque ma1ana me voy!

Voy a tomar ese tren
que va rumbo a la frontera;

áhi te encargo a mi familia,
que en Culiacán áhi me espera (60).

Para salir de la pobreza, los campesinos serranos empezaron a cultivar unas plantitas que llevaron los chinos y que los *gringos* necesitaban.

En los cerros de la sierra
bonita se ve la siembra;
entre encinos y espinales,
rodeando se ve la yerba:
toda la raza contenta,
dicen: "Se va a poner buena" (52).

Pero como su cultivo era ilegal, es ilegal, tuvieron que sortear la ley, con ingenio, astucia, solidaridad entre ellos y un poco de ayuda de allá arriba. Total, los campesinos siempre lo han hecho, siempre han estado en los márgenes del sistema, como las famosas "Marías", indígenas mazahuas que en la ciudad de México aprendieron a escaparse de la policía, al igual que en Cuernavaca lo hacen las mujeres de Xoxocotla y Ocotepéc que preparan tortillas y las venden en canastos en la vía pública. Y ellas, las de las orillas del sistema, han aprendido a lidiar con los representantes de la ley, y tienen que soltar unas monedas, unos billetes.

Los marginados de la sierra sinaloense, los que eran mal vistos, poco a poco van a ir adquiriendo poder; el consumo de las yerbitas aumentó en los años sesenta, setenta, ochenta... Aprendieron a relacionarse con el poder, a someterlo, a ponerlo a su servicio.

Ayer llegué de mi tierra,
todo salió muy bien;
los aduaneros se venden,
pero yo los ablandé:
el idioma de los verdes
ellos lo hablan muy bien (51).

Y los campesinos sinaloenses siguieron siéndolo, a su manera, fatalista. Porque si antes dependían de un buen temporal, ahora se agrega el que las circunstancias políticas permitan un buen cruce de la mercancía:

Hay que conocer la vida
pa que no te la platiquen:
es muy poco lo que duras
y se acaba en un instante;
ándate con precaución,
porque en esto no se sabe (55).

Los serranos sinaloenses conservan muchos elementos de su cultura tradicional, su amor a las armas y a las mujeres bellas. Antes gustaban de buenos caballos, ahora se esmeran en tener una buena *troca*. El dinero, en flujos crecientes, gracias al aumento de consumo de drogas en Estados Unidos y México, les abre nuevas puertas, en un país de “oportunidades”:

El dinero es muy bonito
sabiéndolo disfrutar:
mujeres, vino y cerveza,
que todo en el mundo da,
pero no olvido una cosa:
ayudar a los demás (53).

Y en este transcurrir, en esta transformación, Jesús Malverde acompañó a muchos de los sinaloenses. Claro, esta historia es construida desde el presente, desde un hoy que resignifica el pasado, porque el culto a Malverde ha ido creciendo en los últimos cincuenta años, pero su historia, contada de boca en boca, sí ha estado presente desde hace un siglo.

Y es en estos años en que el pequeño altar se transformó en una capilla; los exvotos, con objetos propios de las desventuras campesinas primero y posteriormente de los trabajadores urbanos, se transformaron con la incorporación de elementos relacionados con el comercio ilegal de enervantes, con las dificultades con la ley de quien produce y comercializa estos productos.

Entrevistas

Otro apartado del libro son dos entrevistas, una realizada a Hermenegildo García y otra a José Alberto Sepúlveda. Allí los autores más conocidos de corridos dedicados a Jesús Malverde nos hablan de su forma de componer, de su relación con el pueblo y con el bandido generoso. Gildo García señala que “lo más difícil del corrido ¡es contar la realidad!”.

Exvotos

En el capítulo “Suplemento Fotográfico” vemos una selección de los exvotos de los fieles. Se trata de toda la bisutería propia de los Santuarios afamados, porque la imagen que alberga es milagrosa: veladoras, escapularios, pequeñas y grandes esculturas, cuadros con imán para el tablero de los coches, cuadros como recuerdo de la visita al santuario. En cartas, placas, fotografías, los fieles dejan su agradecimiento. En sus capillas, Malverde convive con dos imágenes posmodernas de la religiosidad popular del siglo XXI: san Judas Tadeo y la Santa Muerte.

Recordemos que los exvotos tradicionalmente eran pinturas, pero en la actualidad se recurre mayoritariamente a la fotografía. Los exvotos se ofrecen como símbolo de devoción y agradecimiento a un santo, virgen o figura sacra a quien se le atribuye un milagro. En la pintura se representaban los sucesos acaecidos y la intervención milagrosa. Actualmente, con la fotografía, se recurre al fotomontaje, al collage, se toman fotos que permiten al fiel expresar que Jesús Malverde es “cumplidor”. La narración se sitúa en el lugar de los hechos y aparece la persona o grupo de personas beneficiadas por la intervención divina. El retablo es un importante testimonio histórico: por medio de las imágenes nos enteramos de las características de la comunidad que lo ha producido: vestuario, hábitos, relaciones sociales. Hacer énfasis en estas características constituye una afirmación del grupo que ha creado el retablo.

Me gustaría señalar que en el suplemento fotogŕfico, el lector hubiera agradecido que el material hubiera aparecido en un mayor formato e impreso en mejor papel, ya que la riqueza gŕfica es muy interesante.

Conclusi3n

Al leer este libro, al recorrer las letras de los corridos que alĺ se recogen, nos encontramos con los valores que Malverde enseña- ba: “pero no olvido una cosa /ayudar a los deḿs” (53). Lo anterior se apoyaba en ciertos principios de actuaci3n, en c3digos de conducta que existían entre las primeras personas que empezaron a cultivar “colas de borrego” (según su propia mitificaci3n). Y teniendo en mente a los entambados, a los niños sicarios, a los decapitados y desmembrados, a toda la violencia extrema, se me ocurre ir a la capilla de don Jeśs Malverde y pedirle fervorosamente que sea posible la idea planteada por Javier Sicilia: que los narcos regresen a sus c3digos de conducta, de respeto. Tal y como lo mandató Jeśs Malverde y escribi3 Alberto Sepúlveda:

Deben de limpiar cuerpo y alma,
y desterrar la ambici3n;
ayudar al ḿs humilde:
esa seŕ tu misi3n.

Sé justo y bondadoso
con los que pa ti trabajan,
da ejemplo de respeto,
reparte bien mis ganancias.

Los consejos de Malverde
son fieles y verdaderos (84).

Romina Reitano y José Manuel Pedrosa. *Las aventuras de Giufà en Sicilia / L'avvinturi di Giufà n'Sicilia*. Cabanillas del Campo: Palabras del Candil, 2010; 185 pp.

Reúne este libro, de lectura amenísima, sesenta y dos relatos que Romina Reitano, bajo la dirección de su profesor José Manuel Pedrosa, recordó de su propia memoria oral y extrajo de la de su familia en su tierra natal, Sicilia, entre 2007 y 2008. Aproximadamente dos terceras partes de los cuentos fueron escuchados por la autora, mientras era niña, a su abuela, doña Santa Caponetto, ya fallecida. Y ahora han sido transcritos con la mayor fidelidad posible al discurso oral en que fueron transmitidos. Otro tercio de los cuentos proceden de la memoria de doña Grazia Cavallaro, madre de la autora, de quien se han registrado directamente mediante grabación. La colección ofrece además la posibilidad de leer los textos en su lengua original y en la traducción española, porque es bilingüe, lo cual realza aún más su calidad académica.

A pesar de los 24 jóvenes años de la autora, su profundo conocimiento y su amor a la tradición oral de su tierra le permiten trazar una estampa entrañable de su pueblo, de su casa, de su familia y de las circunstancias en que esos cuentos de toda la vida eran narrados por la abuela, ante la expectación y asombro de los críos que la escuchaban. Los pequeños rituales propios de la vida tradicional, con sus labores y momentos de ocio, quedan reflejados en estas páginas con ternura y melancolía; e igualmente los momentos propicios para contar historias, una vez finalizadas las arduas tareas cotidianas, están rememorados con la autenticidad y la sencillez de quien siente aquel tiempo como parte sustancial de su vida, que ningún avatar presente ni futuro conseguirá hacer olvidar. Manjares sencillos pero exquisitos, charlas vecinales en las puertas de las casas, corrillos de niños ávidos de historias, vendedores ambulantes...: imágenes, sonidos, olores, sabores en los que reside la memoria. Aunque la vida ha cambiado y la existencia resulta ahora más fácil, aquel mundo idílico siempre guardará el encanto de los orígenes, la pureza de las sensaciones dormidas en el recuerdo que, gracias a algún momento mágico,

vuelven a asombrarnos en ocasiones como la primera vez que las vivimos.

Lo que no sospechaba Romina Reitano es que esos relatos de su infancia, tan conocidos en Sicilia, no son patrimonio exclusivo de aquellos lares sino que forman parte del folclor común de todos los tiempos. Porque el nombre de Giufà, protagonista de todas estas historias, es uno de los múltiples avatares que adopta el tipo universal del burlador o *trickster*, presente en todas las culturas desde los orígenes. Y así explica José Manuel Pedrosa, en su documentado prólogo, que el Giufà siciliano se llama Yojá en el mundo árabe, Nasreddin en Irán, Yehá entre los judíos, Hoça para los turcos... En todos los casos presenta un carácter ambivalente que le hace cometer las mayores necedades o proferir ridículos argumentos, aunque también sea capaz de las más refinadas astucias. Este listo-tonto o tonto-listo actúa con naturalidad entre ambos polos de carácter, y si a nosotros puede dejarnos algo perplejos su versatilidad, a él parece no importarle en absoluto. Mas si reflexionamos un poco sobre esta cuestión no deberíamos sorprendernos tanto, porque ¿no son así precisamente los graciosos del teatro clásico español, o nuestro cercanísimo Sancho Panza?

Si nos remontamos a las tradiciones mítico-religiosas de todo el mundo, descubriremos, al hilo de las reflexiones que hace José Manuel Pedrosa en su prólogo, que el burlador es una especie de fundador de la cultura humana en cuanto que traiciona a los dioses para ofrecer a los mortales el conocimiento, el fuego o cualquier otro don que les permitirá abandonar su edénica inocencia para iniciar el camino (siempre doloroso) del progreso y la cultura: Adán y Eva, Prometeo y Pandora, Gilgamesh y Enkidu se cuentan entre los primeros *tricksters* de la humanidad. Mucho más recientes son Pedro de Urdemalas, Don Juan o los celeberrimos y mediáticos héroes Indiana Jones o James Bond. Es decir, que este tipo de personaje se repite, con infinitos disfraces, en todas las culturas, y se adapta a los medios culturales más diversos. Incluso el Quevedo de los chistes o el popularísimo Jaimito de las facecias más infantiles responden al mismo patrón universal.

