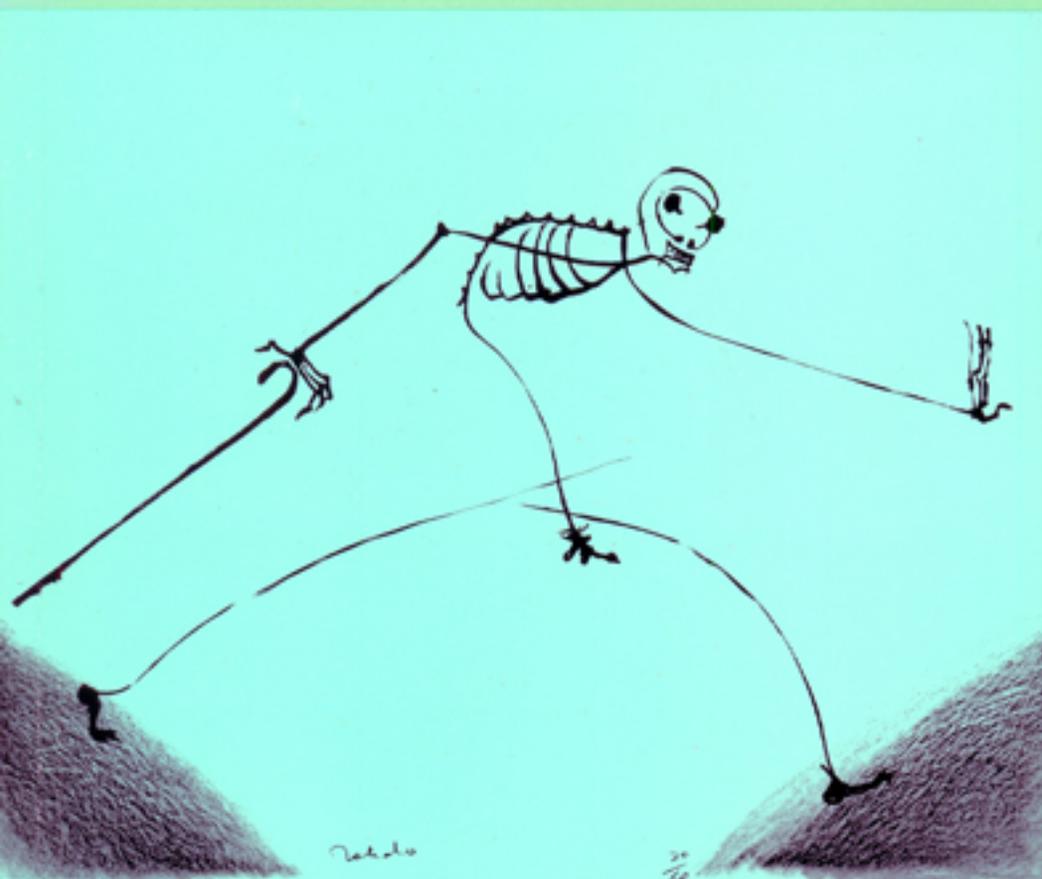


Revista de Literaturas Populares



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Revista de Literaturas Populares

AÑO 1 NÚMERO 1 ENERO-JUNIO DE 2001

dirección

margit frenk

comité de redacción

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

comité editorial

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

cuidado de la edición

comité de redacción

diseño

mauricio lópez valdés

tipografía

elizabeth díaz salaberría

imagen de la cubierta

francisco toledo, *la muerte camina*, 1986

(cortesía: galería lópez quiroga;

fotografía: carlos alcázar)

publicación semestral

CANJES, SUSCRIPCIONES, CORRESPONDENCIA:

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO, D. F.

E-MAIL: litpop@correo.unam.mx

FAX: (52) 56-45-34-15

issn en trámite

hecho en méxico

Contenido

<i>Presentación</i>	3-3
---------------------------	-----

TEXTOS Y DOCUMENTOS

<i>Un romance de Patricio Antonio López</i> (ENRIQUE FLORES)	7-24
---	------

<i>Leyendas de la tradición oral del noreste de México</i> (MERCEDES ZAVALA)	25-45
---	-------

<i>"José, María y Jesús". Un relato de la costa totonaca (Veracruz)</i> (MINERVA OROPEZA ESCOBAR)	46-66
--	-------

ESTUDIOS

ARACELI CAMPOS MORENO, <i>El ritmo de las oraciones, ensalmos y conjuros mágicos novohispanos</i>	69-93
---	-------

AURELIO GONZÁLEZ, <i>El caballo y la pistola: motivos en el corrido</i>	94-115
---	--------

RICARDO PÉREZ MONTFORT, <i>La décima comprometida en el Sotavento veracruzano. Un recorrido desde la Revolución hasta nuestros días</i>	115-154
---	---------

JOSÉ MANUEL PEDROSA, <i>Las bombas: un género de canción y de danza en las tradiciones mexicana y panhispánica</i>	155-187
--	---------

RESEÑAS

- Enrique Florescano, comp., *Mitos mexicanos*
(EDITH NEGRÍN) 191-195
- Araceli Campos Moreno, ed., *Oraciones, ensalmos y conjuros
mágicos del Archivo Inquisitorial de la Nueva España*
(LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO) 195-199
- Pedro M. Piñero Ramírez, comp.
Lírica popular / lírica tradicional
(MARGIT FRENK) 199-206
- Maximiano Trapero y Juan Bahamonde Cantín, ed.,
Romancero general de Chiloé
(MAGDALENA ALTAMIRANO) 206-211
- Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás
y Antonio J. Pérez Castellano, comps.,
Romances y canciones en la tradición andaluza
(MARIANA MASERA) 211-219
- Margit Frenk, *Charla de pájaros o Las aves
en la poesía folklórica mexicana*
(MARÍA EUGENIA NEGRÍN) 219-224
- María Gabriela González Gutiérrez, *Hacer visible lo invisible.
Estructura y funciones de la adivinanza mexicana tradicional*
(MARÍA TERESA MIAJA) 224-228

Presentación

La *Revista de Literaturas Populares* se propone ser un espacio de encuentro para quienes se interesan por los variados aspectos de la literatura popular mexicana, desde épocas prehispánicas hasta nuestros días; incluye la literatura chicana. Dará también cabida a trabajos relacionados con los demás países del mundo hispánico y lusoparlante.

La *Revista* publica, en español, estudios sólidamente documentados y ensayos, siempre con carácter inédito. Los textos y documentos se presentan en edición rigurosa y, cuando se trata de materiales compuestos en lenguas indígenas, acompañados de traducción al español. En la sección de Reseñas se comentan todo tipo de libros sobre temas vinculados con nuestros intereses.

Cuando decimos *literaturas* nos referimos a cualquier expresión artística oral o escrita. Cuando decimos *populares* pensamos, por un lado, en las manifestaciones literarias folclóricas — poesía, narrativa, teatro, refranero... — que se producen y reproducen sobre todo, aunque no sólo, oralmente y, por otro, en la llamada literatura de masas — folletín, novela rosa, fotonovela, cómic, literatura de cordel... —, o sea, textos impresos, frecuentemente urbanos, de amplia difusión. Además, la *Revista* publicará trabajos sobre autores y obras que incorporen elementos populares de manera significativa y, por otra parte, albergará discusiones de carácter teórico y metodológico, lo mismo que artículos que crucen la frontera de lo literario hacia otras ramas de la cultura popular.

Un romance de Patricio Antonio López

Es muy poco lo que sabemos de Patricio Antonio López, cacique zapoteco y autor de varios pliegos de romances, que vivió en México en la primera mitad del siglo XVIII. Alfonso Méndez Plancarte lo incluyó en su antología de *Poetas novohispanos*, y antes de él lo mencionaron Juan José Eguiara y Eguren, en su *Bibliotheca Mexicana*, y José Mariano Beristáin de Souza, en su *Biblioteca hispanoamericana septentrional*. La referencia completa de las obras de Patricio Antonio López la ofrece José Toribio Medina en *La imprenta en México y La imprenta en la Puebla de los Ángeles*. Una información más amplia sobre don Patricio y sus romances puede encontrarse en un artículo mío anterior (Flores, 1991).

Transcribo a continuación los títulos abreviados de los pliegos publicados por López: *Triumphos aclamados contra vandoleros* (1723), *Breve, claro, llano, simple, narrativo y verdadero romance* (1724), *General aclamación de la lealtad mexicana* (1724), *Triumphos que la real justicia ha conseguido de otros 40 vandoleros* (1726), del cual procede el texto aquí editado. A esos títulos hay que añadir un pliego manuscrito de 1740 descubierto por Beatriz Mariscal, que se intitulaba *Mercurio indiano*. Actualmente trabajo, con ella, en la edición comentada de estos materiales.

El romance ofrecido y anotado aquí no es el único texto que contiene el pliego de 1726, aunque sí el principal. Entre el resto destacan sobre todo las páginas de la “Explicación del instrumento”, que exponen gráficamente cómo funciona el “horroroso y férreo instrumento con que se hace justicia en los delinquentes”.

Los romances de Patricio López, pese a lo artificioso de su estilo, se inscriben en algunos de los géneros más apreciados por el pueblo en el siglo XVIII: los romances de crímenes, de bandidos, de ajusticiados. Llama la atención en el romance que publicamos —aunque el fenómeno podía percibirse ya en los primeros *Triumphos contra vandoleros*— el protagonismo que en él adquiere el antihéroe, el criminal, el bandido, en

perjuicio de su protagonista oficial, el capitán y juez don Miguel Velázquez Lorea.

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Triumphos conseguidos de otros quarenta/vandoleros¹ por el capitán d[on] Miguel Velázquez Lorea, alcalde / provincial y juez de la Cordada;² con los hechos en la vida y estre- / mos en la muerte de Manuel Calderas, uno de sus principales / caudillos. Escribe d[on] Patricio Antonio López, cazique de Antequera.³

Romance

De la real justicia triumphos
repite en el rudo plectro⁴

¹ El título remite a un romance anterior de Patricio López: *Triumphos aclamados contra vandoleros* o *Triumphos que la real justicia ha conseguido de quarenta vandoleros*.

² Don Miguel Velázquez Lorea fue el primer capitán y juez propietario del famoso Tribunal de la Acordada, llamado así por haber sido creado, en 1722, por acuerdo del virrey y la Audiencia de México. La composición del tribunal era mínima: un secretario, un ayudante, un médico, un capellán y un carcelero. Su justicia era sumarísima. La energía y la crueldad del juez se hicieron muy pronto legendarias. A su muerte, en septiembre de 1732, la *Gazeta de México* decía: “En el tiempo que tuvo la Acordada [...] hizo justicia en cuarenta y tres que ahorcó, en ciento cincuenta y uno que azaeteó, y en setecientos treinta y tres que envió a varios presidios de este reino”. Cf. el libro de M. Mac Lachlan.

³ Antequera era el nombre de la actual ciudad de Oaxaca. La formaban, según se desprende de la firma de don Patricio en otro pliego, tres valles: “en los valles de Antequera”, dice la portada de nuestro pliego. Sobre Patricio Antonio López, cf. Flores, 1991.

⁴ “*Plectro*. Instrumento para herir y tocar las cuerdas de la lyra, cithara u otro instrumento músico. Fue de varias formas en la antigüedad: y ahora se puede aplicar a la pluma con que se toca la cithara, y a las varillas con que se tañe el tímpano, y al arco de cerdas con que se hace sonar los violines y violones. Es voz poética” (*Aut.*).

mi bronca pluma, pues es
de esta cuerda el instrumento.
5 No la arrebatá ni mueve
el torrente lisongero
de aura⁵ vagante, que sólo
vive cuando espira acento;
ni el agitante, ni agudo,
10 voraz, mordicante fuego
de rayo que hiere con
sólo el ayre de su estruendo.
Una verdad sí, desnuda,
con un ardor encubierto
15 que alumbra, aunque no luce,
que encamina, aunque es de ciego;⁶
pues en los triumphos que entona
tendrán, si atienden al eco,
un escarmiento los vivos
20 en la pena de los muertos.
Quarenta⁷ cuerpos serán

⁵ “Aire leve, suave, lo más blando y sutil del viento, que sin ímpetu se deja sentir. Es voz más usada en la poesía, y puramente latina” (*Aut.*). Aquí parece aludirse, más bien, al ave rapaz americana llamada así en Cuba — “donde el vocablo hoy es popular”, dice Corominas, y donde la aprendió Las Casas hacia 1560. En México “se dice *zopilote*”, añade el etimólogo, y cita a Andrés de Molina, que, en 1571, “emplea *aura*, pero como voz española (o sea antillana) para traducir *tzopilotl*”. Y la alusión al zopilote sería exacta, porque el zopilote, como López, “sólo / vive cuando espira acento”.

⁶ Una verdad, pues, “de ciego”, como las “relaciones de ajusticiados” que componían y vendían los ciegos en España. ¿Y cuál es esa verdad? La que enseña el patíbulo: “Un escarmiento los vivos / en la pena de los muertos”.

⁷ El número 40 es evidentemente simbólico. Ya el pliego anterior de López registraba el ajusticiamiento de “quarenta vandoleros”, como éste habla de “otros 40 vandoleros”. La referencia a Alí Babá y los 40 ladrones es aquí forzosa. Sobre este punto, véase lo dicho por François Delpech: “Ces segments sociaux [les “bandes” de *bandoleros*] ont, parfois dans la pratique, plus souvent dans la légende, une composition numérique conventionnelle, fixe et préétablie, qui reconduit généralement à un symbolisme rituel (initiatique dans le cas de bandits

de aquesto espantoso exemplo,
no solamente a los malos,
aun también aquí los buenos.
25 Que del gran Ponce de León⁸
observaban los preceptos,
haziendas saqueando y casas
de los convezinos pueblos;
y del cruel Açensio López
30 también los iniquos hechos,
que, siguiéndole indivisos,
fueron de su rayo truenos:
tan alevos como audaces,
tan bravos como sangrientos,
35 que, siendo animadas torres,
parcas se constituyeron
de quantos salteaban por
valles, poblados y yermos,
atrevidos y arrogantes,
40 fementidos y tremendos;
terror en las cordilleras
de sus patriomuros siendo,
o ya nocturnos cometas
o diuturnos phenomenos;⁹
45 la vida no perdonando

forestiers des contes merveilleux russes analysés para V. Propp), et correspond dans certains cas à des représentations astrologiques (zodiaques) et calendaires; d'où ces séries de sept, douze, trente, quarante, voire trois cent soixante-cinq voleurs que l'on retrouve à satiété dans les contes, légendes, épopées orales des cultures indo-européens" (Delpech, 1991: 114). En su análisis de "La hermandad del bosque", por cierto, Propp menciona fraternidades de 2 a 12 y hasta de 25 y 30 bandidos (Propp, 1983: 151).

⁸ Este "gran Ponce de León" debió ser, junto con "Açensio López", a quien se cita más adelante, el capitán de una cuadrilla de bandoleros.

⁹ "*Diuturno*. Lo que pertenece a larga duración, y a tardanza de tiempo" (*Aut.*). *Phenómeno* [aquí, con acentuación grave]. "Nombre que se da a cualquier cosa que aparece y se observa en la naturaleza" (*Aut.*).

del niño, mozo, ni viejo,
qual suele en las miezes hoz
cogida en puño grossero.
Desde el más altivo alcázar
50 hasta el más bajo aposento,
a sus impetuosas iras
eran promptamente expuestos,
en donde laçivos y
soeces, torpes y violentos,
55 obsenamente violaban
castos conjugales lechos:
de sus impudicias eran
las vírgenes estipendio,
en agravios del honor,
60 en ofensas de himeneo;
quienes, maculadas, fin
daban luego a un crudo hierro,
quedando, assí, Philomenas
de estos bárbaros Thereos.¹⁰
65 Aquestos crímenes y otros,
crudos y sanguinolentos,
sin temer a Dios ni al rey
maquinaban comuneros,¹¹
hasta llegarse a grangear
70 nombre de invasores fieros
de quanto a los territorios
daba pródigo el comercio.