No parece pues muy necesario indagar acerca de los orígenes concretos del Giufà siciliano cuando lo hemos descubierto escondido detrás de otras máscaras, mucho más antiguas algunas de ellas, hasta el punto de que nos obligan a remontarnos a los orígenes de la cultura. José Manuel Pedrosa advierte incluso que resulta frecuente la conversión o transfiguración de conocidos escritores e intelectuales en *tricksters* folclóricos, como ocurre en el caso español de Quevedo o en otros como Esopo, Dante, Pushkin, etc. Según unos cuantos autores de los que se hace eco Pedrosa, Giufà y toda su progenie tradicional sería eco de uno de esos escritores o intelectuales de ingenio proverbial a los que una comunidad decide convertir en personaje folclórico.

Pero vamos a centrarnos ya en nuestro burlador siciliano, en este Giufà que protagoniza anécdotas que toma prestadas de una tradición que es en realidad universal. Prueba de su internacionalidad es que muchas de ellas pueden localizarse en el índice de tipos folclóricos cuentísticos de Aarne-Thompson-Uther, según puede advertirse en la referencia ATU¹ (que convencionalmente se designa de forma abreviada) que aparece junto al título de algunos cuentos.

La concordancia con el índice universal se hace constar en trece de los relatos que han sido editados en la colección. Sin embargo, a esas trece podemos añadir unas cuantas más, que detallo: núm. 1. *El burro de Giufà* (ATU 1553); 2. *Giufà mantiene la promesa, pero...* (ATU 1553); 3. *El burro contradice a Giufà* (ATU 1594); 7. *Giufà y el burro robado* (ATU 1563*); 12. *Giufà y la gallina clueca* (ATU 1218); 14. *Giufà y los dos ratones* (ATU 1539); 20. *Giufà y el odre lavado* (ATU 1696); 21. *Giufà trabaja como mozo* (ATU 150); 21. *Un hombre y el mozo Giufà* (ATU 150); 25. *Giufà y los chismes de la gente* (ATU 1215); 26. *Giufà y el moro* (ATU 2040); 31. *Giufà y la mujer testaruda* (ATU 1351); 39. *“Giufà, empuja bien la puerta”* (ATU 1009); 42. *Giufà y el hierro* (ATU 1592); 43. *Giufà y los pasteles* (ATU 1568**); 49. *Giufà y la luna*

¹ Hans-Jörg Uther. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography (Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson)*, Parts I-III. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica (FF Communications, 284-286), 2004.

(ATU 1335A); 54. *Giufà y la calle para volver* (ATU 1240+1313A); 57. *La carne para la cena* (ATU 1363).

Aparte de los relatos que es posible concordar con el índice ATU, hay en esta colección determinados textos que son dignos de un análisis en detalle, pese a que no hayan encontrado acogida en los catálogos más al uso. La brevedad que forzosamente ha de tener una reseña me obliga a comentar un solo caso, el de la narración núm. 28, que se titula *Giufà, el moro y los dátiles*. En ella leemos cómo el astuto Giufà va de viaje con un compañero y, cuando llega la hora de almorzar, le hace a su confiado comensal una pregunta banal (cuántas especies de dátiles se cultivan en su país) para comerse todo lo que hay mientras el otro responde. El moro decide vengarse con las mismas mañas de su contrincante, y en la siguiente ocasión en que se sientan a comer le formula, con la misma intención, una pregunta semejante. Giufà, en vez de caer en la trampa, responde de forma lacónica y logra salvar su comida.

No nos resulta difícil encontrar los vínculos que unen este relato documentado en Sicilia con un cuentecillo que Maxime Chevalier localizó en la literatura española del Siglo de Oro, concretamente en la *Comedia Selvagia* de Alonso de Villegas, en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz y en los *Diálogos familiares* de Juan de Luna.² Asombra que con una no muy grave variación en los detalles, la misma trama sobreviva al paso de tanto tiempo y a tantas fronteras, y que podamos encontrar su documentación en tradiciones tan dispersas. Para mostrar de forma más concluyente la vitalidad y la tradicionalidad del tópico, no transcribiré ninguna de las tres versiones literarias que Chevalier reproduce, sino otra tradicional registrada en España, concretamente en Murcia, por Anselmo Sánchez Ferra, por lo demás similar en los detalles a aquellas:

² Maxime Chevalier. *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1975, núm. K4, pp. 238-240.

52. *¿De qué murió tu padre?*

Fue uno a ver a un sobrino a Valencia, que lo tenía estudiando. Y ya, con tanta alegría, lo invitó a comer. Y fueron a comer a un restaurante.

En el restaurante les pusieron una paella y el zagal no hacía *na* más que hablar, hablar y hablar. Y el otro, comer y comer y comer. Y ya viendo que no conseguía distraerlo, dice:

— ¿De qué murió tu padre?

— ¡De repente!

Y siguió comiendo.³

Naturalmente que cambian los detalles, pero el meollo del tema se mantiene fiel a sí mismo en todas las versiones, lo que nos demuestra una vez más la formidable capacidad que tiene el cuento tradicional para adaptarse a toda clase de lugares y de ambientes, sin renunciar a su contenido fundamental.

En definitiva, el lector encontrará en este libro un conjunto de relatos llenos de gracia y de ingenio, que seguramente le sonarán a escuchado o leído alguna vez. Anécdotas que viven inmersas en una cultura viva, poderosa, dinámica, internacional, que han alimentado la imaginación de muchas generaciones, que nos han deleitado cuando éramos niños y que ahora, al cabo del tiempo, nos devuelven el perfume de aquellos días luminosos.

Romina Reitano y José Manuel Pedrosa nos han regalado con este libro, el primero que traslada de manera directa al español las tradiciones orales sicilianas, los ecos de una memoria tradicional que además de siciliana es universal, y por eso merecen nuestro agradecimiento sincero.

ÁNGEL HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
Universidad de Murcia

³ Anselmo Sánchez Ferra. *Un tesoro en el desván. Los cuentos de mis padres*. Cabanillas del Campo: Palabras del Candil, 2009, pág. 97. Véase también el comentario a este cuento que realiza el autor en la pág. 130 y donde menciona, además del libro ya citado de Chevalier, otra versión marroquí del relato.

Varia

Notas y reflexiones sobre la recopilación y el tratamiento de materiales de literatura oral

BERENICE GRANADOS

Escuela Nacional de Estudios Superiores, UNAM, Morelia

I. Literatura oral

La leyenda de la Llorona, los chistes de Pepito, el Cielito lindo, los mitos del Tlacuache, los versos improvisados, el corrido de La Cucaracha, el conjuro para evitar mordeduras de perro, el cuento del Coyote y el Conejo, el refrán del jarrito, producidos en contextos especiales —charlas, fiestas, curaciones— son discursos que se transmiten y asimilan bajo formas que tienen una estética propia, involucran palabras, voz, gesto y memoria. Se generan en circuitos de comunicación, pasan de boca en boca con un fin: transmitir de manera eficaz un sistema de conocimientos, valores, normas y creencias compartidos por un grupo social, para configurar el mundo que habita. Pertenecen a la serie de manifestaciones culturales conocida como “literatura oral” o como “artes verbales”.

Haciendo eco de John D. Niles en su libro *Homo Narrans*, considero la literatura oral como el fundamento para una teoría general de la cultura.¹ Las formas literarias orales producidas durante un acto de comunicación y dadas en un contexto

¹ “Entendida como sistemas en interacción de signos interpretables (que, ignorando las acepciones provinciales, yo llamaría símbolos), la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa” (Geertz, 2005: 27).

histórico-social determinado atienden a necesidades específicas, poseen una función que puede ir desde el simple entretenimiento hasta la autorregulación de una comunidad; desde un proceso de socialización individual, hasta una forma de cohesión social. Contienen una serie de conocimientos y de valores codificados que encierran un significado para la comunidad en la que se producen.

Narrar es la habilidad que define a la especie humana, al menos por lo que sabemos de la experiencia humana en el pasado histórico y en los, a veces, sorprendentes ámbitos que ha revelado la etnografía. A través de la narración, una especie biológica ordinaria ha llegado a ser mucho más interesante. *Homo narrans*: es el homínido que no sólo ha sido exitoso en negociar con la naturaleza y en encontrar suficiente alimento y refugio para sobrevivir, sino que también ha aprendido a habitar mundos mentales que pertenecen a tiempos que no son el presente y a lugares que son la materia de los sueños (Niles, 1999: 2-3).

En nuestras casas, escuelas, trabajos, en la televisión, en la radio, en internet, en la boca de nuestros familiares, amigos, conocidos, escuchamos este tipo de manifestaciones. Desde pequeños nos convertimos en contadores de cuentos, de chistes, de leyendas. Nos familiarizamos con las canciones de cuna y los juegos infantiles. Crecemos apropiándonos de estas manifestaciones, las conservamos y difundimos, son parte de nuestra condición humana. Su producción no está acotada temporalmente ni limitada a un sector social o a un ámbito de la cultura: todos somos productores potenciales de literatura oral, algunos más diestros, con habilidades desarrolladas o con una formación específica, pero todos participamos de ella.

Más allá de su realización cotidiana, este tipo de manifestaciones culturales se estudian e interpretan desde distintas instituciones como un tipo de arte verbal que no tiene un soporte material como el papel y la tinta, pero que trasciende lo corpóreo y lo individual para convertirse en un fenómeno más plástico,

adaptable a toda situación, y de naturaleza colectiva. A pesar de que se producen en un acto comunicativo, tienen una poética peculiar que las distingue de cualquier otra clase de mensaje. La literatura oral es un concepto construido por los estudiosos para designar estos discursos cotidianos. Según Paul Zumthor, fue el francés Paul Sebillot quien, a finales del siglo XIX, acuñó la expresión *literatura oral*, que sirvió tanto a etnólogos como a historiadores de la literatura para designar “toda clase de enunciados metafóricos que sobrepasaran el alcance de un diálogo entre individuos: cuentos, canciones infantiles, chistes y otros discursos tradicionales, pero también los relatos de antiguos combatientes [...] y tantas narraciones muy características, entrelazadas con nuestra habla cotidiana” (Zumthor, 1991: 47).