¹⁰ Tereo, rey de Tracia, casado con Procne, se enamoró de su cuñada Filomena y la sedujo o la violó. Para impedirle que contara lo sucedido, le cortó la lengua y la encerró. Sin embargo, Filomena le descubrió todo a su hermana bordando en una tela lo sucedido. Procne se vengó de Tereo asesinando a su propio hijo y sirviéndoselo luego como comida (Falcón, 1980, s. v.).

¹¹ “*Comunero*. El que tomando la voz del común o del pueblo se junta con otros para levantarse y conspirar contra el soberano” (*Aut.*).

Pero a estos sus arrojos,
 a estos sus actos obscenos,
 75 el postre un madero puso
 y un fiero, espantoso freno,
 sus cuerpos siendo, por bosques,
 unos mudos pregoneros
 que persuadían a los suyos
 80 emmienda, en sus escarmientos.
 Y como a inclinación mala
 no aprovechan documentos,¹²
 sólo añadir fue a la hoguera
 leña para más incendio.
 85 Y así, de ellos el destino
 siguieron otros, y entre ellos,
 un joven Calderas, que
 horror era de los tiempos.
 De esta corte aborto fue
 90 este horrible monstruo fiero,¹³
 clase de tantos insultos,¹⁴
 de tantas maldades centro.

¹² “*Documento*. Doctrina o enseñanza con que se procura instruir a alguno en qualquier materia, y principalmente se toma por el aviso u consejo que se le da, para que no incurra en algún yerro u defecto. Es voz tomada del latino *documentum*, que significa lo mismo” (*Aut.*).

¹³ *Aborto* y *monstruo* son palabras emparentadas. La primera significa “mal parto, y cosa nacida fuera de tiempo”. “Se toma frequentemente por cosa prodigiosa, successo extraordinario, y portento raro”. Viene del latín *prodigium*, *portentum*, *monstrum*. La segunda, *monstruo*, viene también, como es obvio, de *monstrum*, y se define como un “parto o producción contra el orden regular de la naturaleza” (*Aut.*).

¹⁴ *Insulto* es un “acontecimiento violento o improviso, para hacer daño”, aunque “se toma también por el efecto y daño ocasionado por el insulto” (*Aut.*). En cuanto a *classe*, nos encontramos ante a un concepto relativo a un “grado”, a una “calidad”, a una “esphera”, a una “orden escogida” (como la de los espíritus angélicos, los apóstoles, los santos o los mártires) y a un “orden distinto de personas” (*Aut.*).

Desde sus primeros años,
 siguió aquel infausto ceño
 95 del astro que dio a su oriente
 vida, forma, ser y aliento,
 siendo capital cabeza
 de incendiarios y ganzueros,¹⁵
 y de los que executaban
 100 los nocturnos capeamientos;¹⁶
 de raptos protector,
 de homicidas brazo diestro
 y de infieles grasatores¹⁷
 caudillo, gefe y gobierno;
 105 percibiendo de unos y otros,
 o por parias o por feudo,¹⁸

¹⁵ El *Diccionario de Autoridades* no registra la palabra *ganzuero*, pero sí otros términos asociados al oficio. *Ganzúa* es el “hierro largo con una punta torcida a modo de garfio, de que se valen los ladrones para quitar los pestillos de las cerraduras, y abrir las puertas, arcas, etc.”, y *ganzuar*, “abrir con ganzúa puertas, escritorios, arcas, cofres, etc.” Pero *ganzúa* es también el nombre del oficial: “metaphóricamente vale ladrón que hurta con maña, o saca lo que está cerrado y escondido en qualquier línea” (*Aut.*).

¹⁶ *Capear* es “quitar las capas de noche por fuerza, o arrebatándolas en los poblados: y aunque suelen robar y quitar otras cosas los malhechores, siendo lo más frecuente la capa, de aquí viene este verbo” (*Aut.*). *Capeador* es “el ladrón que sale de noche a quitar las capas a los que andan por la calle” (*Aut.*) —a sus “nocturnos capeamientos”.

¹⁷ La palabra *grasatores* no aparece en ninguno de los diccionarios que he consultado. Se trata de un latinismo derivado de Suetonio y Cicerón. Significa ‘ladrón, salteador’. Un viejo diccionario latino es más expresivo. Asocia la palabra *grassatio* al vagabundeo y los ataques nocturnos; define al *grassator* como a aquel que vaga (principalmente de noche, por divertirse o por robar), al malhechor, ladrón a mano armada, bandido, merodeador nocturno; vincula a grasatores y sicarios (*grassatores et sicarii*). El *grassator* sería, en fin, el bandido, el bandolero, el “salteador de caminos” (Freund).

¹⁸ *Paría* es “el tributo que paga un príncipe a otro, en reconocimiento de superioridad”; *feudo* “se llama también el reconocimiento o tributo, con cuya condición se da por el príncipe o señor a alguno la dignidad, estado, ciudad, villa, territorio o heredamiento” (*Aut.*).

de sus continuas rapiñas
 injustos emolumentos.
 De los sacrílegos hurtos
 110 era positivo dueño,
 insolente profanando
 a el ara, al culto y al templo;
 de las vidas cruel guadaña,
 de los campos fatal fuego;
 115 ruyna, en fin, de las haziendas
 y de bolsas el anzuelo.
 Assí, en esta corte y fuera,
 con esto su nombre eterno
 a ser vino, que ya todos
 120 le temblaban Poliphemo,¹⁹
 no ya de otra suerte aquel
 calidonio espín, que al suelo
 o coto atheniense puso
 grima, horror, espanto y miedo,²⁰
 125 como aqueste, aquí, a los más
 de los denodados pechos,
 de quien, si eran atalayas,
 él era de ellos Thideo.²¹

¹⁹ Polifemo aparece en la *Odisea* “como un gigante de talla descomunal, con un solo ojo en la frente y con toda una serie de rasgos salvajes, que caracterizaban, al parecer, a los antiguos pobladores de [Sicilia]” (Falcón, 1980, s. v.).

²⁰ “*Espín*. El puerco que tiene la piel cubierta de unas púas mui fuertes y agudas, que despide y arroja cuando se ve acosado de los perros” (*Aut.*). López se refiere, sin embargo, al célebre jabalí de Calidón, de talla prodigiosa, enviado por Artemisa para sembrar el terror en los campos calidonios. La caza del jabalí se cuenta ya al comienzo de la *Iliada*, pero más tarde cobró autonomía y llegó a incluir entre los cazadores —junto con Meleagro, que fue quien al final logró cazarlo— a un gran número de héroes (Falcón, 1980, s. v.).

²¹ Tideo fue uno de los siete caudillos que marcharon sobre Tebas. Hijo del rey de Calidón, llevaba grabado en su escudo al pavoroso “espín” que servía de símbolo a su ciudad. Antes de atacar, fue emboscado por cincuenta tebanos y los mató a todos, menos a uno al que eligió como mensajero. Se dice que

La vara más vigilante
130 del ministro más experto
burlaba, por ser en formas
otro engañoso Protheo,²²
mas, cansada ya la suerte
e irritado Dios, y el cielo,
135 justo le acorta los passos,
al passo de sus excessos.
Salió acaudillando un trozo
de onze infieles vandoleros,
cuyas órdenes y leyes
140 guardaban fuertes Antheos:²³
Escobar, eran, y Uribe,
Francisco Gracia, Viveros,
Horta, Aguiar y un Espinosa,
con cinco más que no expresso.
145 Por selvas, prados y egidos,
montes, collados y oteros,
sus desmesuradas huellas
uniconcordes siguieron,
dando en un paraje que,
150 por solitario y desierto,

Atenea deseaba premiar a Tideo y concederle la inmortalidad, pero que, al ver su salvajismo, se arrepintió (Falcón, 1980, s. v.). —Y en cuanto a las *atalayas*: “Lo que agora llamamos *centinela* [...] llamaban nuestros españoles en la noche *escucha*, en el día *atalaya*: nombre harto más propio para su oficio” (Aut.).

²² Divinidad marina de carácter oracular, Proteo habitaba cerca de la isla de Faros, en la desembocadura del Nilo, donde pastoreaba a un rebaño de focas de Poseidón. Atrapado, mientras dormía, por Menelao, que volvía de Troya, tuvo que profetizar, no obstante haberse metamorfoseado en león, serpiente, pantera, agua y árbol sucesivamente.

²³ Anteo era uno de los gigantes, hijos de Gea, que desafiaban a los viajeros que cruzaban por Libia, matándolos en la lucha o después de ella. Cada vez que era derribado y tocaba el suelo, su madre, la Tierra, le infundía nuevas fuerzas y la lucha empezaba de nuevo. Por eso, para matarlo, Hércules lo ahogó levantándolo por los aires (Falcón, 1980, s. v.).

campaña fue de sus sañas,
 de sus asaltos el cerco,
 desmantelando por tierra
 tiendas, hatos y pertrechos
 155 que a los viandantes guardaban
 de la inclemencia del tiempo,
 qual en el aprisco hazer
 suele el voraz lobo ambriento,
 sin que defensa en él sea
 160 el silvo, la honda, ni el perro.
 Assí, Calderas y quantos
 a su orden iban expuestos,
 sobre diversos durmientes,
 crinitos²⁴ lobos cayeron,
 165 destrosando farderías,
 líos y cajones diversos,
 si no nadantes cosarios,
 piratas fueron terrenos.
 La media voz palpitante
 170 de los incautos harrieros,
 de Calderas fue (por triste)
 de la tragedia el agüero:
 el búho y corneja, el campo
 viendo lo roto y deshecho,
 175 sobre los chopos gemían
 tardos, graves y funestos.²⁵

²⁴ “*Crinito*. La persona o animal que tiene cabello largo, o crin crecida”. Pero, “vale también cosa azarosa, infausta, desdichada”, probablemente por aplicarse a los cometas. Porque el *cometa crinito* es “el que en su cabeza forma unos rayos resplandecientes, que se esparcen y parecen crines o cabellos”. Quevedo: “Cometa con cola, es cierto si llegan a ella que se pegará... y si fuere crinita morirán sin duda aquel año todos los reyes que Dios quisiere” (*Aut.*).

²⁵ La *media voz* es la “voz baja, u más baja que el tono regular” (*Aut.*). En cuanto al carácter agorero del búho (“ave nocturna, infeliz y de mal agüero”) y de la corneja (también “infausta”), son bien conocidos (*Aut.*). Como el dicho: “Cuando el tecolote canta, el indio muere” (Santamaría, s. v.).

Con el pillaje triunphantes
del territorio partieron,
con silencio, porque fue
180 de aquella noche al silencio.
De esta imbación fue el importe
quarenta mil y más pesos,
grande para un imbadido,
para un imbasor pequeño.
185 A la mexicana esfera
ufano tornó y contento,
yendo para otras mansiones²⁶
sus auxiliares dispersos.
En ella cauto reside,
190 dando al pillaje dispendios,
y del producto fomenta
amasia, embriagués y juego.
Assí, dado a las delicias,
vivió algunos días, no viendo
195 que el vivir y pecar tiene
número, medida y pezo.
Pues cuando más olvidados
juzgaba sus desafueros,
del gran Velasques el brazo
200 le cae y haze prisionero.
Patente el crimen se halló,
porque advierta el universo
que en él no ay ningún delicto
a Dios ni al rey encubierto.
205 A su prisión le conduce,
providentemente cuerdo,
en donde al rigor compulso

²⁶ *Mansión* es “la detención o parada que se hace en alguna parte”. Pero también “el aposento o pieza destinada de la casa, que sirve para habitar y descansar en ella” (*Aut.*).

convicto le halla y confesso.
 Cinquenta robos, con más
 210 tres homicidios entre ellos,
 halla y, la causa conclusa,
 se determina el processo.
 Para el último suplicio,
 el asesor falla atento,²⁷
 215 vaya Calderas con los
 socios de aquel salteamiento.
 De veinte y quatro iba el año,
 ya sobre el abril corriendo,
 quien vio veinte y siete vezes
 220 en su zenit a Timbreo,²⁸
 quando al infeliz Calderas
 su consorte Viveros
 el recto juez le pronuncia
 el házido²⁹ fin tremendo:
 225 que, pérfido e inobediente
 a el venerado precepto,
 oprobios contra el juez lansa
 y contra la ley denuestos;
 enojoso y furibundo,
 230 irreverente y blasfemo,

²⁷ *Asesor* es el letrado “que assiste juntamente con otro juez para juzgar y sentenciar algunas causas” (*Aut.*).

²⁸ El santuario de *Apolo Timbreo* se ubicaba en la Tróade, situada a su vez en las costas de Asia Menor. Era un centro oracular, como la mayoría de los santuarios de Apolo. Así, *Timbreo* es un Apolo solar, pero también fatídico (Falcón, 1980, s. v.).

²⁹ “*Ácido*. Lo que es agrio al gusto” (*Aut.*). Pero vale la pena citar su significado más técnico. “Voz de la chýmica. Es una sal mordicante y dissolvente, que según la opinión de algunos modernos, se halla en todos los mixtos, en el qual sentido es opuesto al álcali, y el más poderoso de los ácidos conocidos es el del vitriolo. Diferenciase de lo que llamamos agrio, porque éste no se dice propiamente sino del sabor, y el ácido de lo que es corrossivo, que penetra, disuelve y corrompe la substancia de las cosas” (*Aut.*).

desprecia al sacro Hazedor
y juez de vivos y muertos;
sólo, sí, implora le auxilie,
en aquel tránsito acervo,
235 la venenosa potencia
del espantoso Letheo.³⁰
Los presbíteros, que son
columnas del Evangelio,
le intiman a Dios se vuelva
240 con santo arrepentimiento;
mas él, negándole a voces,
acreditó en los efectos
ser el infernal dragón³¹
el poseedor de su cuerpo,
245 escandalizando assí,
impenitente y sobervio,
a la república toda,
a todo sabio congresso.
Vagante la voz corría
250 del inusitado exceso,
conturbando corazones
de los cathólicos pechos,
llegando con ello el día
y el término postrimero
255 en que en patíbulo dieran
a la parca el duro feudo.

³⁰ Leteo es el nombre de un río subterráneo donde beben o se bañan los muertos para olvidar su vida anterior. Su nombre viene de Lete, hija de la Discordia y alegoría del olvido, el sueño y la muerte (Falcón, 1980, s. v.). La “venenosa potencia / del espantoso Letheo” es el olvido, la muerte o el diablo.

³¹ El “infernal dragón” es, por supuesto, el diablo y Calderas un poseído. Pero el *dragón* tiene una existencia real en la época en que López escribe y publica el romance: “Serpiente de muchos años, que con el tiempo crece, y tiene un cuerpo grande y grueso. De ordinario le figuran con pies y alas para distinguirle de la serpiente” (*Aut.*).

En él, Viveros pagó
 único, y Calderas cierto
 juzga inhibirse allí de él,
 260 prorrogada la hora viendo:
 y así, con voçiferantes,
 inauditos improprios,
 previerte de la capilla
 lo immune de su respecto,
 265 donde a la sagrada aurora,
 que es de afligidos consuelo,
 la cara y la espalda buelve,
 desleal, ingrato y protervo.
 Así, el término passó
 270 del inviolable decreto,
 porque al suelo Proserpina³²
 descogió su manto negro;
 de sombras cubrióse y de
 opacos nublados densos,
 275 siendo la Ursa, o Sinosura,
 índice de su sociego.³³
 La nocturna monarchía
 el curso (al dorado peso
 de Astrea) yacía dividido
 280 en iguales paralelos;³⁴
 la púrpura toga y tiara
 ya daban, y el ganadero,
 el común feudo por ella

³² Divinidad romana de tipo agrario, relacionada con la germinación de los cereales, pronto se identifica con la Perséfone griega y adquiere un carácter infernal (Falcón, 1980, s. v.).

³³ *Ursa* es lo mismo que *Ossa*. López alude a la constelación de la Osa Menor, llamada también *Carro Menor* o *Cynosura*.