2. Voz, memoria y cuerpo

La literatura oral tiene como soporte la memoria, la voz y los movimientos corporales. Las distintas manifestaciones culturales llevan años, quizás generaciones, almacenadas en la memoria de un individuo, de una familia, de una comunidad. Cada vez que una persona reproduce una leyenda, un chiste, una canción, un refrán, en realidad está haciendo un ejercicio de la memoria. No sólo se recuerda la palabra para reproducirla, sino que el recuerdo incorpora las formas de expresión de otra persona: cuando se intenta reproducir el recuerdo no sólo se recrea el discurso de otro, sino también sus movimientos y sus gestos. En una suerte de apoderamiento, de posesión, cada vez que recordamos algo dejamos que otro se exprese a través de nuestro cuerpo. El acto de recordar y actualizar lo que nos transmitieron es también la materialización del otro. Una persona que recrea el discurso producido por otra, en realidad la está encarnando con la palabra y con el gesto. La memoria funciona en este tipo de literatura como una especie de telar sobre el que se borda cada producción literaria.

Los recuerdos son somáticos, en ellos se involucran todos los sentidos. Asoman a la primera provocación sensible cuando nos reencontramos con algún conocido, cuando percibimos un olor conocido, cuando regresamos a un sitio, cuando comemos algo con un sabor particular, o sentimos una textura asociada con nuestro pasado, o miramos una fotografía, etc. El recuerdo y su recreación en manifestaciones literarias orales son actos cíclicos en los que se transmite el sistema de valores y conocimientos del grupo social, con la voz, con las palabras, y con los gestos que son también memorizados, aprehendidos.

Un recuerdo que se hace presente en la memoria funciona como un detonante de otros recuerdos. Recordar es, a veces, un ejercicio de reflexión que generará cadenas de recuerdos, de asociaciones. A un recuerdo lo seguirá otro:

Se supone que una vez que el flujo de recuerdos ha penetrado en el canal que le hemos abierto, se interna y se derrama por su propio movimiento. La serie de recuerdos es continua. Se dice con frecuencia que nos dejamos llevar a través de la corriente de nuestros recuerdos, por el hilo de la memoria. En lugar de utilizar en ese momento nuestras facultades intelectuales, parece preferible que las dejáramos dormir (Halbwachs, 2004: 48).

En la literatura oral tanto los elementos verbales como los no verbales se manifiestan como una especie de caja china, un contenedor de otras cajitas que encierra la experiencia de otros productores y que, por medio de la transmisión de un recuerdo, ahora pertenece también a un nuevo interlocutor.

El movimiento del cuerpo, el comportamiento cinésico, desempeña en la literatura oral un papel básico: los gestos, las expresiones faciales, los movimientos de las extremidades, de la cabeza, de los pies, de los ojos están cargados de significado. El cuerpo es un vehículo transmisor tan efectivo como la voz: puede materializar recuerdos, representar momentos, escenas, personas. Narra situaciones particulares, construye personajes. La palabra y el cuerpo en una producción oral son indisolubles. Los

gestos son una forma de integrar al cuerpo propio la percepción del mundo, pero también una forma de representar al cosmos y hacer que este fluya a través del que habla.

El movimiento cinésico que acompaña a estas manifestaciones es un sistema en sí mismo. Siempre existe un relato corporal paralelo y complementario a la producción lingüística:

Hay actos no verbales directamente unidos al habla o que la acompañan y que sirven para ilustrar lo que se dice verbalmente. Pueden ser movimientos que acentúen o enfatizen una palabra o una frase, esbocen una vía de pensamiento, señalen objetos presentes, describan una relación espacial o el ritmo de un acontecimiento, tracen un cuadro del referente o representen una acción corporal (Knapp, 2009: 20).

3. Performance

La literatura oral se rige por normas específicas. Para su realización necesita de dos o más personas dispuestas a interactuar en un sistema comunicativo. La encrucijada en la que convergen los factores que hacen posible la interacción (el mensaje poético implicado, los interlocutores, las circunstancias que rodean la comunicación) es la performance: el meollo de la literatura que se transmite por vía oral. Zumthor la define como la acción en la que un locutor transmite y un destinatario percibe, de forma simultánea, un mensaje poético en un eje espacio-temporal, aquí y ahora. Cada producción oral es única e irrepetible, acotada siempre por el momento y las circunstancias que la rodean.

En la performance se articula el lenguaje con los rasgos de la voz (tono, volumen, altura, ritmo, tempo, intensidad, extensión), los movimientos del cuerpo (incluida la gestualidad), la memoria (el mensaje poético pertenece al acervo del grupo), y el contexto de producción. “En la *performance* coinciden los dos ejes de la comunicación social: el que une el locutor al autor y aquel por el que se unen situación y tradición” (Zumthor, 1991: 33).

4. Género

La literatura oral tiene distintas funciones en la sociedad, que se refuerzan en su composición poética, por ejemplo, algunas leyendas narradas en contextos de reunión (cenas, velorios, fiestas) pretenden justificar el estado actual de algo mediante la presentación de personajes y lugares conocidos por la comunidad, que sirven para dar mayor veracidad al relato; o bien, la oración, con sus fórmulas reiteradas, tiene un ritmo que dota a las palabras de la musicalidad propia de géneros rituales, lo que permite, incluso, propiciar estados extáticos. La lírica cantada, por su parte, tiene una métrica y una rima que facilitan no sólo su memorización, sino que permiten producir y recrear versos nuevos imitando esquemas fijos, como en los sones cantados en el fandango de la fiesta de la Candelaria en Tlacotalpan.

Las funciones de la literatura oral pueden ir desde la autorregulación de la comunidad hasta formas de sanación, desde la búsqueda satisfactoria de explicaciones hasta la distensión de conflictos sociales. Afianza las relaciones de grupo entre sus miembros y con el universo mismo.

A la diversificación estética y contextual de la literatura se le asigna el nombre de género. La literatura oral puede estudiarse en dos grandes ámbitos: el lírico y el narrativo, divididos a su vez en subgéneros: brindis, pregón, albur, trabalenguas, décimas, paremias, oraciones, ensalmos, conjuros, adivinanzas y canción folclórica en el caso de lírica, y mito, leyenda, cuento, chiste, ejemplo, mentira, fábula, corrido en el de narrativa.

En el acto comunicativo no existen diferencias tajantes entre un género y otro, el locutor emplea de manera indistinta formas poéticas diversas para expresar algo que le resulta necesario. A veces las fronteras entre un género y otro terminan siendo difusas.² Para el locutor —para cualquiera de nosotros— estas mani-

² Respecto de los géneros narrativos orales, Pedrosa reflexiona: “Las cuestiones de qué es una leyenda, qué es un mito y qué es un cuento, dónde empieza y dónde acaba

festaciones literarias forman parte de un acervo que se guarda en la memoria, son discursos aprendidos, que se guardan y reproducen en una situación específica. Estas manifestaciones culturales son transmitidas y actualizadas constantemente, están en movimiento, su cualidad esencial es su carácter evocativo y dinámico. Recuerdos que se encuentran en movimiento.

Cuando un investigador hace trabajo de campo, cuando hace una entrevista dirigida, semidirigida o libre, establece un canal de comunicación para obtener información asociada a un acontecimiento o suceso pasado. Lo que busca en realidad son recuerdos. El entrevistador se encarga de despertar la memoria de su entrevistado para retrotraer al presente aquello que le interesa conocer. En este sentido, las preguntas de una entrevista funcionan como una especie de catalizador que acelera el proceso mnemónico. El entrevistado, entonces, recrea un recuerdo de una experiencia propia o ajena por medio de una narración, un relato. Para el narrador, estas producciones orales pertenecen siempre a la categoría del recuerdo, sin importar si los hechos narrados son ubicables históricamente o pertenecientes a un ámbito mítico, asociados a una experiencia personal o familiar, o relativos a algo totalmente ajeno. Todo pertenece al recuerdo y comparte el mismo sistema de representación que explota un repertorio de gestos y palabras.

5. El trabajo del investigador cultural

Los distintos grupos sociales generan y actualizan día con día sus sistemas culturales, desechan ciertos elementos que ya no son

cada uno de ellos y dónde se hallan sus fronteras y espacios compartidos, han figurado hasta hoy entre las más difíciles de deslindarse y definir por los estudiosos de la literatura. Los abundantes estudios críticos que han intentado arrojar algo de luz al respecto no han podido llegar a soluciones plenamente satisfactorias, porque es imposible establecer clasificaciones y jerarquías precisas, absolutas y unívocas dentro del campo dinámico y variable de la tradición oral y credencial de cualquier pueblo" (Pedrosa, Rubio y Palacios, 2001: 20).

adecuados para explicarse su realidad e incorporan otros que les resultan significativos. El sistema de producción de la literatura oral de una comunidad es totalmente independiente a la acción académica institucional. El recopilador de este tipo de manifestaciones culturales debe saber que su labor no es la de un rescatista ni la de un guardián, sino la de un curioso. La recopilación, en principio, no se hace en beneficio de la comunidad en la que se recogen materiales (el trabajo como recopilador ahí está de más), sino que se persigue un fin intelectual, aunque es importante compartir los hallazgos de la investigación posterior con la comunidad de la que se extrajeron materiales.

El investigador funciona como un traductor de signos culturales, trata de decodificar información producida en un grupo social determinado, tomando como parámetros los que indica este mismo grupo, para llevarlos a otro, el suyo, en el que verterá esa información, convirtiendo esos signos culturales desconocidos en textos familiares. La labor del investigador consiste en tratar de entender distintos significados, distintas formas de configurar e interpretar el mundo, y buscar las palabras adecuadas para transmitir esta información a los miembros de su grupo.

¿Qué significa el término significar? Me parece que la única respuesta posible es que significar significa la posibilidad de que cualquier tipo de información sea traducida a un lenguaje diferente. No me refiero a una lengua diferente, como el francés o el alemán, sino a diferentes palabras en un nivel diferente (Lévi Strauss, 1978: 33).

La única manera posible de entender e interpretar es a través del conocimiento del otro: del establecimiento de un diálogo. Generalmente, a los investigadores culturales que trabajamos con oralidad se nos olvida que nuestro objeto de estudio forma parte de un proceso mucho más amplio y complejo, que involucra una relación personal, dada en un sistema de significación en el que entran en juego factores de muy diversa índole —corporales,

espaciales, temporales, sociales, anímicos, etc. — y en el que se puede generar o no, como en toda relación humana, empatía.

En el seno de esta relación personal, se debe actuar como un interlocutor dispuesto a escuchar y hablar cuando sea pertinente. El trabajo de recopilación de materiales orales no solamente implica presentarse en un sitio y capturar con la grabadora lo que se pueda, conlleva también una interacción, en la que se da y se recibe información, un intercambio de dones. Para llevarla a cabo se requiere, según Todorov, una habilidad particular: el desapego por uno mismo.

Frecuentar a los otros, familiarizarse grandemente con sus costumbres es un buen medio para lograrlo y, una vez que sucede (aunque, por supuesto, se trata de una maniobra que siempre hay que volver a empezar), ya no es tan importante saber si la mirada se ha de dirigir hacia los otros, en cuyo caso la distancia es un dato que se tratará de reducir, o hacia los propios (la distancia que ahora hay que poner pasa a ser sinónimo de desapego) (Todorov, 2007: 107).

El desempeño en trabajo de campo depende de la capacidad de desapego. Se trata, como lo prescribe la observación participante, de compenetrarse con el otro interlocutor, sin convertirse en él, para poder elaborar desde la cultura propia descripciones que puedan traducir a un grupo social los signos culturales de otro grupo.³

Una vez establecida esa relación es necesario desenvolverse con un código ético sustentado en la sinceridad y en el respeto: como investigador social no se pueden poner en tela de juicio las

³ “Las descripciones de una cultura deben encararse atendiendo a las fórmulas que esa cultura utiliza para definir lo que le sucede. Lo que no significa que tales descripciones sean o pertenezcan a la cultura que definimos, es decir, parte de la realidad que están describiendo; son antropológicas, es decir, parte de un sistema en desarrollo de análisis científico. Deben elaborarse atendiendo a las interpretaciones que hacen de su experiencia personas pertenecientes a un grupo particular, porque son descripciones, según ellas mismas declaran, de tales interpretaciones” (Geertz, 2005: 28).

creencias, pensamientos o sentimientos del interlocutor, a partir de los códigos culturales propios.

6. Trabajo de campo

Desde las ciencias sociales (antropología, historia, pedagogía, sociología) se han construido una serie de herramientas metodológicas para realizar trabajo de campo. Los procedimientos y metodologías establecidos por la etnografía constituyen un acervo fundamental. El trabajo etnográfico se desarrolla en distintos momentos, algunos de soledad y otros de interacción. Es una disciplina que pone por delante las habilidades del investigador como observador, ente sociable, descriptor e intérprete.⁴

Geertz, basándose en el filósofo Gilbert Ryle, declara que la etnografía es descripción densa y da un ejemplo curioso de este tipo de descripción. Dos muchachos están guiñando los ojos, uno porque tiene un tic, el otro porque está haciendo una señal a alguien más, un acto de conspiración. Mientras que la primera acción, el tic, tiene un trasfondo fisiológico, la segunda implica no nada más la acción, sino un mensaje entendido a su vez por otra persona que tiene la capacidad para decodificar ese mensaje.

⁴ Marcel Mauss opinaba, llevando al extremo el papel del etnógrafo, que "la ciencia etnológica tiene por meta la observación de las sociedades y por finalidad general el conocimiento de los hechos sociales. Registra estos hechos, hace su estadística si es preciso y publica los documentos que ofrecen un máximo de certeza. El etnógrafo ha de preocuparse de ser exacto, completo; debe tener el sentido de los hechos y de sus relaciones mutuas, así como el de las proporciones y las conexiones. La intuición no tiene cabida en la ciencia etnológica: es una ciencia de constataciones y estadísticas. La sociología y la etnología descriptiva exigen que se sea al mismo tiempo, archivero, historiador, técnico estadístico y hasta novelista, capaz de evocar la vida de una sociedad entera. No es que la intuición, por una parte, y la teoría, por otra, resulten inútiles; pero su uso ha de hacerse con limitaciones: es preciso tener en cuenta que poseen un valor y al mismo tiempo representan un peligro" (Mauss, 1971: 12). Sospecho que no son tantas las virtudes que se necesitan para hacer una buena etnografía, sino más bien ser paciente y obstinado, que ya es bastante.

Estamos ante la presencia de un gesto que contiene algo más, un mensaje cultural. El aprender a discernir entre estos dos tipos de guiño, el observar detenidamente para distinguir entre una acción simple y algo que se complejiza, es hacer descripción densa, es también hacer etnografía.⁵

Cuando se recopilan materiales orales no sólo se trabaja con palabras, se establecen relaciones entre personas que comunican.⁶ Para elaborar una interpretación de estos materiales, es necesario hacer descripciones densas, tomando en cuenta el circuito comunicativo en el que se producen y el complejo cultural que tratan. Si se trabaja únicamente con una parte de esos materiales, con los textos por ejemplo, se obtienen sólo fragmentos que se pueden llenar con sentidos ajenos al material. Si como estudiosos de la literatura nos quedamos únicamente con la parte estética de un texto, sin insertarlo en un fenómeno más complejo, poco podemos aportar sobre su significado.

⁵ "Descripción densa es desentrañar las estructuras de significación y determinar su campo social y su alcance. La etnografía es descripción densa. Lo que en realidad encara el etnógrafo [...] es una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o entrelazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas, y a las cuales el etnógrafo debe ingeniarse de alguna manera, para captarlas primero y explicarlas después. Y esto ocurre hasta en los niveles de trabajo más vulgares y rutinarios de su actividad: entrevistar a informantes, observar ritos, explicitar términos de parentesco, establecer límites de propiedad, hacer censo de casas... escribir su diario. Hacer etnografía es como tratar de leer (en el sentido de 'interpretar un texto') un manuscrito extranjero, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de sospechosas enmiendas y comentarios tendenciosos y además escrito, no en las grafías convencionales de representación sonora, sino en ejemplos volátiles de conducta modelada" (Geertz, 2005: 24).

⁶ "El relato es palabra, memoria, historia, tradición, costumbre y cultura: a diferencia de lo que sucede con la escritura, este método de investigación mira a los ojos [...]. Detrás de cada relato hay un texto colectivo y un vínculo de varias instancias: gesto, canto e historia concurren en rituales, por ejemplo. Además hay redes entre las voces y los silencios, los supuestos y los sobreentendidos, y claro, está el filtro adicional del cambio de lenguaje. Indagamos con otros referentes. El 'sepa...' de nuestros informantes es la palabra que marca nuestros límites, nuestra imposibilidad de acceso" (Olivera, 1996: 74).

La fuerza de nuestras interpretaciones no puede estribar, como tan a menudo se acostumbra hacerlo ahora, en la tenacidad con que las interpretaciones se articulan firmemente o en la seguridad con que se las expone [...]. Una buena interpretación de cualquier cosa — de un poema, de una persona, de una historia, de un ritual, de una institución, de una sociedad — nos lleva a la médula misma de lo que es la interpretación. Cuando esta no lo hace así, sino que nos conduce a cualquier otra parte — por ejemplo a admirar la elegancia de su redacción, la agudeza de su autor, o las bellezas del orden euclidiano — dicha interpretación podrá tener sus encantos, pero nada tiene que ver con la tarea que debía realizar: desentrañar el significado (Geertz, 2007: 30).

Cada quien decide el grado de involucramiento con el tema que trabaja. Para mí la literatura oral es parte de un acto comunicativo dado en un entramado cultural, que involucra expresiones verbales y no verbales y que tiene la capacidad para modelar el mundo, aunque siempre bajo una estricta normatividad creativa que fija el grupo social al que se pertenece: “Es a través de esas actividades simbólicas y mentales que las personas han adquirido la habilidad de crearse a sí mismos como seres humanos y a partir de ahí transformar el mundo de la naturaleza en formas que no se habían conocido hasta entonces” (Niles, 1999: 2 y 3).

a. Herramientas

El trabajo etnográfico se vale de una serie de instrumentos cuyo uso determina en gran medida los resultados que se obtienen. A continuación describo tres de ellos y la manera en la que los utilizo en campo.

1. El diario de campo es uno de los instrumentos de la etnografía. Consiste en una suerte de bitácora de navegante. En él se anota de todo un poco: descripciones e impresiones. Es una fuente de información en la que se escriben todo tipo de situaciones: planes de trabajo, instrucciones para llegar a determinados lugares, nombres de personas, información diversa. Malinowski concebía al diario de campo como “un espejo de los acontecimientos,

una evaluación moral, una ubicación de las motivaciones de vida, un plan para el día siguiente” (Díaz Tepepa, 2001: 62).

En mi trabajo de campo utilizo un cuaderno que cumple distintas funciones: constituye un directorio con los nombres de las personas que aparecen en las charlas y que pueden convertirse en narradores; funciona como planificador de itinerarios, procuro concertar citas con diferentes personas durante mis estancias para hacer más productivas mis visitas; es también un cuaderno de notas en el que describo los encuentros con los narradores, las circunstancias que me llevaron a ellos, mis impresiones de las entrevistas, del lugar en el que se realizaron y de las emociones o sentimientos que surgieron durante ellas; también lo utilizo para elaborar un inventario de temas, personajes o lugares mencionados en las entrevistas, como indicios y pautas para realizar entrevistas posteriores: “Mantener un diario de la experiencia investigativa es una manera útil de rastrear lo que uno va pensando durante las etapas de recolección y análisis de los datos” (Strauss-Corbin, 2002: 18).

2. La fotografía es también un auxiliar en el trabajo de campo. Podemos obtener imágenes del narrador, del espacio en el que se produce el acto narrativo, de los asistentes, de los lugares aludidos en el relato, etc. La fotografía no sólo es una herramienta que sirve para ilustrar, constituye un documento de análisis en sí.