³⁴ “Yacía dividido / en iguales paralelos”, bajo el “dorado peso/de Astrea”, porque *Astrea*, nombre de la constelación de Virgo, llegó a identificarse con la Justicia (Falcón, 1980, s. v.).

al perezoso Morpheeo;³⁵
285 sólo Calderas se veía
en la capilla despierto,
que no duerme quien la vida
pendiente tiene de un pelo,
esperando en sus blasfemias
290 dar a sus males remedio,
sin veer que el bien no se puede
hallar en el desconcierto.
Y así, su esperanza fue
leve flor que llevó el viento,
295 pues al corte de una pluma
ella espira y queda el muerto;³⁶
porque, recto, el provincial
sus designios conociendo,
pronuncia que muera así,
300 para el público escarmiento.
Tres horas le da, que fue
término bien breve, pero
aunque pudo allí ser más,
ello no pudo ser menos.
305 Y él, mirando el corto instante
en aquel instante mismo,
al Uno y Trino se buelve,
humilde, contrito y tierno:
allí implora sus piedades
310 y a su poder todo inmenso,
siendo en lágrimas de fee
bañado, herido y deshecho;
allí perdón pide a todos

³⁵ Hijo de Hipnos, el Sueño, *Morpheeo* personifica, más que al sueño fisiológico en sí, a las imágenes que aparecen durante el sueño. Su atributo es la flor de la adormidera (Falcón, 1980, s. v.).

³⁶ “*Muerto*. Usado como sustantivo, se toma por el cadáver humano, o por el alma separada del cuerpo” (*Aut.*).

de la nota y mal exemplo,
 315 confessando ser la pena
 corta para tantos yerros.
 Así [a] aquel patio salió
 a dar a un verdugo el cuello,
 y a las tres volantes viras
 320 [e]l organizante cuerpo;³⁷
 así acabó quien guadaña
 fue de vitales alientos,
 escándalo de los campos,
 de los poblados incendio;
 325 así aquél que se mantuvo
 siempre del sudor ageno,
 abandonando de Dios
 los sagrados mandamientos;
 así aquél que, sin pudor,
 300 soez, lascivo y deshonesto,
 Narciso fue de las selvas,
 por amor de tantas Ecos;³⁸
 así, por fin, quien vivió
 desenfrenado y resuelto,
 335 sin mirar que ay para el hombre
 muerte, juicio, gloria, infierno;

³⁷ *Vira* es una “especie de saeta delgada, y mui aguda de punta” (*Aut.*), pero aquí tiene un sentido metafórico. Hay que considerar, primero, que volante “se dice de qualquier cosa que se eleva en el aire”, o que se eleva “a grande altura sobresaliendo entre otras cosas” (*Aut.*). Y veamos, por último, la definición de *horca*: “máquina compuesta de tres palos, dos hincados en la tierra, y el tercero encima trabando los dos, en el qual a manos del verdugo mueren colgados los delinquentes condenados a esta pena” (*Aut.*).

³⁸ Narciso era un joven muy hermoso que habitaba cerca del monte Helicón. Según la fábula, despertó el amor de hombres y mujeres sin corresponder a ninguno. Una de sus enamoradas fue la ninfa Eco, que, castigada por Hera, no podía hablar y sólo podía repetir los últimos sonidos que oía. Cuando por fin pudo expresar su amor a Narciso, fue rechazada. La ninfa murió de amor y sólo quedó su voz en la montaña (Falcón, 1980, s. v.).

así por postre passó
 al público en un madero,³⁹
 a dar a los buenos grima
 340 y a los malos escarmiento.
 Por cuya alma aquí se pide
 a Dios rueguen, pues el cuerpo,
 por piedad del juez, oy goza
 de la inmunidad del templo.⁴⁰
 Fin.

Con licencia. En México, por los herederos de la viuda de Miguel de Rivera, en el Empedradillo. Año de 1726.

Bibliografía citada

- Aut.*: *Diccionario de Autoridades*. Ed. facs. Madrid: Gredos, 1990.
 COVARRUBIAS, Sebastián de, 1979. *Tesoro de la lengua castellana o española*.
 Ed. facs. Madrid: Turner.
 COROMINAS, Joan y José A. Pascual, 1980. *Diccionario crítico etimológico
 castellano e hispánico*. 6 vols. Madrid: Gredos.
 DELPECH, François, 1991. “Pedro Carbonero: Aspects mythiques et
 folkloriques de sa légende”. En Juan Antonio Martínez Comeche,

³⁹ Al final de su vida, Calderas se iguala a Cristo en el Calvario. Véase, si no, lo que los contemporáneos de López asociaban a la palabra *cruz*: “Instrumento formado por dos leños o maderos, el qual es de varias hechuras [...]. Antiguamente sirvió de horca y suplicio infame, en que morían los delinquentes, clavándolos o atándolos de pies y manos en estos maderos, extendiendo a este fin los brazos del ajusticiado sobre los atravesañes de la cruz, la cual encaxaban en un hoyo, dexando pendiente al que crucificaban, hasta que moría, o le mataban, quebrantándole piernas y brazos” (*Aut.*). Y muy cerca, esa otra palabra: *público*.

⁴⁰ *Immunidad* es la “libertad, exención, privilegio de algún cargo, o imposición” (*Aut.*). Y se añade: “Particularmente se dice del privilegio que está concedido a las iglesias, para que sean exentos de pena corporal, en ciertos delitos, los delinquentes que se acogen a ella” (*Aut.*).

- comp. *Le bandit et son image au Siècle d'Or*. Paris: Casa de Velásquez / La Sorbonne: 107-121.
- FALCÓN, Constantino *et al.*, 1980. *Diccionario de la mitología clásica*. 2 vols. Madrid: Alianza.
- FLORES, Enrique, 1991. "Patricio Antonio López, indio romancista. Romancero vulgar del siglo XVIII novohispano". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 46: 75-116.
- FREUND, Wilhelm, 1865. *Grand dictionnaire de la langue latine*. Trad. N. Theil. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères.
- Gazeta de México, desde primero a fines de septiembre de 1732*. México: Imprenta Real del Superior Gobierno de doña María de Rivera, en el Empedradillo, 1732.
- MAC LACHLAN, M., 1976. *La justicia criminal en el siglo XVIII en México; un estudio sobre el Tribunal de la Acordada*. México: SepSetentas.
- PROPP, Vladimir, 1983. *Les racines historiques du conte merveilleux*. Trad. Lise Gruel-Apert. Paris: Gallimard.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 1959. *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa.

Leyendas de la tradición oral del noreste de México

Las leyendas ocupan un lugar importante en el acervo folclórico de las comunidades. En términos muy generales, podemos decir que la leyenda es una forma narrativa, en prosa, con valor de verdad. El relato alude a un tiempo más o menos reciente y a un lugar conocido por la comunidad; se centra en la relación del hombre con lo sobrenatural, y sus temas pueden ser religiosos o profanos. La mayoría de las veces, el narrador enmarca su relato con referencias al espacio, al tiempo y a las fuentes de lo que cuenta; son elementos que sirven para subrayar el valor de verdad del texto.

En las siguientes páginas ofrezco una selección de leyendas¹ recogidas directamente de la tradición oral del noreste de México.² Al hacer el trabajo de campo privilegié localidades pequeñas: ejidos, rancherías y pueblos. Pero también encontré textos valiosos en los barrios antiguos de ciudades como Zacatecas y San Luis Potosí; los habitantes de estos barrios forman núcleos similares a los de las comunidades pequeñas.

Casi todos los informantes pertenecen a un nivel socioeconómico medio o bajo; por lo general, se dedican a la agricultura y al pequeño comercio. El grado de escolaridad varía de acuerdo con la edad: los in-

¹ La selección que presento es parte de un corpus mayor, compuesto por varias formas narrativas tradicionales: romances, corridos, cuentos y leyendas. Todos los textos de este corpus plurigenérico proceden de la misma zona y son el objeto de estudio de mi tesis doctoral.

² El trabajo de campo se hizo en una parte de la región conocida como la Altiplanicie mexicana. La parte en cuestión abarca: el centro y el noreste de Zacatecas, el sur de Nuevo León, el extremo sur de Coahuila (la zona que colinda con Zacatecas, San Luis Potosí y Nuevo León) y San Luis Potosí (con excepción de la Huasteca, pues, por su geografía y su cultura, pertenece a otra región, afín a la huasteca tamaulipeca y veracruzana).

formantes menores de veinte años terminaron la educación primaria; gran parte de los que rebasan esa edad saben leer y escribir; la mayoría de los viejos son analfabetos o semianalfabetos. El número de hombres y mujeres es más o menos equivalente. Los textos fueron transmitidos por jóvenes, adultos y viejos.

En los otros géneros que recogí (cuento, corrido, romance), los niños resultaron ser buenos informantes; no fue así en el caso de la leyenda. Esta circunstancia puede deberse a que el transmisor de una leyenda proporciona a su público referencias sobre el pasado y las vincula con el presente, una tarea que difícilmente puede realizar un niño. Además, para los oyentes, el valor de verdad que posee el relato se transmite mejor por la boca de un viejo, o de un adulto, que por la de un niño.³

El corpus de leyendas que obtuve en esta región es amplio (43 leyendas, en 67 versiones). El material que ahora presento es una muestra representativa de lo que se cuenta en el noreste de México. La selección de los textos incluye los temas de mayor difusión en la zona: las ánimas, las brujas y otros seres sobrenaturales relacionados con los muertos y el demonio, además de tópicos como tesoros escondidos o inalcanzables.

El orden en que aparecen los textos responde a esos asuntos: están primero las leyendas sobre ánimas, como *La Llorona*, seguidas de las que contienen otros personajes sobrenaturales (por ejemplo, brujas); después coloco los relatos que hablan de enterrados y espíritus (distintos a las ánimas en la concepción de los informantes), como *El Jergas*. Quedan para el final las leyendas vinculadas con el diablo y las apariciones. En cuanto a los títulos, los he conservado tal y como me los proporcionaron los informantes,⁴ antes de comenzar el relato, con frecuencia antecididos de “La leyenda de...”

Los ejemplos escogidos muestran la riqueza del género en esta zona de México. Asimismo, dan cuenta del fenómeno de variación y conservación, pues, como se verá en los textos que siguen, la tradición ha trans-

³ Hay que recordar que estas comunidades reconocen que los viejos son portadores de sabiduría, lo que les confiere una autoridad moral y un respeto especial, no sólo en la vida familiar, sino también en la comunitaria.

⁴ Después de cada leyenda se da el nombre, edad, ocupación y lugar donde vive el informante, así como la fecha en que fue recogida.

formado los ríos en acequias y canales, las antiguas diligencias en taxis, etc., con el fin de mantener la vigencia y credibilidad de las leyendas.

MERCEDES ZAVALA
El Colegio de México

1A. La Llorona I

La Llorona era una señora que tenía varios hijos. Una tarde iba con ellos por el monte, para cruzar el río, allá por donde hoy es la avenida Himno Nacional. La corriente estaba muy fuerte y arrastró a los hijos y murieron ahogados. Un rato después, ella también se ahogó.

Todas las noches ella sale a buscarlos, llorando; por eso, en las noches que hace viento, además del ruido del agua o de la lluvia, se oye el llanto de la Llorona, que va por el río buscando a sus hijos, bajo la luz de la luna.

Daniel Acosta Díaz de León, 14 años, estudiante de secundaria, Barrio San Sebastián, San Luis Potosí, S. L. P., 12 de marzo de 1986.

1B. La Llorona II

Dicen que por aquí, cuando la acequia todavía era grande, vivía una señora que le gustaba mucho salir por las noches y andar fuera; pero, a veces, no sabía qué hacer con sus hijos para poder irse. En una ocasión, que ya estaba desesperada por salir, agarró a sus hijos y los echó al agua de la acequia, y se ahogaron. Años después, ella murió un poco arrepentida y, aunque Dios la recibió, le dijo que su alma no podía estar salvada hasta que encontrara a sus hijos. Por eso, cuando llueve y lleva mucho agua el río, se escuchan los lamentos de la Llorona, que está buscando a sus hijos, gritando: “¡aaaaaaaayyy, mis hijos!”

Rosario Ruiz Elías, 23 años, ama de casa, San Pedro Piedra Gorda, Zac., 11 de agosto de 1993.

1C. La Llorona III

Dicen que, hace muchísimos años, una señora mató a sus hijos. Y, luego, ella se murió y tuvo que regresar, en ánima, a buscar a sus hijos, para estar en paz. Y, entonces, va gritando por sus hijos. Se oye bien clarito, en las noches, cerca del río que pasa, aquí, por San Ramón. Y unos dicen que es el eco, pero ahí ni hay monte para que se haga eco: es el ánima de esa mujer desgraciada, que busca a los hijos que mató en el agua. Cualquiera que pase en la noche, cerca del río, aunque no lleve mucho agua, la va a oír. Y se siente mucho espanto por dentro, como escalofrío.

María de los Ángeles viuda de Gómez, 61 años, ama de casa, Doctor Arroyo, N. L., 2 de abril de 1994.

1D. La Llorona IV

La Llorona era una mujer que vivió muchos años aquí. Ella traía familia al mundo, pero, antes de nacieran, los tiraba al río. Y, luego, ella se murió, y ahora viene su ánima a buscarlos. Y como el agua corre para abajo, ella los busca para arriba del río, y va siempre llorando. Por eso, en las noches que están calladas, se oyen sus llantos cerca de donde pasa el arroyito: aquí, en la orilla de las casas que están enfrente del pozo.

María de la Luz Rangel Ávila, 67 años, Ejido San Francisco, Municipio Zaragoza, N. L., 5 de abril de 1994.

1E. La Llorona V

La Llorona era una muchacha soltera, que andaba por ahí con los señores, y, cuando tenía sus muchachitos, los echaba en el agua o los tiraba en el campo, porque no quería que supieran que era una señora.⁵ En

⁵ *Señora*: 'mujer no virgen'. Debe entenderse así en la mayoría de las versiones de *La Llorona*.

tonces, llegó el día en que se murió ella, y Dios no la quiso recibir, hasta que no juntara a todos sus hijos que había tirado. Por eso, sale llorando: “¡mis hijos, mis hijos!” Y anda por todos lados buscándolos.

Nosotros la vimos aquí, en El Saltito: es una muchacha vestida de blanco y guapa y trezona. Y llora por las noches por todas las calles y el campo.

Conrada Sánchez, 75 años, San Francisco de los Blanco, Municipio Galeana, N. L., 8 de abril de 1994.

1F. La Llorona VI

Siempre, en los tiempos de agua, desde que éramos chiquillos nuevos,⁶ oímos a la Llorona. Apenas empieza a venir el agua en la acequia, viene la mujer esta. Porque cuando ella vivía nunca quiso criar a sus hijos, porque le iban a estorbar para su trabajo con los señores; entonces, ella los echaba al agua. Y, mucho tiempo después, quería a sus hijos, pero ya no pudo tenerlos. Y entonces se volvió una serpiente del agua y tiene la mitad de arriba de mujer y para abajo de víbora de agua. Ella aprovecha cuando el agua corre por la acequia y por el río para ir buscando a sus hijos y los va llorando todo el camino.

Algunas personas creen que se aparece, pero no. Cuando el agua no corre, ella se recoge en la presa, para luego salir. Y por eso, cuando es tiempo de aguas, uno la puede oír llorando bien clarito. Una vez que yo fui a recoger unos caballos, rumbo a la presa, apenas estaba amaneciendo y me arrimé bastante, casi hasta la orilla de la compuerta y de repente oí su llorido; y cuando volteé la vi en la orilla del agua, hacia la compuerta. Yo creo que iba a salir, porque cuando regresaba para acá con los caballos empezó a llover.

⁶ Según la explicación del transmisor, el adjetivo *nuevos* alude a: “niños pequeños, pero con razón, como de cuatro, o entraditos en los cinco años”. Es un arcaísmo.

José Guadalupe Lara Hernández, 68 años, campesino, San Francisco de los Blanco, Municipio Galeana, N. L., 8 de abril de 1994.

1G. La Llorona VII

Dicen que siempre donde hay ríos o acequias sale la Llorona. Y aquí se llama Los Siete Callejones por donde pasa la acequia. Y, hace muy poco, se volvió a oír el llanto de la Llorona, gritando por sus hijos. Todas las familias de la calle Hidalgo comentaban, la mañana siguiente, que habrían sido como las tres de la madrugada cuando se oyó el llanto. Y varios salieron, muy estremecidos, y la alcanzaron a ver ya que se iba alejando, como flotando, caminando sobre el agua. Y todos dicen que es una muchacha muy bonita, vestida de blanco y con el cabello muy largo y negro. Y sí, yo también, una vez, la vi, pero de espaldas: yo iba por el canal que lleva a la acequia y oí tan fuerte el llanto, que no creí que fuera de un ánima, hasta que vi a la mujer.