Es necesario recordar que muchas narraciones se generan en función de la geografía del lugar. Algunas de las expresiones culturales (creencias, rituales, mitos) se originan a partir de las condiciones geográficas y ambientales en las que vive un grupo social. No en vano existe una corriente antropológica que estudia la importancia del paisaje en la vida ritual de las distintas comunidades. La utilización de la fotografía constituye una pieza clave del ensamblaje analítico del trabajo de recopilación.

3. Las entrevistas son la técnica más significativa y productiva del investigador en trabajo de campo. Se generan mediante un acto comunicativo en el que se da un flujo constante de información. Es una forma de conversar, no un interrogatorio dado en una relación desigual, sino “un verdadero diálogo donde el

entrevistador es también un participante, aunque hable menos que su interlocutor” (Joutard, 1996: 304).

Sobre la elección de la metodología pertinente para realizar una entrevista, podemos recordar aquí lo que dijera desde 1971 el grupo de trabajo Programa de Historia Oral, del INAH, coordinado por Alicia Olivera y Eugenia Meyer: “La experiencia ha venido a demostrar que no hay normas categóricas para realizar una entrevista, todo depende del sujeto entrevistado, es decir: el método está condicionado por el problema o problemas concretos que se puedan presentar” (Olivera, 1971).

Dependiendo del grado de intervención del investigador-entrevistador durante la charla, una entrevista puede presentarse como un artefacto dirigido, semidirigido o libre. Cuando se aborda a una persona con preguntas elaboradas, se pierde información, en ocasiones la persona termina por intimidarse, su voz pierde vigor y sus gestos desaparecen; pareciera que el entrevistador quisiera más bien reafirmar lo que piensa, manipulando el flujo de información. El extremo contrario, según Joutard, es dejar que el narrador se exprese libremente, interviniendo pocas veces. Algunos aseguran que este tipo de entrevista libre termina por crear una atmósfera confusa en la que el informante tiende a angustiarse. También se dice que la mejor manera de acercarse al entrevistado es la entrevista semidirigida.

Joutard sostiene que se debe establecer una relación empática para obtener información de mayor calidad. Mientras más interés se demuestre y mientras más encuentros se tengan con el entrevistado, la entrevista será mejor. El distanciamiento entre dos personas entorpece la comunicación. Quizás una oportunidad para romper las barreras es la convivencia a la hora de la comida. Conviene recordar aquí lo que Oscar Lewis escribe en *Los hijos de Sánchez*:

Lo que comenzó como un interés profesional en sus vidas se convirtió en amistad cordial y duradera. Llegué a interesarme profundamente en sus problemas y con frecuencia sentí como si tuviera dos familias a quien atender: la familia Sánchez y la mía

propia. He estado centenares de horas con miembros de la familia; he comido en sus casas, he asistido a sus bailes y he convivido con ellos en sus festividades [...]. La familia Sánchez aprendió a confiar en mí. Básicamente fue un momento amistoso el que los llevó a contarme la historia de sus vidas (Lewis, 1982: 28).

El investigador tiene que aprender a confiar en sus interlocutores.

b. Cómo llegar a un narrador

El cómo llegar a una persona que pueda proporcionar información está íntimamente vinculado con el objetivo de nuestro trabajo. Es muy distinto cuando se llega a un lugar por parte de una institución que cuando se hace con recursos propios. Las relaciones que se establecen en una comunidad dependen del tipo de investigación que se realiza, si la estadía en el lugar es corta o larga, si se pretende entrevistar a muchas personas o a pocas y si se viaja solo o acompañado. Si la estadía en un sitio es larga y la comunidad en la que se recopilan los relatos es pequeña, lo mejor es avisar sobre el trabajo de recopilación a las autoridades civiles o eclesiásticas, para que, a su vez, lo comuniquen a la población.

La mejor manera de llegar a nuestros interlocutores es preguntando en la plaza pública: generalmente la comunidad reconoce a los buenos narradores o contadores de historias. Estas personas que poseen una competencia comunicativa más desarrollada son llamados por Mercedes Zavala narradores privilegiados. La competencia comunicativa implica un dominio del léxico, de la expresión corporal, del manejo de la voz, de la tradición (del sistema de valores comunitario y del repertorio de lo que se cuenta) y de los recursos discursivos. Entre los pueblos de la Costa Chica de Guerrero, por ejemplo, se dice que el buen narrador nace con el don, un don asignado por una entidad sobrenatural:

Narrar es un arte. Un arte que requiere sensibilidad, imaginación, disciplina física y mental, y también un don, gracia. Los afromes-

tizos dicen de un buen narrador, poeta y músico: “Es el don que dios le dio” o “es la gracia que tiene”, entendida esta última no como la gracia del bufón, sino de la virtud, de la cualidad que tienen con la palabra para entretener, divertir y enseñar; es decir para construir mundos (Gutiérrez Ávila, 1993: 18).

Sin embargo, todos somos narradores, informantes o entrevistados potenciales, pues el acto de comunicar, de narrar, de contar cosas es una actividad producida por todos de manera colectiva y cotidiana, generada para satisfacer necesidades dentro del grupo social al que pertenecemos. Por tanto, es importante reconocer que existen personas con una competencia narrativa mayor, pero que eso no significa que menospreciemos la información, las narraciones o demás manifestaciones culturales que nos puedan proporcionar otras personas: cada manifestación tiene un sello particular dado por el productor del relato.

c. Formas de fijar una producción oral

El estudio de la literatura oral atraviesa muy distintos campos de conocimiento; la palabra, el empleo de la voz y el movimiento corporal que funcionan como su soporte pueden ser analizados e interpretados desde varios horizontes. Por tal razón, es necesario consignar la recopilación, en la medida que lo permita el productor, en medios audiovisuales. De ahí la importancia de almacenar los materiales de video y audio obtenidos en trabajo de campo, para ponerlos al alcance de los interesados en trabajar con ellos. Debe contemplarse el almacenamiento de los materiales con un etiquetado estandarizado, que posibilite su consulta desde una base de datos. Sin embargo, cada investigador debe utilizar las herramientas que le permitan trabajar mejor. Tanto la grabadora de audio como la de video son indispensables, ambas ofrecen posibilidades distintas. En ocasiones es el informante quien pide que no se grabe en video la conversación, sin embargo, en mi experiencia, la participación de la gente se ve reforzada por el video, pues causa cierto entusiasmo. Posteriormente se debe ofrecer al informante una copia del material grabado.

Los datos del narrador que suelo registrar para cada grabación son: nombre, edad, ocupación, si sabe leer o no, lugar y fecha de la grabación (a veces con hora aproximada) y algunos datos contextuales (quiénes estaban presentes durante la grabación, dónde se llevó a cabo, cómo se llegó al narrador, en que posición se encontraba la cámara respecto del entrevistador y el entrevistado). Algunos de estos datos contextuales pueden arrojar información tanto de la performance de la producción oral.

El acto comunicativo está siempre mediado por el contexto en el que se genera. Si la entrevista se realiza muy tarde o muy temprano puede que el narrador se encuentre indispuesto, con hambre o con sueño, y entonces su participación, a pesar de que haya aceptado la entrevista, puede ser breve, parca, apresurada o monótona; a veces con palabras entrecortadas y frases sin terminar.

El lugar en el que se coloca la videocámara también influye en la producción; según Mark Knapp, si la cámara se coloca muy cerca puede llegar a intimidar al narrador, provocando que el canal de información se interrumpa y se genere una charla forzada; en cambio, si se instala demasiado lejos, el narrador termina por pensar que el entrevistador muestra desinterés por la conversación. La distancia ideal, dice, es de metro y medio.

En la producción oral interviene de manera determinante la presencia de otras personas. Los acompañantes del narrador pueden reforzar la memoria del entrevistado y convertir la plática en un diálogo nutrido que permite la participación de todos los presentes. O bien, pueden ser un obstáculo, cuando reprimen al narrador o lo interrumpen al grado de entorpecer por completo el flujo de información.

El espacio geográfico es decisivo en la entrevista. Si el narrador se siente cómodo en el lugar en el que se encuentra, su conversación será mucho más amena; en cambio, si el lugar le es ajeno, procurará terminar la charla. Philippe Joutard recomienda reunirse con el entrevistado en un lugar que le resulte familiar, que le permita evocar la memoria y reforzarla al mismo tiempo. Cuando el tema de la conversación trata sobre el espacio geográfico en el que se desarrolla la entrevista, el lugar se convierte en una

especie de mapa mnemotécnico, en el que todo puede ser aprehendido por la memoria a través de los sentidos: formas, colores, texturas, aromas.

Este tipo de información puede resultar trascendental para el estudio de la literatura oral. En un corpus de recopilación resulta indispensable hacer un índice de narradores, que contenga esta información precisa.

Aquí un ejemplo de este tipo de ordenación:



Tiene 79 años, es originaria de Ayala, Morelos. Es ama de casa y ha desempeñado diversos cargos administrativos en el municipio. Sabe leer y escribir.

Espejo, Emilia

Datos adicionales

Emilia es hija de Agustina, la hermana menor de Josefa Espejo, viuda de Emiliano Zapata. Fue criada por su tía Josefa desde muy pequeña, a quien ella se refiere como “mi mamá”. Junto con su tía viajó por el interior del país, pues Josefa representó al estado de Morelos en muy diversos eventos. Vive en la casa que pertenecía a la familia Espejo, una casa construida hacia 1909. Tiene hijos y nietos. Es una señora de carácter fuerte y muy “claridosa”, suele

pronunciarse y tomar partido cuando algo no le parece, como le enseñó Josefa Espejo. Le gusta viajar, hablar de política y de la historia de su familia materna. Tiene una afición particular por relatar algunos recuerdos de la Revolución que le platicaba su tía.

Grabación

Las videograbaciones de los relatos de Emilia Espejo se llevaron a cabo el lunes 13 y el martes 14 de julio de 2009, en la sala de su casa, en Villa de Ayala, Morelos. La primera entrevista se realizó por la tarde y tuvo una duración de 19 minutos con 18 segundos. La segunda grabación fue poco después de medio día y tuvo una duración de 1 hora, 36 minutos, 23 segundos.

Datos contextuales y comentarios de la entrevista

Tras mi primera estancia en Morelos, regresé cinco meses después para continuar con el trabajo de campo. Había salido desde las ocho de la mañana del Distrito Federal acompañada por Santiago Cortés; esta vez viajábamos en automóvil, por lo que podía desplazarme más fácilmente de una población a otra. En mi libreta de campo tenía como pendiente ir a Villa de Ayala, pueblo vecino de Anenecuilco. Quería que Santiago conociera al subdirector del Museo Casa Emiliano Zapata, Lucino Luna, y pasamos primero por ahí. Después de una charla con Lucino y de un breve recorrido por Anenecuilco, dispuse que partiéramos a Ayala.

Llegamos a la plaza principal de la Villa, alcancé a ver a dos hombres mayores, que platicaban frente al kiosco. Los saludé y traté de hacerles la plática. Me presenté, les dije que estaba buscando relatos sobre Emiliano Zapata y la Revolución. Uno de ellos se despidió, se dio la vuelta y se fue. El otro hombre, don Manuel, me confesó que era muy malo para relatar cosas, pero que conocía a la persona indicada. Me pidió que lo siguiera. Caminamos dos cuadras sobre la calle lateral del mercado y dimos vuelta hacia la izquierda. Se detuvo frente a la puerta de la casa de la esquina y comenzó a tocar. Una señora abrió. Don Manuel le dijo

que yo estaba buscando historias de la Revolución, que por qué no me contaba lo de su mamá; a Emilia se le iluminaron los ojos y nos pidió que pasáramos. Don Manuel, Santiago y yo tomamos asiento, y Emilia, entre muchos ires y venires, comenzó a explicarnos su parentesco con Zapata. Le pedí que me dejara grabarla. Ella accedió, aclarando que andaba muy “fachosa”, que le hubiera gustado arreglarse un poco más.

Coloqué el tripié frente a Emilia, pero debido a sus constantes desplazamientos, lo tuve que reubicar en varias ocasiones. Es esta la razón por la que ambas grabaciones tienen varios cortes. Después de algunos minutos, el calor se sentía cada vez más fuerte, el sol se estaba metiendo; interrumpí la grabación y le propuse a Emilia que reanudáramos la conversación al día siguiente. Ella aceptó de buena gana, no sin antes darnos un recorrido por su casa y explicarnos que la foto en la que Emiliano sale junto a un puente la tomaron justo ahí, en el patio. Fijamos después del mediodía para nuestro encuentro.

Al día siguiente, Cecilia López Ridaura y Enrique Flores, compañeros de la UNAM, llegaron a Cuautla, para, al igual que Santiago, acompañarme en mi trabajo de campo por un par de días. Fuimos los cuatro a casa de Emilia, ella ya nos estaba esperando. Durante la grabación nos ofreció refresco y nos presentó a su hijo, profesor de escuela.

La cámara fue colocada frente a Emilia, como a dos metros de distancia, por lo que puede apreciarse de cuerpo completo. La charla trató sobre cosas diversas, ella la condujo como quiso, a pesar de las preguntas de sus múltiples interlocutores.

7. Montajes interpretativos

Después del trabajo de campo es necesario sistematizar la información obtenida, elaborar hipótesis, hacer interpretaciones. Una vez que se registra un material, la grabación constituye una fuente primaria de la que pueden emanar diferentes productos. El tratamiento tradicional dado a las grabaciones es su transcripción

y edición, quizás con el fin de estudiar mejor la información obtenida, o por mero “fetichismo escritural”. La otra, poco menos recurrida en el ámbito académico, es la edición del material para realizar un video documental.

En una transcripción se fija y se materializa parcialmente un fenómeno abstracto y efímero: las palabras dichas se transforman en tinta sobre papel. Mucho se ha discutido sobre la forma en la que debe elaborarse una transcripción. Existen varias formas de hacerlo y todas son igualmente criticables.

Para Joutard toda transcripción es una traducción y

toda traducción es en cierto modo una traición. En este caso preciso oscilamos entre dos peligros: apegarse a la expresión del interlocutor en sus mínimos detalles con el riesgo de hacer casi imposible la lectura y desvalorizar su discurso, o reescribir el texto oral con peligro de hacerle perder su especificidad y una parte de la información que le es propia (1986: 333).

Desde las distintas disciplinas se elaboran diferentes transcripciones. En el ámbito literario, la escuela pidaliana, siguiendo el trabajo desarrollado por el estudioso español de la literatura popular y tradicional Menéndez Pidal, se edita completamente la producción oral, eliminando la participación del recopilador y casi todos los indicadores de oralidad; se manipula el léxico, la sintaxis y la estructura de la producción oral para dejar un texto perfectamente “limpio”, que se asemeja mucho más a un texto producido por escrito. Como alguna vez me lo aclaró un investigador que procede con este método en México: se trata de trabajar únicamente con versiones de los textos, por lo que no interesa tanto su ejecución oral; un texto depurado de esta forma permite establecer paralelismos de una manera más sencilla al realizar un análisis filológico.

La escuela norteamericana de folclor, a la que se adscribe el gran recopilador Stanley Robe, considera que en una transcripción es necesario conservar el discurso verbal tal como se produjo. Robe, en sus recopilaciones de narrativa oral, fragmenta las entrevistas y sólo presenta relatos —unidades narrativas autónomas con un

principio y un final—, generalmente omite sus intervenciones como entrevistador, a menos que estas resulten necesarias para que se entienda el relato al momento de ser leído. Él trabaja con motivos, ordena sus materiales por temas y coloca antes de cada relato un breve resumen de la trama. Como parte de la introducción de sus libros, añade un índice de narradores que contiene tanto los datos de cada entrevistado como los datos contextuales de cada grabación.

Los miembros de la escuela de historia oral mexicana tienen un proceder más ambicioso, transcriben las entrevistas completas conservando las participaciones de los interlocutores y no omiten pautas de oralidad. Para esta escuela, permeada por diversas corrientes disciplinarias que estudian fenómenos orales, todo resulta significativo en una entrevista. Archivan sus grabaciones con los datos de los entrevistados, datos contextuales e información sobre la entrevista (temas tratados en la conversación) y materiales adicionales (fotografías y documentos hemerográficos proporcionados por los entrevistados). Esta sistematización y este ordenamiento del material permiten que las entrevistas puedan ser consultadas y revisadas por especialistas de muy diversas disciplinas.

En el ámbito periodístico, a pesar de que las entrevistas se transcriben con sus distintos interlocutores, no se fija la producción oral con todas sus pautas, pues lo que interesa es la difusión del discurso del entrevistado; por lo que, al igual que en la escuela pidaliana, se edita el texto lingüístico para asemejarlo a una producción escrita, regularmente sin marcas de oralidad, excepto cuando estas resultan significativas para el lector. Es el caso, por ejemplo, de las vacilaciones en el discurso de un político cuando se le pregunta por algún tema de desarrollo social.

Así pues, los materiales recopilados en campo pueden presentarse de forma muy distinta; por ejemplo, si el objetivo de la transcripción es filológico y lo que se pretende es trabajar únicamente con versiones escritas, se puede transcribir y editar el material quitando estructuras morfosintácticas que resulten incorrectas de acuerdo con la norma vigente, eliminando balbuceos, expresiones “torpes o de duda” y vacilaciones, y suprimiendo la participación del entrevistador. De esta manera:

Ejemplo 1. *La leyenda del Choco*

Era una pareja que tuvo un niño. Ellos querían que lo bautizara gente rica, no pobre. Le buscaron una pareja con dinero que lo llevaran a bautizar. Ya cuando lo llevaban a bautizar, lo llevaba cargando la madrina ya con su ropón y con su rebozo. Iban pasando por un puente y ahí el niño habló. Dijo:

—Madrina, ya tengo dientes. Madrina ya tengo dientes. Entonces la señora se espantó, y el niño se le fue de los brazos y se aventó al río.

Corrieron para salir del puente, y ahí estaba el río. La señora se había espantado:

“Madrina ya tengo dientes”. ¡Pum!, se aventó al río y se fue. Ellos quedaron espantados, tanto los padres como los padrinos, porque era El Choco.

En cambio, si se pone énfasis en la producción verbal del narrador, se puede transcribir lo dicho por el informante colocando las expresiones orales subjetivas entre corchetes, pero suprimiendo la participación del entrevistador. De esta manera:

Ejemplo 2. *La leyenda del Choco*

Que era una pareja que nació ese niño, pero que ellos querían que lo bautizara una gente rica, no pobre [bueno yo así nos contaron la leyenda del Choco]. Y que por fin hasta que le buscaron una pareja con dinero que lo llevaran a bautizar. [Pues sí es más largo, ¿no?, pero yo le voy a contar más]. Y que ya cuando lo llevaban a bautizar [ya ve que era de un pueblo a otro, ¿no?], que lo llevaba cargando la madrina ya con su ropón y con su rebozo. Y que iban pasando por un puente y que ahí el niño habló, que le dijo:

—Madrina, ya tengo dientes. Madrina ya tengo dientes.

Y que entonces la señora se espantó, y que el niño se le fue de los brazos y se aventó al río. Corrieron pa salir del puente, y ahí estaba el río. Ajá, y que la señora se espantó:

—Madrina, ya tengo dientes.

¡Pum!, se avienta al río y se fue. Y ellos quedaron espantados, tanto los padres como los padrinos, que porque era El Choco.

Si lo que pretende el investigador es trabajar con el acto comunicativo, entonces se puede proponer una transcripción que incluya no sólo lo dicho por el informante, sino la conversación entre los interlocutores. Transcribir todo lo que se escucha, de la manera más fiel posible, conservando incluso las preguntas o participaciones del entrevistador.

Ejemplo 3. La leyenda del Choco o “esos ya fueron cuentitos”

DIEGA: Y no, y ora una, una leyenda bien chistosa, ¿verdad?, pero eso ya fueron, este, cuentos, que dicen que... ¿No le platicaron que dicen que era un niño que tenía una pareja?

BERENICE: Sí, pero no, no me lo platicaron bien...

DIEGA: Que era una pareja que nació ese niño, pero que ellos querían que lo bautizara una gente rica, no pobre (bueno yo así nos contaron la leyenda del Choco). Y que, este, por fin hasta que le buscaron una pareja con dinero que lo llevaran a bautizar [*mjm*]. Pues sí es más largo, ¿no?, pero yo le voy a contar más... Y que ya cuando lo llevaban a bautizar, ya ve que era de un pueblo a otro, ¿no?, que, este, lo llevaba cargando la madrina ya con su ropón y con su rebozo o... y que iban pasando por un puente [*mjm*] y que ahí el niño habló, que le dijo:

—Madrina, ya tengo dientes. Madrina ya tengo dientes [risas].