Guadalupe H. de Noriega, 53 años, comerciante, Venado, S. L. P., 25 de julio de 1994.

1H. La Llorona VIII

Hace como tres años, allá por la carretera, por donde está el auditorio, venía yo bajando para la casa, con unas tías mías. Eran como las once de la noche y, de repente, oímos un llanto, largo, largo, horrible, que venía de este lado del río. Entonces me contaron mis tías que era la Llorona, que es una mujer que anda penando por haber ahogado a sus hijos cuando eran chiquitos, y que su ánima no va a poder descansar hasta que los halle; por eso, siempre los busca por donde hay agua. Y, nomás que no haya mucho ruido en la noche, uno la oye, clarito, cerca del río.

Carlos Rivera Juárez, 18 años, mozo, Venado, S. L. P., 25 de julio de 1994.

2. Las brujas que chupan a las personas

Una vez venía yo del ejido, montado en un burro pardo, con unos lazos nuevos, y cuando me emparejé con unas torres viejas de la hacienda, pasó chiflando un animal de ésos, una bruja. Entonces me acordé yo de los lazos nuevos del burro, y que me bajo y se los quito. Porque para atraparlas se necesita hacer un nudo por cada una de las doce verdades del mundo, y hay que decirlas primero, y luego, al revés. Y entonces ya dije todo eso y cuando iba a terminar se oyó un zumbido de algo que bajaba y un golpe, como si dejaran caer unos petates, y fue que alcancé a rezar completo y la bruja no llegó hasta donde yo estaba y cayó en los mezquites.

Otras veces, las brujas lo alcanzan a uno, y como son animales que andan volando mucho por aquí, la gente les teme, porque si lo alcanzan a uno, lo tumban y lo chupan y le sacan unos moretones muy grandes, pero no se siente nada, porque queda uno como desmayado. Una vez que andaba distraído, con un hermano mío, estábamos aquí cerca, en la noche, platicando, cuando oímos el ruido. Pero ya la teníamos encima y ahí quedamos tirados hasta la madrugada. Y las marcas duran bastante tiempo.

Timoteo Zapata Huerta, 74 años, campesino, Venado, S. L. P., 25 de julio de 1994.

3. Las brujas I

Esto le sucedió a mi familia, yo todavía no nacía. Vivían mis papás en casa de mi abuelito, en un jacalito cerca de aquí. Ellos tenían una niñita de unos meses. Entonces pasó, como dicen que pasa donde hay niños muy pequeños: vienen las brujas por los tres primeros días de cada mes. Y entonces esos días tienen que velar al niño para que no le pase nada. Mi papá ya había oído un animal que se arrastraba y que aletaba, como un guajolote, pero con alas de petate. Pero no había pasado nada, y, ya para la tercera noche, a mi papá y a mi mamá los dominó el sueño y se quedaron dormidos. Y a la mañana vieron que la niñita ya estaba muer-

ta y tenía sus deditos morados, porque de ahí los chupan las brujas. Por eso, siempre que hay niños chiquitos, la gente los cuida, cada mes, tres noches seguidas, para que no lleguen a llevárselos.

Josefina Velázquez, 40 años, campesina, Venado, S. L. P., 26 de julio de 1994.

4. Las brujas II

Esto sucedió allá por las minas, en un lugar que le dicen Las Cruces. Dicen que iban caminando dos hombres y vieron, por allá, una luz, y que uno dijo: “Mira, allá va una bruja, vamos agarrándola”. Y entonces se quitaron las fajas y comenzaron a rezar y a echar nudos. Y así iban. Y después de caminar un rato, ya que estaban como a cien metros de la luz, uno dijo que ya no podía seguir, y el otro le preguntó: “¿Te sabes las doce verdades del mundo?” “Sí, dijo el otro, ya bien preocupado”. “Pues contéstamelas”, le dijo a su amigo. Y así siguieron caminando, pero como a unos veinte metros después, cayó el que había dicho que ya no podía, y se apagó la luz. El otro amigo pensó: “Éste ya valió”;⁷ pero rápido se acercó y sacó el cuchillo y se lo enterró al animal aquel. Y hundió bien el puñal y salieron chispas de luz. Entonces el hombre siguió caminando y seguía soltando nudos, por si había otra. Y, en eso, oyó algo que se movía atrás y voltió, y era su compañero, que todavía estaba vivo y se había salvado porque él atacó rápido a la bruja.

Muy seguido se ven las luces de las brujas volando. Y la gente le teme a pasar por ahí, en la noche, y nunca se meten con ellas, como estos hombres que por poco y ahí se quedan.

Francisco Cortez, 87 años, campesino, Ejido La Labor de la Cruz, Municipio Charcas, S. L. P., 27 de julio de 1994.

⁷ Eufemismo: *éste ya valió madres*; dentro del texto equivale a ‘éste ya se murió’.

5. La bruja y el nagual

Por aquí, donde está el molino viejo, dicen que es muy peligroso pasar en las noches que cambian las estaciones, porque quedan todavía las ánimas de una bruja y un nagual⁸ que se pelearon hace mucho tiempo. En el tiempo que todavía no había ni el molino viejo, sino que era como un almacén de una hacienda más antigua, cuentan que, una vez, esos dos animales se pelearon tanto, que la bruja acabó por comerse al nagual. Y desde entonces, por aquí las brujas hacen más daño, porque uno no las reconoce, pues se pueden transformar en nagual y en mujer y nomás se le dejan venir a uno encima y no da tiempo de decir nada.

A mi bisabuelo le sucedió, eso me decía mi abuela, porque ella lo vio. Su papá iba caminando, y ella había salido a esperarlo a la puerta y lo vio de lejos que ya venía. Y en eso pasó una señora que lo saludó muy amable y que siguió caminando, y, de pronto, oyó unos ruidos y vio cómo su papá, que ya venía, se estaba retorciendo en el piso, como peleando con algo. Y cuando se quedó tirado, salió corriendo como un coyote, que es el nagual; pero decía mi abuela que todos eran la misma bruja. Y ha habido otros casos; por eso hicieron el molino nuevo, porque nadie quería venir hasta acá al amanecer, cuando todavía está oscuro.

*Juana López Murguía, 59 años, molinera, Cedral,
S. L. P., 30 de julio de 1994.*

6. La Yusca

Unos dicen que era una mujer que se volvió bruja, y otros dicen que no, que es una bruja, pero que también se aparece como mujer. Pero aquí la vemos siempre en forma de señora con rebozo. Dicen que un día, al

⁸ “1. Brujo, hechicero. 2. Animal que una persona tiene de compañero inseparable” (*DRAE*, 21ª ed., 1992, s. v. *nagual*). En varias regiones de México, se suele atribuir al brujo o hechicero el poder de convertirse en animal. El coyote es la representación más común del *nahual*, o *nagual*, pero —según la informante— también puede ser “nomás un espíritu”.

principio de ella, como era bruja, tenía que hacer unos trabajos volando; entonces se quitó sus ojos y los escondió en un agujerito que hay en la pared de afuera de la iglesia. Y ella se puso unos ojos de tenamaste,⁹ para poder ver bien en la noche. Y cuando volvió de su trabajo, ya no encontró sus ojos y se quedó con esos que son como ojos de gato. Y por eso, de día anda por ahí sin poder ver nada: camina con un bordón y nomás anda tanteando el camino; pero en las noches camina rete bien. Y siempre va con una canastita para pedir limosna y un rebozo. Y aparece en todos los velorios, como si viera a los muertos, porque nadie le avisa que hay muertito, y de repente aparece la Yusca en el velorio y le canta en persona a los difuntos. Y luego, ya que se va a hacer de día, se va otra vez. Y nadie le dice nada, yo creo que porque no hace daño.

*Enriqueta Rojas Morales, 70 años, La Estancia,
Cedral, S. L. P., 30 de julio de 1994.*

7. La cueva del Cerro del Salteador

Abajito del Cerro del Salteador, hay una cueva, justo al lado del ojo de agua. Y ahí se aparece una señora lavando. Esa señora, según cuentan, era la esposa de uno de los guerrilleros, de los salteadores que robaban por ahí, porque por ahí pasaban diligencias. En esa cueva están enterrados todos los tesoros que fueron acumulando, desde antes de la Revolución. Dicen que la señora era la esposa del jefe de la banda y que siempre la tenían ahí cuidando y que, al final, cuando ellos se iban a ir a otros rumbos para seguir su trabajo, la ejecutaron, para que su espíritu siguiera vigilando la cueva. Y pues sí les funcionó, porque cada vez que alguien quiere entrar a la cueva, se aparece la señora, como si estuviera lavando y dice: "Pásele, amigo, pero saca todo o nada". Y entonces nadie entra.

También, cada jueves santo se ve a esa misma señora arriba del cerro: camina ella sola, muy despacito y como mirando a todos lados. Y mucha gente viene en ese día, nomás a verla. Pero quién sabe a qué sale.

⁹ En esta región potosina el término alude a un ave nocturna, de grandes ojos y cuerpo muy pequeño, similar al tecolote.

Julio Santa Cruz Caldera, 48 años, limpiabotas, San Rafael, Municipio Charcas, S. L. P., 28 de julio de 1994.

8. La Cueva de los Huesos

Desde hace mucho tiempo, desde antes de los tiempos de la Revolución, todos cuentan que ahí, en el Cerro de la Cocucha, está la Cueva de los Huesos y que ahí hay metido mucho dinero, porque por ahí pasaba el Camino Real, y parte de la gente que andaba peleando se escondía ahí con el dinero que le quitaban a las diligencias.

Adentro de la cueva son cuatro montones: uno de oro, uno de plata y otros dos de monedas. Pero cuando se acabó esa guerra, cien personas taparon la entrada de la cueva con una piedra. Y ahora sólo se puede entrar por un agujero muy estrecho que está en la parte de arriba. Primero se llega a la cueva, donde hay muchos huesos de los que se quedaron ahí cuidando el tesoro. Luego se sigue bajando, pero hay que ir muy agachado y, cuando se llega al escondite, dicen todos los que han entrado que se aparece un soldado, que les dice que el que entre tiene que llevarse todo o nada. Y pues nadie ha podido sacarse nada, por lo que dice el espíritu del soldado; sólo han visto los montones. Y eso, desde hace más de cien años que está ahí dentro.

Nemesio Escobedo Salazar, 56 años, campesino, Coronado, Municipio Venado, S. L. P., 25 de julio de 1994.

9. El gringo y la Cueva Lamadrid

Este señor, dicen los abuelos de aquí del ejido, era un señor que venía de Estados Unidos, un cuatrero. Este hombre robaba en todos los poblados de las cercanías de Monterrey, como Villa de Santiago y Allende. Se venía por toda la sierra, robando y matando a la gente que pasaba por los mezquitales. Los abuelos de aquí dicen que era por la época de 1914.

Y todo lo que iba robando el gringo lo metía a unas cuevas que, a veces, él hacía. Aquí, cerca de La Hediondilla, hay una que le llaman Cueva Lamadrid, y todos los de aquí han intentado ir a sacar dinero, porque están los costales sobrepuestos, uno arriba del otro, hasta el techo de la cueva; pero nadie ha logrado sacar nada porque hay apariciones.

El gringo se hizo de muchos soldados, que los ponía a cuidar sus tesoros y cuando él se iba a retirar del lugar, los mataba ahí, a la entrada de la cueva, para que su ánima siguiera vigilando y no tuvieran la tentación de robarse nada. Y desde Villa de Santiago hasta acá, pasando por Rayones, están las cuevas del gringo. Esta Cueva Lamadrid está llena de dinero. Y cuando alguien ha llegado hasta adentro, después de pasar por muchas calaveras, a la salida, se aparece el soldado y se oye una voz que dice: "Todo o nada". Y pues no pueden sacar nada. Mi abuelo, dicen, ha sido el único que entró, pero sólo sacó una calavera, y parece que se murió por el espanto de la aparición.

*Efraín Navarro Martínez, 43 años, campesino,
Ejido La Hediondilla, Municipio Galeana, N. L.,
7 de abril de 1994.*

10. El tesoro de Cieneguitas de Fernández

Cosme Luján, mi bisabuelito, era un viejito, muy pobre, que vivía por entre Cieneguitas de Fernández. Un día, él estaba juntando escoba, que es un tipo de zacate que sirve para hacer escobas de barrer. El viejito vio que dos peñas que estaban juntas y, de pronto, las vio separadas, formando como una covacha. Fue para allá y entró. Adentro encontró mucho dinero: oro, coronas de oro y muchas cosas de valor. Y él solito dijo: "Aquí la hago".¹⁰ Y juntó todo lo que pudo en su morral y, cuando iba saliendo, una de las rocas de afuera, que tenía forma de soldado, se paró enfrente y le dijo: "Todo o nada". Entonces él dejó todo ahí y se

¹⁰ Frase coloquial equivalente a: 'esto es tener buena suerte' o 'con esto resuelvo mis problemas'.

salió, pero el soldado desapareció. Luego fue al ranchito por un costal y volvió a regresar, pero nunca se volvieron a abrir esas peñas.

Cuando son los días santos, la gente va a buscar, a ver si encuentra algo, porque ahí en esas peñas, en esos días, hay apariciones y relumbres, porque ahí está el oro. Y dicen que el soldado es el que hace muchos siglos enterró ahí su tesoro y está vigilando en forma de roca.

Rosalba Luján García, 19 años, vendedora ambulante, Rancharía Arroyo del Mimbres, Municipio Zacatecas, Zac., 9 de agosto de 1993.

11. La cueva de Laguna Seca

Cuentan que en tiempos de la Revolución hubo muchos grupos de bandidos que se dedicaban a asaltar las iglesias y las diligencias. Entonces, por aquí, por donde se llama Laguna Seca, hay una cueva que tiene muchos tesoros; especialmente, saben de una campana de plata, que era de la iglesia de la Concepción del Oro, y unas monturas de plata y adornos de oro.

Y cuentan que, ya cuando iba a terminar la guerra, los bandidos llevaron a un padrecito para que bendijera la cueva y, así, poderla tapiar y que el tesoro quedara a salvo. Entonces fue el padrecito y la bendijo, y lo regresaron para acá. Él era de aquí, del Salvador; pero unos dicen que lo mataron los bandidos para que no dijera nada.

Lo misterioso de esa cueva es que todos los viernes santos, a las doce del día, se oyen las campanadas de la campana que está enterrada, y saben que es esa campana, porque por aquí no hay otra de plata que haga ese sonido, que es muy bonito. Y, además, se hace como eco. Y cada semana santa viene gente a oír esas campanadas; uno tiene que caminar hasta acercarse a la cueva, pero se oyen como música. Pero nunca han podido encontrar nada enterrado.

Timoteo Hernández, 48 años, conductor de camiones, San Salvador, Municipio Concepción del Oro, Zac., 1° de agosto de 1994.

12. El cerro El Temeroso

Toda la gente de por acá cuenta que, ya más cerca de Zacatecas, donde no hay casi nada, nomás mezquites, hay un cerro, no muy grande, que tiene una cueva. Al cerro le llaman El Temeroso, porque por ahí huyó uno de la guerra de antes de la Revolución. Y como iba en su caballo, se encerró en la cueva para esconderse, pero ya nunca pudo salir, porque allí también había un dinero escondido que lo tentó. Y mientras guardaba el tesoro, se deslavó el cerro y se cerró la cueva. Entonces por eso dicen que el cerro tiene esa forma saliente, en forma de caballo, porque el animal se quiso salir pero ya no le dio tiempo.

Y la gente se ha juntado muchas veces para ir a sacar el dinero, pero cada vez que se acercan, hay como una luz que no los deja pasar. Unos dicen que es lo que relumbra del oro que hay guardado. Y nadie ha podido encontrar bien la cueva porque pasan cosas muy raras por ahí: se oyen voces y gemidos, y dicen que las ánimas del caballo y del soldado andan sueltas ahí. Y todo esto es verdad, porque lo cuentan desde nuestros abuelos, o desde más antes.

David Herrera López, 68 años, campesino, San Francisco, Municipio Saltillo, Coah., 1° de agosto de 1994.

13. El Jergas I

Allá por la mina de Catorce hay un hombre acostado, como una estatua de piedra. Dicen que este hombre se aparecía en las minas. Cuentan los mineros que se aparecía en las vetas más ricas de oro. Se les aparecía en forma de minero y se los llevaba a aquellas profundidades, y ahí se morían: no porque el Jergas los matara, sino por el gas de la mina y porque ya no sabían regresar.

Juan Zapata Flores, 65 años, vendedor ambulante, Matehuala, S. L. P., 1° de abril de 1994.

14. El Jergas II

El Jergas es una aparición que ocurre dentro de las minas, y siempre se le aparece a un minero que esté solo, para llevarlo a las vetas más ricas; pero luego ya no pueden salir. Un día, allá en la mina El Refugio, había un minero muy bueno, de los mejores, que se llamaba don Ciro. Él ya llevaba muchos años trabajando en la mina y nunca le había pasado nada. Pero ese día, ya cuando todos estaban saliendo, él era el último de la fila y oyó que lo llamaban por su nombre; entonces, se devolvió¹¹ unos pasos y vio a un minero, como antiguo, y, sin traer lámpara, daba mucha luz. El minero ese le dijo que le iba a enseñar una veta de plata, pero don Ciro, que reconoció que era el Jergas, le dijo que no y trató de caminar para el otro lado, pero no podía: era como un imán o eso que atrae a los metales. Estaba muy desesperado y, en eso, sintió cómo, sin que él quisiera, iba camine y camine hacia el fondo de la mina, por unos túneles que no había visto.

Por mientras, afuera, los demás mineros creían que ya se lo había agarrado el Jergas y decidieron bajar a buscarlo, pero nada. Y, al día siguiente, entraron a trabajar y lo vieron tirado, más o menos cerca de la entrada, y estaba sin razón, pero traía en la bolsa del pantalón un trozo de plata que el ingeniero dijo que era de la más fina y mejor calidad. Y ya se llevaron a don Ciro a la clínica, y ahí mejoró. Pero ya nunca volvió a trabajar y decía que el Jergas había dicho que era el último, y tampoco supo decir de qué parte había sacado la plata.

La compañía del ingeniero hizo muchas averiguaciones y trataron de encontrar el lugar. Metieron más hombres y máquinas y mucho dinero. Y nada. Y desde esa vez para acá, la mina tiene menos metal cada vez: se ha empobrecido. Y dicen que es porque don Ciro se le pudo escapar al Jergas.

*Francisco Javier Saucedo, 48 años, comerciante,
Real de Catorce, S. L. P., 29 de julio de 1994.*

¹¹ Se devolvió: 'se regresó'.

15. El minero de Sombrerete

Eran dos mineros que iban hacia la salida de la mina de Sombrerete. Iban caminando cuando, de repente, algo jaló hacia atrás a su compañero, y no podía seguir caminando. Él siguió caminando, pero, luego de unos pasos, decidió regresar a ayudar a su compañero; pero fue demasiado tarde: se lo había tragado la mina.

Dicen que esto sucede cada cierto tiempo y que son los espíritus de los que antes vivían bajo tierra, que están molestos porque los hombres hicimos hoyos en sus territorios.

El otro minero, que sí vivió, tuvo que dejar de trabajar en la mina, porque nunca se recuperó del susto y quedó medio mal. Ha pasado otras veces, pero no sabemos cuándo va a volver a repetirse.

Juan Mendoza, 51 años, y José Hernández, 56 años, mineros retirados, Jerez, Zac., 1° de agosto de 1993.

16A. La mujer que bailó con el diablo I

Cuentan que por donde está la bomba de agua vieja, ahí en el centro, vivió una señora, que de joven fue muy hermosa. Y que un día hubo un baile, pues seguido se hacían bailes, y esta joven, que era muy coqueta con los hombres, y que sabía que era muy bella y que se fijaban en ella, fue al baile, porque no se perdía ninguno (y mi abuelita tampoco, ella también estuvo en el baile y lo cuenta). Ella, la joven, tenía su pretendiente, que era uno de los jóvenes más guapos de por aquí, pero ella era muy vanidosa. Y al baile aquel entró, de repente, un joven que nadie conocía. Dicen que no tenía comparación de guapo y de lo caballero que era.

Pues a esta mujer le llamó la atención y, por asegurarla con él,¹² desairó a su novio. Entonces, él la sacó a bailar, y dicen que era de admiración

¹² *Por asegurarla con él*: 'por lograr una relación con el joven desconocido'. La chica desaira al novio para quedar libre y poder bailar con el otro galán.

cómo bailaba esa hermosa pareja. Pero cuando terminó la pieza, ella dijo que toda la noche quería bailar con él y dejó a las otras muchachas sin oportunidad de acercarse al desconocido. Y anduvo baile y baile, hasta que empezó a sentir mucho calor y como que giraban muy rápido en las vueltas. Y, de pronto, ella cayó al piso; pero ya no estaba el muchacho, sólo ella, tirada. Entonces, fueron a ver qué tenía. Y estaba desmayada; pero en la espalda tenía el dibujo de las manos de él, en una quemada muy fuerte, y en sus ojos se le quedó un brillo, como rojo, que hacía que ya no se viera tan bonita. Y así se quedó: quemada y con los ojos raros, porque el joven ese era el diablo que se la había querido llevar.

Josefina Coronado, 47 años, ama de casa, Matehuala, S. L. P., 1° de abril de 1994.

16B. La mujer que bailó con el diablo II

Era una chica muy bella, de las que eran coquetas con los hombres. Y un día que estaban en un baile, la sacó a bailar un muchacho, que no era guapo, pero que la pretendía, y ella le dijo que prefería bailar con el diablo que con él. El muchacho se fue afligido, porque estaba enamorado de esa muchacha tan bella. Un rato después, se le acercó a la muchacha un joven muy guapo, como no se veían por ahí, y la invitó a bailar. Y cuando estaban bailando, la ropa de ella empezó como a quemarse, y a él le crecieron las uñas y le comenzaba a rasguñar la espalda; pero la muchacha no se quejaba, parecía que disfrutaba el baile: la pareja giraba y giraba, cada vez más rápido, hasta que todos los que estaban ahí vieron, entre humo, cómo se desvanecía la figura de la muchacha, hasta quedar su ropa en el suelo.

Muchos dijeron que habían creído que estaba loca, porque, después de bailar con un desconocido muy guapo, la habían visto bailar sola. La gente quedó muy espantada de aquel baile en el que el diablo, en forma de galán, se había llevado a la muchacha.

Jorge Elorza Villaseñor, 22 años, aprendiz de mecánico, Mier y Noriega, N. L. [grabado en Doctor Arroyo, N. L.], 2 de abril de 1994.

17. El hombre que bailó con el diablo

Era un muchacho, ya grande, que fue a un baile y estuvo bailando con una muchacha. Y estuvo muy contento, como picado por la muchacha aquella. Y, ya al final, le dijo que, si quería, la llevaba a su casa; pues porque al hombre le había gustado la muchacha. “Bueno”, le dijo ella. Y cuando iban pasando por el cementerio, le dijo que ahí en la reja estaba bien. El hombre no entendía bien lo que pasaba, pero ella se bajó, y el hombre vio cómo, sin abrir la reja, la muchacha pasaba derechito. Y alcanzó a ver que se abría una tumba y se metía. Así se dio cuenta que era una muerta con la que bailó y que era el diablo quien lo había hecho. El muchacho estuvo enfermo varios días, sin saber de qué. Bueno, pues, del puro susto.

Francisca Flores de Coronado, 70 años, Matehuala, S. L. P., 1° de abril de 1994.

18A. El taxista de las ánimas I

Una madrugada muy oscura, una señora paró un taxi del sitio de San Juan de Dios y le pidió que la llevara al Santuario. El taxista, extrañado por la hora, la llevó. Ella se bajó unos minutos y rezó frente a las puertas del Santuario, que estaban cerradas. Después le pidió que la llevara a San Francisco y luego aquí, a la iglesia de San Miguelito y a otros templos. Y en todos hacía lo mismo. Después le dijo que la llevara al Panteón del Saucito; cuando llegaron al panteón, la señora le dijo que no encontraba su dinero, pero que le daría la dirección de su hermano, que era un señor muy conocido, y que él le pagaría.

Al día siguiente, el taxista fue a la dirección que le diera la señora y pidió por¹³ el señor Feliciano Primo de Velázquez, que era un abogado e historiador muy conocido. El abogado no entendía qué había pasado, pues la tarjeta que le mostraba el taxista sí era suya, pero ya nunca las

¹³ *Pidió por*: anglicismo, ‘preguntó por’.

usaba y, además, la única hermana que tenía había muerto hacía dos años. El taxista murió unas semanas después.

Mercedes Araujo de Domínguez, 50 años, maestra de primaria, Barrio San Miguelito, San Luis Potosí, S. L. P., 10 de marzo de 1986.

18B. El taxista de las ánimas II

Una noche, por el Panteón del Saucito, paró una dama a un taxista y le pidió que la llevara al Santuario. Al taxista le extrañó, pero dijo que sí. Cuando llegaron era como la una y media de la madrugada, y el Santuario estaba cerrado. De todas maneras, la señora le pidió que la esperara, y ella se bajó y se arrodilló frente a las puertas cerradas del Santuario. Estuvo así como media hora y luego volvió al taxi y le pidió al chofer que la llevara de regreso al Panteón del Saucito. Y para cuando llegaron al panteón, el taxista ya iba solo.

Guadalupe Palomares, 60 años, costurera, Barrio San Sebastián, San Luis Potosí, S. L. P., 11 de marzo de 1986.

19. El Callejón del Diablo

La tía Tomasa atendía una taberna, donde los borrachos decidieron perseguir al fantasma del diablo, que se aparecía por una de las calles de San Miguelito. Decidieron salir en su busca; no llevaban armas, sólo una reata, pues uno de ellos era vaquero. Y cuando iban caminando, salió de entre los matorrales un animal raro; ellos lo persiguieron y lo apedriaron. Sólo se oían los gritos de los hombres y los chillidos del animal. Por fin lo pudieron lazar y, después de luchar contra esa especie de cerdo, lo dejaron tirado en un corral y ellos volvieron con la tía Tomasa a contar su hazaña. Mostraron sus ropas manchadas con sangre y con el olor a azufre que despedía el fantasma. Muchos colegas y

amigos salieron a acompañarlos al corral para ver aquel animal, pero cuando llegaron sólo encontraron una grieta honda en el suelo.

El fiero animal sigue apareciéndose y recorriendo las calles, y se esconde, según dicen, en una noria abandonada. Actualmente, la calle se llama Fernando Samarripa, pero todo el mundo la conoce como El Callejón del Diablo.

*Francisco Souza González, 57 años, carpintero,
San Luis Potosí, S. L. P., 14 de marzo de 1986.*

20. Apariciones en La Cola de Caballo

Por ahí, en el camino viejo que lleva a La Cola de Caballo, hay una casona muy vieja, pero sigue habitada por unos parientes.¹⁴ En esta casa siempre han sucedido cosas raras, muchos aparecidos. Y la gente dice que es porque ahí vivieron un tiempo las familias de los Albarcones, de los de la Hacienda Albarcones. Y como hubo mucho misterio en esa familia, pues por eso suceden cosas aquí. Por eso, a mis parientes les costó menos dinero hacerse de esa casona, porque nadie quería vivir ahí.

Por ejemplo, hay un joven que siempre se aparece. Dicen que un día una señora que trabajaba ahí estaba en la cocina y vio pasar por el comedor a un joven, alto, de ojos zarcos, camisa blanca de mangas antiguas, zapatos de hebilla y pantalón aglobado,¹⁵ como los antiguos, pero que luego luego¹⁶ desapareció sin decir nada. Y varias veces lo vieron pasar por el comedor de la casa. Y más ahora,¹⁷ ya recientemente, la gente dice que se aparece un joven muy parecido a ése, pero en camisa de cuadros negros y rojos, pantalón de mezclilla y un morral como saco de mecate.¹⁸ A este hombre lo han visto, también, en el comedor, pero se ve

¹⁴ La informante se refiere a sus propios parientes.

¹⁵ *Aglobado*: equivale a 'bombacho'; se refiere a un pantalón ancho de arriba y ceñido en los tobillos o a la altura de las rodillas.

¹⁶ *Luego, luego*: 'inmediatamente', como en el Siglo de Oro.

¹⁷ *Más ahora*: 'hace menos tiempo'.

¹⁸ *Saco de mecate*: saco hecho de una fibra del agave (*ixtle*) y similar a la cuerda.

hasta afuera.¹⁹ Un día que fui adonde mis parientes, unas gentes y yo andábamos todavía retiraditos²⁰ de la casa y lo vimos pasar, y después mis parientes dijeron que lo acababan de ver en el comedor. Y siempre hace lo mismo: se espera tantito²¹ en la puerta y cruza todo el comedor y desaparece.

Esther Barrón viuda de López, 84 años, Doctor Arroyo, N. L., 2 de abril de 1994.

Índice de leyendas

Apariciones en La Cola de Caballo:	20
El cerro El Temeroso:	12
El gringo y la Cueva Lamadrid:	9
El hombre que bailó con el diablo:	17
El Jergas I:	13
El Jergas II:	14
El minero de Sombrerete:	15
El taxista de las ánimas I:	18A
El taxista de las ánimas II:	18B
El tesoro de Cieneguitas de Fernández:	10
La Llorona:	1A a 1H
La bruja y el nagual:	5
La cueva de Laguna Seca:	11
La Cueva de los Huesos:	8
La cueva del Cerro del Salteador:	7
La mujer que bailó con el diablo I:	16A
La mujer que bailó con el diablo II:	16B
La Yusca:	6
Las brujas I:	3
Las brujas II:	4
Las brujas que chupan a las personas:	2

¹⁹ *Se ve hasta afuera*: se ve, tanto dentro de la casa, como fuera de ella.

²⁰ *Retiraditos*: 'algo lejos'.

²¹ *Tantito*: 'un poco'.

José, María y Jesús. Un relato de la costa totonaca (Veracruz)

La región del estado de Veracruz llamada Totonacapan alberga un total de 99 021 hablantes de la lengua totonaca, de los cuales el 36.5% vive en el municipio de Papantla y el resto en los municipios de Chumatlán, Filomeno Mata, Mecatlán, Zozocolco, Coxquihui, Coyutla, Coahuatlán, Espinal, Cazones y Coatzintla (INEGI,1990).¹

En Poza Larga, pequeña localidad situada en el municipio de Papantla, nace en 1920 Alejandro Atzin Olmedo. Desde muy joven reside en la congregación de Morgadal, situada a seis kilómetros al suroeste de la ciudad de Papantla. Se dedica a la agricultura y ha sido representante de su ejido ante instituciones agrarias. Se expresa con igual destreza en totonaco y en castellano.

El relato que a continuación transcribimos fue narrado por don Alejandro en español el 23 de abril de 1990 y grabado en cinta magnetofónica. Cuando menos diez versiones de este relato se han recogido entre la población totonaca de Veracruz por la Unidad Regional Norte de Culturas Populares (Oropeza, 1991), pero sólo una se ha publicado (Dirección General, 1988). Ichon (1973: 93) recogió y publicó una versión de los totonacos de Mecapalapa, Puebla, con el título “Leyenda de San José”.

Dentro de ese interesante corpus narrativo, la versión que aquí presentamos² permite examinar, no sólo el contacto entre las religiones y cosmovisiones totonaca (de filiación mesoamericana) e ibérica (fundamentalmente católica), sino también la incursión relativamente reciente del protestantismo.

¹ La población total de los once municipios (incluyendo Papantla) es de 266,999; es decir, que la población hablante de totonaco representa el 37.4%.

² Forma parte del material sobre tradición oral que, para mi proyecto de maestría, registré en varios municipios totonacos en 1990.