Y que entonces la señora se espantó, y que el niño se le fue de los brazos y se aventó al río. Corrieron pa salir del puente, y ahí estaba el río [*ajá*]. Ajá, y que la señora se espantó:

—Madrina, ya tengo dientes.

¡Pum!, se avienta al río [*ajá*]. Y se fue. Y ellos quedaron espantados, tanto los padres como los padrinos, que porque era El Choco.

BERENICE: Ya, ya [risas].

DIEGA: Pero eso ya fueron cuentitos que le contaron a uno, ¿no? [*ajá*]. Porque pues antes no había televisión, no había radio. Pues los tíos o la hermana mayor se ponían a platicarle cuentos... que La Llorona, que El Choco...

También puede desarrollarse una forma de transcripción que incluya el registro de otros soportes de la literatura oral (memoria, cuerpo, manejo de la voz). El hilo conductor en una conversación,

en una entrevista, no son tanto las preguntas del entrevistador, sino los recuerdos que resultan significativos para la persona entrevistada. Estos recuerdos se articulan en un discurso como cadenas de producción que se suceden a partir de una palabra clave, un detonante de la memoria, que funciona como tema-eje en la conversación. Para intentar una transcripción en la que se pudieran observar los elementos aludidos, se presenta aquí como ejemplo un montaje que se organizó en tres columnas. En la columna del lado izquierdo se anotó el tiempo y los movimientos del cuerpo, en la central elementos de la memoria y la producción lingüística, en la de la derecha cuestiones de paralenguaje, es decir, cualidades de la voz y caracterizadores vocales, como la risa.

En la columna izquierda, el tiempo se refleja como un marcador que indica el momento de la grabación en la que durante la conversación se comienza a referir un tema particular. Ese marcador de tiempo indica en qué momento de la grabación comienza y termina un relato-recuerdo. En la columna central, mucho más ancha que las laterales, se plasma el discurso lingüístico, las palabras dichas durante una conversación con Anastasio Zúñiga, los relatos recuerdo; se trata de poner énfasis en el papel de la memoria en la producción oral, así que se optó por tratar de graficar este comportamiento asignando títulos y subtítulos con una tipografía particular a los distintos relatos-recuerdo que aparecen en boca de Anastasio. De esta manera, los relatos-recuerdo principales, de los que derivan otros, aparecen con un título en letras redondas, negritas y en tamaño mayor. Los títulos de los relatos recuerdo subordinados a uno principal, o bien, aquellos derivados de una misma cadena de asociación, un mismo tema, se escriben con letra cursiva, en negritas. Por último, los relatos-recuerdo derivados a su vez de uno subordinado, es decir, aquellos que pertenecen a un tercer esfuerzo de la memoria,⁷ se escriben también con letra cursiva, en negritas, pero se deja una sangría para diferenciarlos.

⁷ Se trata de un esfuerzo casi inconsciente, que no es una digresión, porque el narrador no se sale del tema-eje, no hay una ruptura del hilo del discurso. Tampoco se trata de una asociación libre, el narrador, sin percibirlo, sabe adónde va, y encuentra el camino para regresar al punto de partida de la conversación.

Ejemplo 4. Anastasio Zúñiga

<p>00:00:00</p> <p>◆ Extiende el brazo hacia adelante y la mano la dirige hacia la derecha como imitando la traza del camino, repite lo que dice con sus movimientos.</p> <p>◆ Eleva el codo y lleva el brazo levemente hacia atrás, reafirmando su dicho.</p> <p>▲ Lleva el brazo con el codo doblado hacia adelante y el puño cerrado dos veces, en "el que" y en "que firme", acentúa lo que dice.</p> <p>◆ Inicia con la mano derecha un papel y pasa la mano izquierda sobre la derecha, haciendo como si escribiera sobre ella, repite lo que dice.</p> <p>♥ Extiende el brazo, como imitando al asta de la bandera.</p>	<p><i>Primer segmento</i></p> <p>1. El Plan de Ayala</p> <p>BERENICE: Ahora sí, don Anastasio, plátiqueme de la Revolución.</p> <p>ANASTASIO: Mire, cuando, cuando estalló la Revolución, ya Madero se había levantado en el norte [ajá]. Y Madero le hablaba a Zapata, que se, que levantara la gente aquí en el sur. Pero Zapata no quería, y ya cuando, este, se levantan... ya Zapata se decidió, entonces mandaron a... Porque ellos se juearon de malas: Zapata, Juan Sánchez, este, Otilio Montaña, Mendoza, se juearon de malas, porque ya los quería agarrar el gobierno, ya se había dado cuenta [mjm]. Y se juearon de malas al estado de Puebla, allá a Ayoxustla [mjm], de, de este, de Chautia, allí entra el carril, el camino para acá, para Ayoxustla.◆◆ Por eso allá firmaron el Plan.</p> <p>Entonces, este, Pablo Torres Burgos se jue a hablar con Madero [mjm], y habló con él en San Diego, California [mjm]. Pero allá le dijo, ya le dijo Madero, que le dijera a Zapata que se rindiera, que le iban a dar una hacienda, o un cargo de, de jefe de operaciones. Y ya, ya trajo la mala noticia y, entonces, ya los jue a jallar ahí, ya se habían ido de malas [mjm], ya estaban allá en, en Ayoxustla [mjm]. Y ya trajo la mala impresión, y al, y al... que ya este Madero, Madero se estaba rindiendo. Y entonces le dijo a Zapata y, entonces, pus dicen que soy grosero, pero pus eso dijo Zapata. Entonces Zapata dijo:</p> <p>—Chingue a su madre Madero.◆ El que, el que quiera morir se que firme.◆*</p> <p>Ya tenían la, el Plan [mjm].◆ Y firmaron. Pusieron la bandera y se anduvieron pasando todos debajo, jurando bandera,♥ ahí juraron bandera. Pero Zapata no era jefe [mjm], era como cualquiera.</p>	<p>◆ Suerte tímida</p> <p>* Para imitar a Zapata cambia el tono de su voz, lo hace más grave, su ritmo es más rápido, se vuelven más altas, su voz más fuerte.</p>
--	--	--

En las primeras transcripciones que hice en mi carrera académica respeté lo dicho por los narradores, pero eliminé mi participación. Opté por no quitar las expresiones que hacían parecer, a decir de algunos, torpe al narrador. Fue algo meramente intuitivo. Después de algunos años, considero que esto fue un acierto. Expresiones como el “mmm”, el “eh...”, “este”, “dice”, “entonces”, tienen un significado y forman parte de la estructura narrativa oral. En el entramado del discurso oral todo aporta significado: las faltas de coordinación, de concordancia entre género o número, las expresiones no acabadas constituyen parte del funcionamiento de la memoria de una persona, indicios de bilingüismo, pautas rítmicas, influencias del contexto, etcétera.

Las producciones orales tienen una musicalidad dada por el ritmo de la voz del entrevistado, pero reforzada y promovida por el entrevistador. Los “mjm” aprobatorios del interlocutor, tan frecuentemente borrados de las transcripciones, juegan un doble papel: forman parte del discurso y tienen una función particular

—función fática, pues indican en los términos del análisis discursivo que existe interacción entre los interlocutores, que se escucha lo que se dice—, pero también son unidades rítmicas del acto comunicativo, que siguen la pauta establecida por el narrador:

El trabajo de Dittman y sus colaboradores representa otro punto de vista en el objetivo de comprender las interrelaciones entre habla y movimientos corporales [...]. Este autor asegura que los movimientos tienden a integrarse rápidamente en una unidad codificada o según determinadas pausas de habla. También proporciona nuevas pruebas de sincronía interaccional. Las reacciones de los oyentes en forma de vocalizaciones (tales como “mhmm”, “ya lo veo” y otros comentarios), cabezadas y movimientos de manos y pies tienden a producirse al final de unidades rítmicas del discurso del hablante, esto es, como pausas dentro de cláusulas fonémicas, pero principalmente en las articulaciones entre estas cláusulas (Knapp, 2009: 183).

Se deben evaluar las distintas posibilidades que ofrecen los modos de transcripción. La transcripción, y sobre todo la edición del material, son montajes, formas creativas de ordenar el material, que obedecen siempre al interés del investigador. Estas formas de presentación constituyen un análisis en sí. El tipo de transcripción de un material debe reflejar un objetivo. Si lo que interesa es editar una recopilación de relatos, quizás lo que convenga es fragmentar la grabación y presentar las secuencias narrativas que posean un inicio y un final. El orden en el que aparezcan estas secuencias forma parte del montaje. En cambio, si lo que se quiere es trabajar con la performance o con la oralidad, quizás lo que convenga sea hacer hincapié en el acto comunica-

tivo, respetando los silencios y las expresiones de vacilación del entrevistado.⁸

Cualquier forma de transcripción es una manera de interpretar la entrevista; lo que grabamos en trabajo de campo, en una transcripción, se transforma en algo distinto, la información obtenida se filtra para acercarse a un objetivo. En el caso de la fragmentación del texto, se altera incluso el orden de producción, y muy difícilmente podemos hablar del proceso mnemónico que implica un acto comunicativo. Adentrarse en el mundo de la oralidad es tratar de integrar el análisis de todos los recursos empleados en la producción de un acto narrativo. No es necesario agotar el análisis de los elementos verbales y no verbales presentes en una producción, pero sí considerarlos para poder elaborar modelos de interpretación más cercanos a la realidad.