En el Totonacapan, la tarea evangelizadora se inició en 1523 con el arribo de los franciscanos, quienes, bajo la jurisdicción de Tlaxcala, concentraron su esfuerzo en la parte septentrional del actual estado de Puebla.³ Más tarde los agustinos se establecieron en los límites de Puebla, Hidalgo y Veracruz. Entre 1567 y 1571, las órdenes religiosas fueron reemplazadas en Veracruz por el clero secular. Lo accidentado del terreno, la dispersión de los asentamientos, los conflictos internos de las misiones y los grupos clericales, así como la resistencia, a veces tácita y a veces abierta, de la población autóctona a abandonar sus creencias y prácticas religiosas, dificultaron la propagación de la fe católica.

En 1914 el gobierno del estado de Veracruz decretó la deportación de los sacerdotes extranjeros, con lo cual se vio reducido en un noventa por ciento el cuerpo de ministros activos en la región. En 1922 se creó la diócesis de Papantla, que en lo sucesivo coordinaría las actividades religiosas de los municipios del Totonacapan veracruzano (Urías, 1987).

De esta breve relación de hechos se deduce que durante la Colonia hubo una acción evangelizadora más intensa en la sierra totonaca que en la costa, y que esta última no fue sistemáticamente atendida —en el mejor de los casos— hasta 1922. A partir de los años treinta han ingresado a la zona diversos grupos protestantes. Los primeros fueron pentecostales; años más tarde iniciaron su labor proselitista los Testigos de Jehová. Actualmente existen también pequeños grupos de nazarenos y sabatistas (Urías, 1987).

El relato presenta desde la perspectiva cultural totonaca a los personajes centrales del catolicismo y, siempre con ese tamiz, el enfrentamiento de las concepciones católica y protestante en torno a la figura de Dios. El desplazamiento de Jehová por Jesús, que finalmente se resuelve en un ajuste de cuentas, ilustra de manera vívida el conflicto. Por ello, el relato que transcribimos es digno de atención y estudio como un documento de primera importancia para el examen de la aculturación (Ichon, 1973: 100), sin descartar otros enfoques posibles.

MINERVA OROPEZA ESCOBAR
CIESAS-Golfo, Xalapa, Ver.

³ Donde también hay varios municipios con población totonaca.

[José, María y Jesús]

Bueno... pues había un calpintero que se llamaba José. Ése era un aserrador. En aquel entonces era un aserrador, pues los reyes no lo tomaban en cuenta. Entonces había parte de príncipes y de reyes, hijos de reyes y, bueno, pues mucha gente ya, ¿no?... Pero entre ellas había mucho judío todavía que no podía ver o no tenía ninguna religión más que, pues, era un puro judío.

Entonces, en una reunión también que hicieron, estaba una princesa que el rey aquel quería que, que su hija se tenía que casar con otro hijo de rey; pero tenían una condición de que... pues el aserrador no lo tomaban en cuenta, porque era un aserrador: allá andaba en el monte. Entonces, ellos namás se tomaban en cuenta puro rey, ¿no? o hijos de reyes... hijas, bueno... Ya pues este... había mandado a hacer un bordón, un bordón de palo, y entonces dice un rey:

“¡A ver!, dice, vamos a hacer una reunión todos los reyes para ver quién es el que se va a llevar mi hija”.

Este... bueno, pues ya llegó la hora y pues empezaron a llegar y llegar toda la gente, ¿no?, pero puro poderoso. Y pues, a hacer la cala;⁴ pero la cosa es de que tenían que hacer parejo a ver quién era el que iba a llevarse la hija, ¿no? o quién era... iba a ser el mero... pues, ora⁵ sí, el poderoso.

Y este... pues ya empezó la... Empezaron con los hijos de los reyes. Les dieron el bordón. Que le pegaran tres veces así, en el suelo. Si en la punta de la... del bordón floreaba una flor, ése tenía que ser el... ora sí, el dueño de la muchacha, ¿no? Y este... bueno, empezaron. Ninguno, ningún príncipe, ningún hijo de rey pudo lograr eso, ¿no? Bueno, ya dice el novio:

“Pues en tal lugar hay un señor. Está aserrando. A ver, vayan a traerlo”. (Ya ves que los reyes, pues tenían escolta o soldados.)

“A ver, ¡vayan a traer aquel señor! Falta aquel señor”, ya al último.

Y ya que lo van a ver: estaba aserrando él. Y este... Ya llegó la escolta y le dice:

⁴ *la cala*: ‘la prueba’.

⁵ *ora*: aféresis de ‘ahora’.

“A ver, señor, favor de acompañarme, dice, porque te llama el rey”.

“Bueno, dice, pero ¿yo pa qué sirvo? Yo...”

Él estaba chorriado,⁶ sudado y... bueno, toda la cosa; estaba trabajando. Y ya este... le dice:

“Pus... no, dice, son órdenes. Así es de que nos acompañas, por la buena o por la mala; pero tú nos tienes que acompañar”.

“Bueno, dice, pus lo voy a acompañar; pero yo ¿para qué sirvo ahí?”

Toda la gente, bien vestida, y pues él chorriado, ¿no?, viene de la chamba.⁷ Y ora la muchacha, ahí está ya a la disposición, ¿no? Pero está bien vestida, ¿no? Es como una virgen, ¿no?

Llegó.

“A ver, señor, aquí está el bordón, dice, y péguale tres estacazos, dice. Si florea en la punta, sale una flor, usted será el dueño de la muchacha, dice:

“¡Pero, oigan!, dice, ¡yo qué voy a ser! ¡No!”, dice.

Ya todos pasaron, y no hay uno que logró hacerlo.

“Bueno, pues yo le voy a hacer la lucha, a ver si al caso...”

Pero aquél ya sabía, ese José sabía que iba a ganar... Porque José también era un, un poderoso, así. Nomás que él era calpintero, ¿no? Y este... y ya que le pega tres golpes al palo ese José, como queriendo o no..., con la punta, y a los tres, pues que sale la flor arriba.

¡Hijuemala! Y ya, dice, pues ya ni modo, se la ganó la muchacha y se la va a llevar.

Pero los hijos de los reyes no quedaban conformes.

“¡No! Pues... ¿cómo nos va a ganar ese mozo?”

Así lo trataron... o lo maltrataron, porque, pus le tenían envidia: ¿cómo vino a hacer esa cosa?

“Si nosotros, que tenemos dinero, no la hicimos, ora ese pobre vino a...”

¡No! Lo malmiraban.

Bueno, pues ya le entregaron la muchacha, ¿no? Y bueno, pues ya ni modo. Pero no iba a pecar. Bueno, iba a aparecer un niño, pero iba a ser,

⁶ *chorriado*: ‘sucio’.

⁷ *chamba*: ‘trabajo’.

pus mandado por Dios. Entonces Dios era Jehová Dios, el que estaba arriba.

Entonces ese Jehová Dios pues era el poderoso, ¿no? Y entonces él, pues dice:

“Yo soy Dios, y aquí no habrá uno quien me... quien me venga a bajar, ¿no?”

Pero no sabía si iba a nacer un hijo de una virgen que se llamaba la Virgen María. Entonces ahí tenía que aparecer un niño.

Bueno, pues entonces los hijos de aquellos reyes ¿verdad? dicen:

“¡No! Pues nosotros no podemos matarlo; pero sí no lo queremos ver ¡Le vamos a dar su camino!⁸ ¡Que se vaya lejos! ¡No lo queremos ver!”

Pero alguno de ellos dice:

“No, pus lo tienen que matar ¿Por qué no? ¿Por qué se llevó la... la muchacha?”

Y ya pues él, José, tenía miedo. Y la anduvo traindo la Virgen, la anduvo traindo. Y por fin, pues ya la Virgen se vio en estado, ¿no? Pero lo perseguían los judíos, los perseguían porque había un hijo de un rey que habló con los poderosos, ¿no? O sea, el rey de los judíos. Entonces le dice:

“Usted me lo mata y ve cómo le hace, pero usted me lo mata: a dondequiera que lo vea, usted lo persigue; bueno, a dondequiera que se vaya. Ni modo que se vaya a meter en la tierra: tiene que andar aquí, ¿no?”

Pero entonces ya él, al ver que se dio cuenta que lo perseguían, pues se echó a andar, se fue. Entonces, este... como tenía poderes, dice:

“Bueno, pues ¿qué hago?”

Un día, pues ya lo andaban alcanzando, ¿no? pa matarlo. Entons dice:

“Pues ya... Me voy a comprar un burrito; ahí voy a andar traindo a la Virgen”, o sea a su familia, se puede decir. “Voy a andar traindo un burrito, pa que no se canse”.

Porque ya estaba en estado, ¿no?

“Y allí la voy a andar traindo, ¿no?” Pero dice:

“Para, para poder burlar a estos canijos,⁹ pues tengo que buscar la forma de cómo escaparme, ¿no?”

⁸ *a dar su camino*: ‘a correr’.

⁹ *canijos*: ‘condenados, malvados’.

Entonces el burro lo herró, pero los herrares...¹⁰ Le puso al revés; por ejemplo: iba p'acá y se veía que el burro iba p'acá,¹¹ ¿no? Bueno, y así lo hizo, ¿no? Pus se dio la puntada,¹² y pues... Llegaban los judíos:

“No, pues... se ha ido p'acá: está el rastro p'acá; acá hay que perseguirlo”.

¡Qué va! Pus de acá se había venido él: él se había ido p'acá, ¿no? Y así se fue.

Pero después, tanto y tanto, ya lo iban alcanzando, porque por dondequiera que fuera había mucho judío. Entonces, por dondequiera que fuera, este... pues perseguían otro grupo. Y así lo andaban traíndo. Y un día, pues que lo andaban alcanzando...

“¡Hijuemala! ¿Y ora cómo le hago?”

Pues ya cerquita, ya vienen, ¿no? Y entonces estaba una ceiba gruesa, ¿no? Así... [ademán]. Dice:

“Pues aquí le voy a abrir”.

Y tenía poder, ¿no? Que abre la ceiba esa y ahí se metió con todo y burro. Y pasaron los judíos y no lo vieron; no lo vieron, porque él estaba adentro del palo:¹³ estaba escondido.

Por eso ves que la ceiba está panzón en partes, ¿no? Ahí está metido él, ¿no? Y eso dondequiera este...: Ahorita hay ceibas así: pus tramos así, gruesos, y ahí empieza delgada. Ahí está escondido José: ahí se escapó, ¿no?

Y así los anduvo burlando. Hasta que, pus un día, pus, ya tanto andar, recorrer los caminos, pues donde lo iban alcanzando ya, ponía las señas: recogía un cacho¹⁴ de palo, así lo aventaba arriba, allá arriba, ¿verdad? Se atoraba el palo y, ya se volvía papán,¹⁵ que le dicen, y ese papán, pues no puede ver cristiano, porque luego empieza a cantar, a chillar, ¿no?, y ésa era las señas de él.

¹⁰ *herrares*: ‘herraduras’.

¹¹ El ademán indica las direcciones opuestas.

¹² *se dio la puntada*: ‘tuvo la ocurrencia’.

¹³ *palo*: ‘árbol’.

¹⁴ *cacho*: ‘pedazo’.

¹⁵ *papán*: ave de la región.

Y así los anduvo traíndo. Aventaba un palo y seguía caminando. Al poco andar, empezaba a chillar el papán ese, atrás. Dice:

“Pues ahí viene gente”.

Pero pues él los burlaba, ¿no? Ahí ya donde iba el rastro, lo hacía que tenía como ocho o quince días que había pisado el burro ese; tenía araña.¹⁶ Todo.

“No, pus aquí pasó ya tiene días. ¿Dónde andará?”

Ahí se regresaban. Ésa era la que los hacía regresar, ¿no?

Y así los anduvo traíndo, hasta que, por fin, ya se vio obligado a, pues ora sí, a que la Virgen iba a dar a luz. Entonces llegó en una... pues en una casa. Pidió posada, para que le dieran, para que ahí diera a luz a la familia. Pero esa familia, o ese niño que iba a nacer, pues ése era Jesús, ¿no? Y entonces el... el rey de los judíos dice:

“Bueno, por orden de todos los reyes, dice... A ver, ustedes van a recorrer casa por casa: adonde haya un niño que apenas ha nacido, ¡mátenlo!”

Porque sabía ese rey que iba a nacer —ora sí— un niño dios, un poderoso, ¿no? Y entonces dice:

“Tienen que matarlo, ¿no? Porque aquí nadie ordena más, más que nosotros, y si ese niño lo dejamos, nos va a echar a perder a todos, ¿no? Ya pues no podemos mandar nada, y no queremos eso”.

Bueno, pues ya en una choza, le dice, le dice el casero:

“Mira, yo mi casa no te puedo prestar, porque no sé quién eres, le dice; yo no sé si eres ladrón o no sé, dice; pero de todas maneras, no te puedo prestar. Si quieres, dice, te voy a prestar un chiquero”.

Tenía un chiquero ahí refeo, ¿no? Y pues dice José:

“Nada le hace: yo veo cómo barro o aseo tantito, dice; pero la cosa es que me prestes”.

“Bueno, pues si quieres...”

Allá, a la orilla del monte estaba un chiquero ahí, feo. Ya que le va a enseñar:

“Pues... aquí”.

Pues... Está refeo, ¿no? Pero como a la hora, no era una cosa fea: ¡una cosa bonita!, ¿no? Porque él mismo barrió.

¹⁶ *tenía araña*: la huella ya tenía tela de araña.

Cuando el casero se despertó, pues está chillando¹⁷ el niño, ya nació; pero divisa... Pues ¡no! pues está bien iluminado, vaya, como si fuera una cosa que hubiera luz, ¿no? ¡Estaba bonita! Y ya que va a ver, ¿no? Pues... se puso en qué pensar y dice:

“Éste no... no es cualquiera. A lo mejor es un Dios; no sé”.

Ya entonces se convenció; pero ya era fuera de tiempo, ¿no? Entonces dice:

“Bueno, de todas maneras, me arrepiento no haberle dado permiso en mi casa; si no, dice, estuviera yo iluminado tal vez; pero de todas maneras”, dice...

Ora divisaba, y su casa estaba más feo, y allá donde estaba el chique-ro estaba bonito, ¿no? Bueno, pues era el niño que había nacido y ese niño era Jesús. Y ese niño, pues nació; pero pues en dos, tres días, en horas, el niño era grandecito. Y así, ¿no?

Ya después, pus Jesús anduvo solito, solito. Ya los padres, al nacer él, los padres ya se quitaron de allí, ¿no? Ya a ellos se les convirtió en santo: tanto a la Virgen María como José ya los convirtió en santos, ¿no? Pero en persona: ya eran santos, ya no eran cristianos, ¿no? Entonces él... Ya ahí no comían como nosotros. Anterior, sí comían; pero ya después de ese nacimiento, ellos ya no comieron; ya con la bendición que les daba el... el niño, con eso tenían que conformarse, ¿no?

Entonces ya él empezó a trabajar, empezó a organizar, ¿no? Andaba en los caminos... adonde había siembras, o sea, que pasaba adonde había siembras, ¿no? Era tiempo de siembras. Algunos, pus estaban sembrando maíz, y llegaba y pasaba. Y...

“Oye, buen cristiano, ¿qué están sembrando?”

Pues algunos le decían la verdad:

“Estamos sembrando maíz”.

“¡Ah! Bueno. Maíz siembran, dice, maíz tienen que cosechar”.

Y así les decía nomás. Y este... al otro día llegaba el dueño de la siembra. ¡Uta!, pues ya no hay elotes:¹⁸ está el mazorquero,¹⁹ ¿no?, ¡pero chulísimo!²⁰

¹⁷ *chillando*: ‘llorando’.

¹⁸ *elote*: ‘fruto tierno del maíz’.

¹⁹ *mazorquero*: de *mazorca*, fruto maduro del maíz.

²⁰ *chulo*: ‘hermoso’.

“¡Hijuemala! ¿Pues quién es ese que pasó?”

Pues no daban, no daban. Él andaba huyendo, él andaba huyendo. No estaba en un lugar.

Y ya empezó a agarrar sus discípulos, o sea, discípulos; pero los hacía que se parecieran igualito a él, ¿no? No había una... otra cara, más que una sola cara: los doce discípulos que tenía tenían que ser igualito; que nadie se confundiera. Bueno, no había disfraces.

Y entonces ya pues los empezó allá... así, andando. Llegaban a otra siembra, les decía:

“Oye, buen señor, ¿qué siembran?”

“Estamos sembrando piedras.”

“¡Ah! Está bien: piedras siembran, piedras van a cosechar”, les dice.

Al otro día, llegaba el dueño de la milpa: ¡hijuemala! Estaban los cerrros de piedra, ¡hijuemala! ¿Y cómo, pus no había piedras?... Pero ¿de dónde viene esa piedra, ¿no? Dice:

“No cabe duda que este señor que pasó, o este muchacho, no es cualquiera, ¿no?”

Ya empezaron a creer, ¿no? O se ponían a pensar, que por qué este... Les pasaba así. Pero entre buenos y malos había relajos,²¹ ¿no? Algunos le decían la verdad y algunos le decían así, en guasa:

“Pues estamos sembrando palos, piedras”... O lo que sea.

“Pues piedra se les va a dar”.

Y al otro día llegaban, y eche y eche pura piedra. No había nada de frijol, ni nada de eso. Y así les decía, ¿no? Y anduvo mucho. Y ya entonces, después de andar, pasaba por donde estaba un... un señor que tenía unas bestias cerreras,²² y este... Ya le dice:

“Oye, señor, ¿qué haces?”

“Nada, dice, pues quiero herrar mi mula”, dice.

Pero son mulas cerreras que no se dejaban ni acercar. Dice:

“Le quiero poner herraje; pero no puedo, dice. Es que es muy cerrera. No quiere ni que le agarre yo el mecate, dice, porque luego empieza a patear, dice. Bueno...”

²¹ *relajos*: ‘personas livianas, bromistas, poco serias’.

²² *cerreras*: ‘indómitas, rebeldes’.

“Señor, dice, ¿no quisiera que le ayudara yo?”

“¡No!, dice, es que te va a matar, y voy a ser responsable, ¿no? Y yo no quisiera, dice, que te lastimara”.

“¡No!, dice, si quiere, le doy una manita. Yo le puedo herrar esa bestia”, dice.

Bueno, pues tanto y tanto insistió de que se le iba ayudar, ¿no? Entonces ya este... dice:

“Bueno, aquí están los herrares; pero no quisiera ser responsable, porque es que si te mata, pues yo no tengo dinero para enterrar”, dice.

Y bueno, en fin, le ponía pretextos ¿no? Pero aquél no era cristiano: era Dios con que estaba hablando, ¿no? Él tenía poderes, nomás que no se llegaba el turno todavía. Y entonces dice:

“¡No! De eso no te mortifiques, dice. Yo ahorita te la voy a herrar”.

“Bueno, pues lo siento, dice; pero de todas maneras, este... le voy a conceder: si tiene buena voluntad de ayudarme, pues ayúdeme”.

Ya que le entrega los herrares y... bueno, y ya va ahora Jesús y le pega un manazo a la mula, ¿no? Así [ademán]. Y no se menea: está quietecilla y no repara ni nada.

El dueño está viendo, ¿no? Y ya viene y le alza la mano así [ademán] y llevaba un... pues ahora sí, sus herramientas. Viene y le troza aquí [ademán], la pura mano. O sea, que quedó el puro tronco. Y viene, le troza aquí [ademán]. El dueño está viendo. Y ya se regresa a la pata, que le vuelve a trozar y la otra, igual; las cuatro patas, o las manos y las patas, las quitó, y quedó parada la mula con puro tronco. Y el dueño está viendo, y dice:

“¡Carambas! Yo nunca he visto eso”. Se extrañó, ¿no? Y ya este... y ya dice:

“Bueno, de todas maneras, está bien”.

Ya... Se fue a la sombra y se sentó. Empezó a raspar bien, a la medida del herraje, todo. Empezó a clavar: ¡lueguito le clavó!, ¿no? Empezó a alisar bien. Y ya el dueño está viendo. Ya que va y le vuelve a poner así, las cuatro: ¡nomás les ponía así [ademán], y ya! Y le pega un manazo otra vez. ¡Uta! La mula ahí está; reparaba, pero ya herrada.

Y ya dice el dueño:

“¡Caramba! Pues ahora sí que me extraña esta cosa: yo nunca he visto que este... pongan herraje en esa forma”.

Pero dice:

“Bueno, en fin, yo... algún día se le va a acabar el herraje, dice, y le voy a hacer también igual”.

Bueno, eso pensaba, ¿no? Y sí, dicho y dicho, pues a los cuantos días se acabó el herraje, ¿no? Pus no andaba la mula o no trabajaba o no la hacía trabajar; pero Jesús lo hacía que se gastara el herraje, para que el dueño lo herrara también. Y este... bueno, a los cuantos días se acabó el herraje; y ya dice:

“Bueno, pues ora, dice, ¿qué hago?. Ya no sirve. Tengo que cambiarle, ¿no?”

Pues sí lo, lo... le cambió, le hizo la operación. Igual, como hizo aquél, pues así le trozó, ¿no? Pero Jesús ya estaba ahí otra vez llegando. Ya sabía lo que aquél estaba pasando, ¿no? o lo que iba a hacer; pero...²³

Pues sí, no tenía manos, y ¿cómo se iba a parar la mula? Quedó acostada. Entonces dice:

“Bueno, ¿y ora qué hago? Aquél, cuando lo hizo así, no se cayó y ora la mula no se para, ¿no?”

Ya no tenía manos ni patas, ya se había tumbado. Entonces dice:

“Bueno; ya ni modo.²⁴ Voy a herrar, a ver si le puedo pegar también”.

Como estaba acostada la mula así, ¿no?, con las manos [*ademán*], con los troncos de las manos, pues no le daba trabajo pegar; pero ora falta que pegara. Y ya acabó de herrar y todo. Y ya pues le hacía la operación; pero... ¡dónde!²⁵

En eso, llega otra vez Jesús ahí y dice:

“Oye, buen hombre ¿qué hace?”

“¡No!, dice, fíjese señor, dice, que se va a morir mi mula. La vez pasada llegó un señor, dice, y me ayudó a herrar; pero pues facilito me la herró, dice, y yo quise hacer la misma operación, dice, pero no, no pega, dice, no le puedo poner las manos. Ya está el herraje, dice, pero pues ahora no le puedo poner: no, no, no pega”.

“¡Ah!, señor, le dice, ¡pues ni modo!, dice, se va a morir tu, tu bestia, le dice, se va a morir, pues no tiene manos ni patas. ¿Y cómo era el señor

²³ (Pausa para dar vuelta al cassette).

²⁴ *ni modo*: ‘no hay nada que hacer’.

²⁵ *¡dónde!* expresa imposibilidad, igual que *¡cuándo!*

ése que pasó? ¿No te fijaste, pa mandarlo a ver?”, dice.

Y era él, él; nada más que estaba... le estaba, ora sí, castigando tantito. Dice:

“Pues no, dice. Un joven así, dice, pero... ¡sepa el Dios!, dice, ¡quién sabe quién será!, dice. Pero sí lo vi que lo herró así, en esa forma.

“¡Ah, qué carambas!, dice. Pues a ver, dice, quién quite y²⁶ yo pueda ayudarte otra vez, o hacer la lucha yo también, dice, a ver si pega”, le dice.

Ya que le entrega las manos y las patas, ¿no?, y, pus era el poderoso, ¿no?, y nada más le pega así: ¡tras! ¡tras! [ademán], como una cosa; nomás así, ¿no? Y le pega un manazo, se para la mula. Y aquél está viendo. Y dice:

“¡Hijuemala! Pues no cabe duda que éste es, ¿no?”

Y lo filiaba²⁷ bien. Pero al siguiente que tenía que pasar, ya no era igual, ¿no? Ya era diferente. Porque él nunca se quiso parecer el mismo, ¿no?

¡Hijuemala! Y ya pues ya lo arregló bien. Que le pega el manazo y se para la mula.

“¡Hijuemala!, dice. Pues ora, dice, ahí está tu mulita; pero de aquí pa delante, le dice, ya no le vayas a hacer otra vez así, porque si no, a la tercera, dice, ya no se va a componer. Aquel señor que pasó, dice, pus quién sabe quién será, dice. Yo nomás, dice, de casualidad, dice, te pude ayudar, dice; pero ya es por segunda vez, dice. Ahora, dice, no lo vayas a volver a hacer, dice, porque si no, ya no va a quedar, dice. Te anticipo, dice. Porque a lo mejor ya no pasa el señor aquel, dice, que pasó primero, y si ni yo voy a venir ya, pus se va a quedar la mula así para siempre; y tú, dice, le vas a tumbar las manos y ya no la vas a componer, le dice.

Bueno, pues ya quedó herrada. Se fue, el otro se fue. Y ya a un camino que viene caminando, se encuentra con su discípulo que se llamaba Pedro o se llama Pedro, ¿no? Se encuentra con su primer discípulo. Le dice:

“Oye, Pedro”.

“¿Qué?”

Dice:

“Vamos a jugar pócar”, le dice.

“Sí, dice Pedro, vamos a jugar”.

²⁶ *quién quite y*: ‘a lo mejor, ojalá’.

²⁷ *lo filiaba*: ‘lo estudiaba, lo veía con detenimiento’.

Pero Pedro le quería ganar a Jesús, porque... O sea, él le daba chance,²⁸ ¿no?, que le ganaran en los juegos y todo. Dice:

“Vamos a jugar pócar pa distraernos tantito”.

“¡Pos órale!”²⁹

Llegaban a una sombrita y ahí se distraían, ¿no?, jugando pócar. Pero, pues Jesús sabía lo que estaba haciendo aquél, pues todas las cartas que le caía a Pedro, Pedro las transformaba en puro ases, ¿no? No tenía otras cartas más que puro ases, y Jesús pos tiene un as y de ahí pa allá, caballo, rey... Bueno, así, ¿no? Pero Jesús sabía lo que estaba haciendo aquél: le daba poder, vamos. Y dice:

“Bueno ¿a cuántos?”

“Pus, a un jalón”.

Bueno. Jalaba Jesús su carta; pues ¡no...!, pues estaba disfrazado de distintas formas, ¿no? Y dice:

“¡No!, dice, pues no compongo, no compongo nada de cartas. ¿Y tú qué tienes?”

Y dice:

“Yo tengo cinco ases, seis ases: ¡te he ganado!”, le dice.

Tenía puros ases.

“¡Mmm! Pues ya ni modo, yo tengo un as... Entonces tienes seis ases. ¡No!, pues debes de tener cuatro, dice, ya se pasaron dos”.

Pero el otro lo despintaba,³⁰ ¿no? Y así se distraían.

Hasta que un día pues ya dice... “¡Ahora sí!” Ya se iba a llegar a los puntos finales, ¿no?, adonde ya Jesús ya iba, pues ora sí, a andar ya este... pues con discípulos, para, para orar. Mandaba uno para allá, mandaba otro para acá:

“Vas a organizar tú por allí...”

Era la pura religión cristiana, ¿no?, o católica.

“Y tú también te toca acá. Yo ya no voy; nos encontramos en tal lugar, a ver qué arreglan.

Ya... los empezó a distribuir, y así se fue hasta que por fin ya iba pasando el tiempo, ¿no?, y también ya se iba acercando, pus ora sí, la

²⁸ *chance*: ‘oportunidad’.

²⁹ *¡órale!*: interjección para animar a hacer algo; igual que *¡ándale!*

³⁰ *lo despintaba*: ‘borraba la imagen’.

Semana Santa, adonde ya iban a prenderlo preso a él, ¿no? Y se fue; pero ya iba a llegar el punto final, adonde él ya se iba convertir en... Pus ora sí se iba a ir al cielo, ¿no?; ya se iba a ir pues, ahora sí, al cielo; no sé adónde. Este...

Pero antes de eso, pus estaba haciendo como leyendas, ¿no? Este... Y ya les decía:

“Bueno, a ver. En tal lugar nos juntamos. Vamos a recibir... Voy a recibir los datos de cada uno de ustedes, a ver qué cosa fueron a enseñar, qué cosa practicaron, cómo agruparon o qué cosa hicieron con ese grupo ¿no?”

Y así se fue. Y ya llegaron en la tarde y...

“Pues ora sí, mira, aquí está: esto es lo que enseñé yo; lo traigo por escrito, ¿no? Esto es lo que enseñé: un Padre Nuestro”.

“¿Y tú?”

“Pues yo, un ‘Dios te salve, María’...”

Y así todos.

“¿Y yo? Pues el Credo”.

“Bueno, correcto”.

Están formando todas las oraciones, ¿no?, hasta que ya se llegó al punto final adonde pus ya empezaba a acercarse la Semana Santa, ¿no? Entonces, ahí, ya dice:

“Yo, dice, los voy a dejar; pero ya dondequiera van a levantar capillas, para que se formen los grupos de la religión este... católica”.

“Bueno. Hecho”.

Ya había gente de parte y parte: había judíos y había de parte... ya gente del catolismo. Entonces ya, dice:

“Con eso, ya sobre ellos, dice, se van orientando, dice; y yo, pues voy a tener mi término”.

Pero nomás así les decía. No sabían... Bueno, ellos no sabían qué cosa iba a hacer o qué cosa pensaba. Dice:

“Va a ser la última cena en tal lugar”.

Pues allí llegaron. No había gente. A una casa. Pero cuando llegaban, ahí estaba tapada³¹ la mesa, y había comida de distintas cosas que no

³¹ *tapada*: ‘repleta’.

saben los discípulos de dónde venía ese pan; pero era un pan de cada día, ¿no?

Y entonces ellos comían y se iban a lo que estaban encomendados. Y ya y así pasó; hasta que, pues, dice uno:

“Yo soy pobre, ¿cómo le hago? Yo quisiera dinero. Ahora que voy a ver mi grupo, yo sí le voy a pedir dinero: que me paguen, ¿no?, algo”.

Pero Jesucristo le decía: no, no tenían ninguna obligación de recibir ni oro ni plata. Ésas eran las instrucciones de Jesús: las enseñanzas tenían que, pues ora sí, ser gratuitamente, ¿no?

Bueno, ya. Pero es que tenían que distribuirse, ora sí, entre buenos y malos ya: entre los discípulos tenía que haber unos buenos y algunos relajos, ¿no? Entonces, ya allí unos:

“No, pues ¿cómo voy a comer?, ¿no? Está bien que Jesús nos da, o este... Que Dios nos da”.

Pero pues ellos no sabían si era Jesús. Él no les decía nada: nomás porque se encabezaba³² como capataz, ¿no?, así. Pero él no les dijo: “Yo voy a ser Jesús”. Nada por el estilo. Entonces ya pues llegó el momento; pero el rey de los judíos ya lo andaba persiguiendo; ya sabía adónde hacían sesiones y allí iban; pero no preguntaban: namás que llegaban ahí, divisaban. Pues están cenando; pero todos igualitos de cara, igualitos.

“Bueno, pues ¿quién será ése? Pero entre ellos hay Jesús, ¿no?”

Ellos sabían que hay Jesús y ese Jesús va a gobernar.

“Entonces vamos a matarlo, vamos a matarlo, ¿no?”

Había una orden ya como de aprehensión, ¿no? Dondequiera que lo vieran, que lo mataran; pero eran órdenes de los, de los reyes. Entonces dijo:

“No, pues ustedes lo matan, porque si no, él va a ser el segundo Dios; entonces el que está allá, dice, lo va a tener que bajar y entonces ya, dice, pues no, no va a hacer eso. Tienen que matarlo aquí; pero ora vamos a una sesión que tiene y no sabemos quién es; todos se ven igualitos, ¿no? Entonces ¿cómo, a quién vamos a matar?, ¿a todos?”

“No, dice, namás a Jesús”.

“Pero ¿cuál será?”

³² *se encabezaba*: ‘se ponía a la cabeza, asumía el liderazgo’.