Por último, es necesario tomar en cuenta que cuando hacemos cualquier trabajo de investigación tendemos a dejar de lado nuestra historia personal, solemos olvidar que nuestras decisiones están acotadas por experiencias propias. Todo acto, sin embargo, está mediado por una forma particular de pensar, de sentir, de creer. Elegimos temas de investigación porque nos resultan significativos. Nuestro trabajo intelectual es el resultado de la información externa que filtramos a la luz de lo que somos. Para tratar de ser objetivos en todo proyecto de investigación, es necesario hacer conscientes los intereses propios. Conocer qué es lo que nos agrada y desagrada puede arrojar información de dimensiones más justas sobre lo que se produce. A partir de una evaluación personal se pueden crear modelos de análisis que permitan interpretar mejor nuestro objeto de estudio. Para Phillippe Joutard, una de las cualidades del investigador (Joutard escribe "historia-

⁸ "Cuando el objetivo prioritario es recoger información auténtica sobre una técnica, condiciones de vida, horarios de trabajo, la transcripción puede alejarse del lenguaje oral y descuidar el otro discurso, el de los silencios, las vacilaciones, las risas o las repeticiones. Si, por lo contrario, uno se inclina por reproducir el ambiente, la atmósfera, la proximidad con el tono oral debe ser buscada, sin por ello poner en el mismo nivel los vicios de la palabra y el discurso esencial" (Joutard, 1986: 334).

dor”) debe de ser la simpatía por el tema que se trabaja, incluso sugiere que “es mejor abandonar una investigación que no se siente y que se hace por deber” (1986: 305).

Bibliografía citada

- DÍAZ TEPEPA, María Guadalupe, 2001. *Técnica y tradición: etnografía de la escuela rural mexicana y de su contexto familiar y comunitario*. México: El Colegio de Puebla / Plaza y Valdés.
- GEERTZ, Clifford, 1973. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GUTIÉRREZ ÁVILA, Héctor, 1994. *La conjura de los negros: cuentos de la tradición oral afro-mestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*. México: Universidad Autónoma de Guerrero.
- HALBAWCHS, Maurice, 2004 [1994]. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos / Universidad de Concepción / Universidad Central de Venezuela.
- JOUTARD, Phillipe, 1996. *Esas voces que nos llegan del pasado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- KNAPP, Mark L., 2009 [1982]. *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. México: Paidós.
- LÉVI STRAUSS, Claude. 1987. *Mito y significado*. Madrid: Alianza.
- LEWIS, Oscar, 1982. *Los hijos de Sánchez: autobiografía de una familia mexicana*. México: Grijalbo.
- MAUSS, Marcel, 1971. *Introducción a la etnografía*. Madrid: Istmo.
- NILES D., John. 1999. *Homo Narrans. The Poetics and Anthropology of Oral Literature*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- OLIVERA BONFIL, Alicia y Eugenia MEYER, 1971. “La historia oral. Origen, metodología, desarrollo y perspectivas”. *Historia Mexicana* XXI: 82.
- _____, 1996. “Treinta años de historia oral en México. Revisión, aportes y tendencias”. En *Historia y testimonios orales*, Cuauhtémoc Velasco Ávila (coord.). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- PEDROSA, José Manuel, Elías RUBIO MARCOS y César Javier PALACIOS, 2001. *Héroes, santos, moros y brujas. Leyendas épicas, históricas y mágicas de la tradición oral de Burgos. Poética, comparatismo y etnotextos*. Burgos: Tentenublo.
- STRAUSS, Anselm y Juliet CORBIN, 2002. *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Antioquia: Universidad de Antioquía.
- TODOROV, Tzvetan, 2007 [1989]. *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI.
- ZUMTHOR, Paul. 1991. *Introducción a la poesía oral*. Trad. María Concepción García Lomas. Madrid: Taurus.

Resúmenes

Paula ZAMUDIO TOPETE. “‘Juguemos al axedrez, señora, daros [he] un roque’: canciones eróticas de voz masculina en la antigua lírica popular hispánica”. *Revista de Literaturas Populares* XII-1 (2012): 105-129.

Resumen. El artículo se centra en el análisis de la voz masculina en los versos eróticos de la antigua lírica popular hispana, entendiéndose *voz* como el punto de vista de uno de los sujetos enunciativos que se expresan en el discurso y con él se construyen. La autora distingue una serie de características en la voz erótica masculina de la tradición lírica en cuestión: erotismo más directo y transparente con respecto a la lírica culta; intención burlesca del lenguaje erótico; dobles sentidos que abrevan en el simbolismo sexual típico, en esta poesía, de las actividades más cotidianas; importancia del diálogo lúdico entre voces en erótica controversia, en la que a menudo sobresale un sujeto femenino asertivo que manifiesta abiertamente sus deseos frente a una contraparte masculina que se esconde y niega. La autora concluye que un deseo sexual casi siempre prohibido se encuentra entre los principales temas expresivos de la antigua lírica popular. El uso del simbolismo es compartido con las coplas y canciones no eróticas, sin embargo, en este caso el juego se orienta a encubrir y velar, en tono y son de burla, lo que no puede decirse abiertamente.

Abstract. *The article focuses on the analysis of the masculine voice in erotic verses in ancient popular Hispanic poetry, where “voice” should be intended as the point of view of one of the enunciating subjects expressing and constructing themselves in the discourse. The author pinpoints*

a series of characteristics of the masculine erotic voice in the poetic tradition concerned: more direct and transparent eroticism in comparison with courtly poetry; comic intention in erotic language; double meanings, stemming from the sexual symbolism which is typically attached, in this kind of poetry, to the most trivial everyday chores; importance of playful dialogue between the voices involved in the erotic dispute, which often sees the emergence of an assertive feminine subject who openly expresses her desires, facing a denying or hiding masculine counterpart. The author concludes that an almost always prohibited sexual desire is amongst the main expressive themes in ancient popular Hispanic poetry. Symbolism usage is shared with non-erotic coplas and songs, nevertheless, in the case concerned, the game turns to covering and veiling, with a playful humorous tone, what cannot be openly stated.

Palabras clave: voz masculina, erotismo, simbolismo, antigua lírica popular.

José MANUEL PEDROSA. “Del ladrón invulnerable al que arrancó la oreja de su madre: mito, leyenda y cuento del bandido en la América hispana”. *Revista de Literaturas Populares* XII-1 (2012): 130-191.

Resumen. El artículo cubre un amplio recorrido entre las leyendas de bandidos que hoy se cuentan en Hispanoamérica, con el afán de examinar los procesos de significación narrativa y de trazar líneas de parentescos de los tópicos y los motivos que en los relatos aparecen. La cronología es variable, flexible y a veces ambigua en estos relatos, oscilando entre una mítica lejanía en el tiempo y una contemporánea familiaridad que ratifica su valor de verdad. La representación de los bandidos en Hispanoamérica puede verse como un ejemplo especialmente rico de cómo en los personajes que pueblan la “realidad imaginaria” (el espacio entre la historia y la leyenda, la lectura y elaboración literaria del mundo cotidiano) confluyen elementos europeos clásicos y medievales, junto a otros indígenas, africanos y criollos, en constante

proceso de acomodación y ajuste, e incorporando los nuevos géneros y formatos que van surgiendo a lo largo de las épocas, hasta el cine y el internet.

Abstract. *The article covers a wide tour around bandit legends that are nowadays told around Spanish America, with the objective of examining the narrative significance processes and tracing relating lines among the topoi and motifs that appear in the stories. Chronology can vary, be flexible and sometimes ambiguous in these stories, swaying between a mythical distance in time and a contemporary familiarity reinforcing the truth. Representation on bandits in Spanish America is an especially significant example of how the characters inhabiting “imaginary reality” (the space in-between history and legends, the reading and literary framing of everyday life) are constructed. We can observe the confluence of classical and Medieval European elements, together with indigenous, African and Creole ones, in a constant fitting and adjusting process, integrating the new genres and formats arising as time goes by, up to the cinema and the Internet.*

Palabras clave: leyendas, bandidos, narrativa, Hispanoamérica.

Juan GUILLERMO SÁNCHEZ M. “‘Con ocote ardiendo’: memoria k’iche’ en la poesía de Humberto Ak’abal. *Revista de Literaturas Populares* XII-1 (2012): 192-239.

Resumen. El estudio integra un capítulo del libro *Memoria e invención en la poesía de Humberto Ak’abal* (Abya-Yala, 2012). El capítulo está dividido en dos grandes partes: “Magia y tradición: ceremonias, conjuros, rezos y consejos”, en donde se analizan posibles huellas de la tradición oral k’iche’ en la poética de Ak’abal, y “Reflejos del archivo colonial”, en donde se proponen algunos intertextos de libros clásicos mesoamericanos, con los cuales dialoga la obra del poeta guatemalteco. Entre las palabras de los intelectuales y escritores nativos, y los análisis y trabajos de campo

de antropólogos, etnógrafos y críticos, el texto construye un diálogo intercultural.

***Abstract.** The text is a chapter of the book Memoria e invención en la poesía de Humberto Ak'abal (Abya-Yala, 2012). The chapter is divided into two parts: "Magia y tradición: ceremonias, conjuros, rezos y consejas", which analyzes possible marks of k'iche's tradition in Ak'abal's poetry; and "Reflejos del archivo colonial", which proposes intertexts of classical Mesoamerican books in the Guatemalan poet's texts. This text builds an intercultural dialogue between the native intellectuals and writers, and the analyses of anthropologists, ethnographies and critiques.*

Palabras clave: Humberto Ak'abal, intertextos, k'iche', chamanismo, oralitura, *Popol Wuuj*.

Revista de Literaturas Populares

año XII, número 1, enero-junio-2012, editada por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el 21 de marzo de 2013 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 impresos en papel cultural de 75 gramos. En su composición, a cargo de Sigma Servicios Editoriales se utilizaron tipos Calligraph421 BT de 16 puntos y Book Antiqua de 11:14, 10:13 y 8:12 puntos.

TEXTOS Y DOCUMENTOS

enrique flores

papeles de tebanillo gonzález / 5

nancy giovanna hernández
garcía y elsy daniela
hernández maldonado

leyendas, relatos y bailes de tepalcingo / 45

leidys estela torres samudio

cuentos de animales del folclor narrativo de la provincia
de chiriquí, panamá / 69

ESTUDIOS

paola zamudio topete

“juguemos al axedrez, señora, daros [he] un roque”:
canciones eróticas de voz masculina en la antigua lírica
popular hispánica / 105

josé manuel pedrosa

del ladrón invulnerable al que arrancó la oreja de su madre:
mito, leyenda y cuento del bandido en la américa hispana / 130

juan guillermo sánchez m.

“con ocote ardiendo”: memoria *k’iche’* en la poesía de
humberto ak’abal / 192

RESEÑAS

a libros de: flores y masera – ramos smith – manzano alonso
– bustos valenzuela – flores y gonzález – reitano y pedrosa

VARIA

berenice granados

notas y reflexiones sobre la recopilación y el tratamiento
de materiales de literatura oral / 289

RESÚMENES