Entonces ya se da la puntada el rey:

“Mira, dice, el... algún discípulo de los más que vean que es medio relajito, ése ofrézcanse, ofrézcanle veintinueve monedas de oro y va a ser ambicioso por recibir el oro, dice. Y entonces, dice, le dan y cuando va a saludar, dice, le dan, y cuando va a saludar a todos cuando llegue, tú ya estás ahí, dice. Entonces, dice, va a hacer una contraseña: el último que va a saludar, ése va a ser Jesús, porque a pura vista no lo conocen; pero así en esa contraseña, pláticale, y ése lo vamos a comprar, el... el discípulo ese, dice el rey. Le ofreces veintinueve monedas de oro; pero anticipándole que al último que le salude, que ése que sea Jesús”.

Y así lo hizo, saludó a todos sus compañeros discípulos y al último le dice, le dicen al judío:

“El último, dice, que veas que lo voy a saludar, dice, le voy a dar un beso, dice: ése es Jesús”.

Ya estaba vendido; ya estaba comprado el otro también y ya era la contraseña. Y así fue, se fue; saludó a todos y al último ya que lo abraza y le da un beso. Él sabía que era Jesús ése. Y el judío está viendo, ¿no? quién es. Pero los demás ya estaban ahí, ¿no?, también, para apresarlo y así castigarlo, ¿no?

Y una vez que lo apresaron, pues ya lo llamaron a juicio. Le dijeron:

“No, pues usted es Jesús, usted va a ser el segundo poderoso del mundo, y no va a ser así, dice, porque tenemos órdenes, dice, pues... No quisiéramos sacrificarlo; pero lo vamos a matar. A ver qué dice el pueblo, el pueblo de Judía”.

Y ya ni modo. Se lo llevaron. Llegando allá ya estaba Poncio Pilato, el mero... el mero rey. Entonces ya le dice:

“Bueno, oye, Jesús, ¿cómo piensas? ¿Quieres tener un acuerdo conmigo o no quieres tener un acuerdo?, le dice. Porque yo tengo instrucciones, dice, que tú tienes que ser, pus ora sí, fusilado”.

Y dice Jesús:

“Pues, ni modo, dice, yo, yo... Pues me pueden matar o me pueden dejar vivo; de todas manera, yo no sé de qué me hablan”.

Él sabía que se iba a ir al cielo; pero no les decía. Dice:

“Pero ¿de qué me hablan?, dice. Si yo voy a ser el segundo Jesús o el segundo Dios, pues yo no sé, le dice; pero pues si quieren matarme, mátenme”.

Bueno.

“Pues a ver qué dice el pueblo —ya predicaba ahí Poncio Pilatos—. A ver, compañeros, a ver qué opinan sobre este caso; este... Ya aquí está preso Jesús. Y dice: ustedes tienen la palabra, para que a ver en qué forma vamos a juzgarlo.

Y dice el pueblo:

“¡No!, pues, que sea juzgado a muerte”, pedía la plebe, ¿no?

“Y bueno; ni modo. Pero antes de eso vamos a castigarlo”.

Pero hicieron la cruz pesada, ¿no?, el primer viernes. Ya entonces la hicieron cargarlo. Entonces ya allí, cuando empezó a cargar la cruz, ahí se le apareció su madre otra vez, pero ya la madre era Virgen, ¿no?, era Santa, ¿no? Se le apareció ahí su madre Magdalena y ya anduvo con él. La madre, pues, lloraba. Había la Virgen María también, andaba acompañada con la mamá de Jesús; allí se le apareció ya, otra vez. Entonces lo anduvieron arrastrando con la cruz, ¿no?, hasta que lo crucificaron.

Pero ya en la crucifixión, pues ahí lo clavaron; pero Jesús no se quejaba: Jesús derramaba sangre, pero no, no, no oías que se quejara. Lo clavaban de las manos, de los pies, de dondequiera que... Le decían lo que querían, los judíos; pero él nunca se quejó. Entonces allí se admiraban algunos judíos buenos, ¿no? Entre malos había y había buenos, ¿no?, que querían defenderlo, pero la cosa ya no podían defenderlo, porque... Poncio Pilatos, ¿verdad?, pus traiba sus como... ora sí, compañeros, pus tenían que cumplir una orden, ¿no? Y ya entonces, ¿verdad?, pues se cumplió.

Pero entonces vienen los reyes al tercer día. Lo bajaron —o sea, el Sábado de Gloria, que le decimos—, bajaron a Jesús y lo enterraron, y lo enterraron bien. Entonces ahí la mamá lloró, se hincó y toda la cosa, pues pidiéndole, ¿verdad?, que el perdón, que su hijo había muerto. Pero Jesús no había muerto, Jesús lo iban a enterrar.

Entonces Poncio Pilato ordenó que buscaran una piedra, pero una piedra de siete metros (ahí según tengo una oración de eso, ¿no?), de siete metros de largo y de cantudo³³ para que le pusieran encima del, del panteón —se puede decir—, para que no saliera, ¿no?

³³ *de cantudo*: ‘de ancho’.

Bueno, pues así lo hicieron. De todas maneras dice:

“No, pues ¡cuándo va a salir! Ahí se acabó, ¿no?”

Pero no era todo. Entonces, dice:

“¡Vigílenlo! Si de veras es Jesucristo, tiene que mover esa piedra”.

Pero ni con cien gentes la movían, ¿no? Más que ellos³⁴ sabían cómo la habían puesto. O sea, que él mismo les ayudó pa que esa piedra la pusieran ahí; porque él tenía poder.

Y ya... este pus le pusieron encima, y entonces la Virgen María estaba a su lado en su tumba, ¿no? A su lado. Por todos lados estaba la vigilancia de judíos, ¿no? Pero al tercer día iba... que iba a resucitar Jesús, entonces que se menea la piedra, ¿no?, y entonces vieron que se meneó esa piedra... Bueno, el primero; el segundo³⁵ ya que se quita solita la piedra, se quitó y este... En lugar de que vieran aquí como iba salir Jesús, estaban viendo la piedra, adonde hizo explosión. La piedra se partió y ahí estaban divisando. Entonces, cuando divisaron ahí en la tumba, ahí estaba el hueco; y cuando divisaron arriba, ya nomás les decía así [*ademán de despedida*]; ya Jesús iba, pus ora sí, agarrando camino pa arriba.

Y quisieron ora pus alcanzarlo; pero ¡cuándo! Ya no pudieron: ya Jesús había resucitado, ya se iba pa el cielo.

Pero allá arriba no podía llegar, porque allá estaba el Dios Todopoderoso, que era Jehová ¿no? Ya ese, ese Dios, pues era el rey de los diablos, ya no el Dios Todopoderoso; por eso se llama Jehová.

Entonces él dice:

“No, pues aquí nadie me baja de la silla; aquí, dice, yo mando, dice, porque yo hice la mar, hice el cielo, hice las estrellas, hice la tierra, y todo hice, dice; entonces yo soy el Poderoso. ¿Cómo va a venir otro que me quiera bajar?, dice ¡No me puede bajar a mí!”, dice.

Pero como el otro ya estaba allá, ya iba llegando, ¿no? Entonces sus discípulos ya los tenía allá también, ¿no? Allá estaban ya en la puerta, pa recibir a Jesús. Pero llegando allí, se detuvo; pero como Jesús todo llevaba, o sea que todo se aparecía, entonces le dice a uno de sus discípulos, dice:

³⁴ *más que ellos*: ‘sólo ellos’.

³⁵ *el primero; el segundo*: ‘primero, después’.

“Vé a bajar a Jehová Dios: está allá en la silla. Para que yo me pueda sentar, necesita bajar él”.

Y ya que se va un discípulo. Pero Jehová Dios tenía un polvo, un polvo, ¿no?, adonde no llegaba ninguno, porque les echaba polvo y los enciegaba,³⁶ ¿no?, y así nadie podía bajarlo.

Hasta que vino Miguel. Dice:

“Oye, Miguel”, dice (ya era el último; pasaron todos los doce, o los once: faltaba uno), dice: “Oye, Miguel, dice, tú eres el que vas a bajar”.

Pero Jesús sabía que el último era el que tenía que hacer todo; él ya sabía quién es el que tenía que triunfar, ¿no? Porque, pus, los mandaba a los demás namás pa calarlos. Les decía:

“A ver ¿qué necesitan? Armas, pistolas, a ver qué necesitan”.

“Pues... machete... o espada..., ¡lo que sea! ¡Con eso!”

Pero como no llegaban, ¡qué le iban a pegar! No le pegaban, ¿no? No lo podían agarrar. El otro está sentado en su silla; pero ya no era Dios, ya estaba con los cuernos, ¿no? Así pus, echando lumbre por la boca. Ya era Jehová Dios. Bueno, en fin, ya era rey de los diablos.

Y este... Ya entonces le dicen a Miguel:

“Tú eres el último: ¡pero me lo vas a bajar! ¿Qué necesitas tú?”

Dice:

“Mira, dice, Jesús, yo nada más necesito una máscara transparente, le dice, una máscara transparente”.

Los demás no le habían pedido eso; nada más pedían espada, cuchillo, pistola... para poderlo bajar. Pero, pus, no llegaban, pues no lo bajaban. Y el otro pidió una máscara transparente, para poder llegar, ¿no?, hasta donde está y agarrarle el brazo y jondearlo³⁷ pa la puerta, ¿no? Pero Jesús allá ya había mandado hacer un horno, adonde tenía brasas también, ¿no? Ya estaba el horno listo allá afuera. Entonces pues estaba Pedro en la puerta; entonces Pedro tenía que hacer... Tenía que empujarlo pa adentro del horno con una patada, ¿no? Bueno, pues ya llegó Miguel y dice:

“¡Pus ni modo!, dice. Tienes que quitarte de la silla”.

³⁶ *los enciegaba*: ‘los cegaba’.

³⁷ *jondearlo*: ‘arrojarlo, lanzarlo bruscamente’.

Y el diablo ése, o sea, que le echaba polvo en los ojos; pero el otro no le llegaba, no le llegaba, pues iba enmascarado; pero era una máscara transparente, ¿no? No le llegaba; entre más le echaba, más se arrimaba el otro. Hasta que llegó, lo agarró de la mano, lo aventó pa afuera; pero ya con el mismo poder de Jesús, ya nomás lo agarraba y ¡vámonos pa fuera!, ¿no? Y lo aventó pa afuera y ahí estaba Pedro. Y le dice Pedro:

“Mira, señor, tú eres el Poderoso. Ahora, dice, ¿quieres tomar un acuerdo con nosotros? Todavía hay tiempo pa que te arrepientas. Jesús va a tomar posesión en lugar tuyo, y tú, dice, vas a ser igual; pero primero quiero que me digas si es que estás de acuerdo en lo que yo te voy a decir”.

Dice Jehová Dios:

“Yo no necesito consejos: yo soy el Todopoderoso y soy el rey de todos los diablos, le dice (ya entonces se declaró). Yo soy el rey de todos los diablos, dice, y yo no necesito consejos de ningún discípulo”, dice.

“Bueno, pues si no quieres, dice, escucharme, este... Pus ni modo, dice; ahí está el horno con brasas; ahí te voy a meter y ahí tienes que pedir perdón si quieres”, le dice.

Dice:

“¡Pues yo no pido perdón!”

Bueno... Y viene Pedro y le pega una patada, ¿no?, por aquí por detrás [*ademán*], ¿no?, y le sale la cola. Sí, le sale la cola. No, pus ya se transformó en diablo, ya legalmente ya era diablo. Y pus pensó que al salirle la cola se iba a asustar Pedro, ¿no? ¡No! Pues ya vienen los demás y lo agarran y lo empujan al horno; y allá gritaba, gritaba. Dice:

“Yo soy el diablo, dice. Pero ahora sí voy a tomar un acuerdo. A ver, que venga Jesús”.

Ya vino Jesús. Estuvo ahí.

“Mira, Jesús, yo voy a ser el rey del diablo, dice, y tú vas a mandar el mundo; pero con una condición, dice: yo, todos los que van a matar y todos los que mueren a machetazos es mi gente, le dice; y todos los que mueran por enfermedad o por cualquier cosa, no siendo de sangre, dice, es tu gente. ¿De acuerdo?”

“Bueno, pues... ¡De acuerdo!”

Por eso ves ahora que donde hay un... matan a uno, es el diablo que anda ahí; y adonde se muere un enfermo pus así, natural, ése va pa

Jesús. Y tanto mujeres como hombres que matan, también van pus a manos de, de Jehová. Y así es la cosa; y sigue todavía.

Bibliografía citada

- ICHON, Alain, 1973. *La religión de los totonacas de la Sierra*. Trad. José Arenas. México: Instituto Nacional Indigenista.
- INEGI, 1991. *XI Censo general de población y vivienda, 1990. Estado de Veracruz*. México.
- OROPEZA, Minerva, 1991. *Narrativa oral totonaca. Índice temático*. México: Dirección General de Culturas Populares.
- DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURAS POPULARES, 1988. *Herbolaria y etnozología en Papantla*. México: Secretaría de Educación Pública.
- URÍAS, Margarita, coord., 1987. *Coxquihui, Chumatlán y Zozocolco de Hidalgo: tres municipios totonacos del estado de Veracruz*. México: Instituto Nacional Indigenista.

El ritmo de las oraciones, ensalmos y conjuros mágicos novohispanos

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

En este artículo se analiza el ritmo de 78 textos, clasificados en oraciones, ensalmos y conjuros. Los textos, recogidos de los archivos inquisitoriales novohispanos del siglo XVII, se inscriben en las prácticas mágicas de la época colonial. Para estudiar su ritmo se utilizó el método que Navarro Tomás expone en el libro Arte del verso. Del análisis realizado se desprende que oraciones, ensalmos y conjuros no presentan regularidades, sino tendencias rítmicas. Gracias al método antes mencionado, el lector puede “ver” de manera gráfica tales tendencias y entender el comportamiento rítmico de estos textos, tan singulares como interesantes.

Desde morbo hasta realización de estudios científicos, la magia ha despertado, y despierta, múltiples y variadas inquietudes. Tal vez esto se deba a que nos enfrenta a un mundo primitivo, de creencias ancestrales, donde lo maravilloso es plausible.

Los textos mágicos han sido un elemento indispensable en el ritual mágico. Desde tiempos inmemoriales, los magos los han utilizado para invocar y formular sus peticiones a fuerzas ocultas y sobrenaturales. Instrumentos de poder, se supone que con tan sólo enunciarlos es posible conseguir un fin determinado.

En México, durante la época prehispánica, los médicos nahuas utilizaron palabras mágicas en sus ritos. Por ejemplo, los que se especializaban en curar a los enfermos soplando la enfermedad que suponían producida por malos vientos en el organismo, completaban la curación recitando palabras mágicas (Aguirre Beltrán, 1973: 57). Para los *teomiquetzani*, que arreglaban los huesos desencajados o quebrados, eran indispensables los conjuros que dirigían a los *quatlapanque*, genios de los

cerros que vivían en las quebradas, causantes del daño infligido al paciente (Aguirre Beltrán, 1973: 58).

Con la conquista española, llegaron a la Nueva España las creencias mágicas que, desde tiempo atrás, se cultivaban en la Península Ibérica. Hechiceras, ensalmadores, curanderos, adivinas y, en general, personas supersticiosas, recitaron y transmitieron oraciones, ensalmos y conjuros mágicos. El uso que se les dio a estos textos es muy diverso: se emplearon como amuletos para protegerse de enemigos, para adivinar el porvenir, para curar enfermedades, como hechizos para enamorar, como maleficios, para provocar el regreso del hombre ausente, para encontrar tesoros escondidos, para escapar de la prisión, etcétera.

La magia permeaba la vida cotidiana del Virreinato. Según documentos inquisitoriales, las mujeres fueron sus más asiduas practicantes. En la intimidad de sus casas, recitaban textos mágicos, o bien aconsejaban a otras mujeres su empleo. Mulatas provenientes de Cádiz, Sevilla y Córdoba fueron sus principales difusoras y, en algunas ocasiones, fungieron como puentes entre la magia indígena y la española. Los textos se transmitieron oralmente o mediante hojas manuscritas que corrían de mano en mano.

Varios de esos textos se pueden hallar en las denuncias y los procesos que el Santo Oficio emprendió contra oficiantes o simpatizantes de la magia.¹ De ahí he recogido 15 oraciones, 17 ensalmos y 46 conjuros,² cuyas fechas oscilan entre los años 1600 y 1630. En mi tesis doctoral he estudiado los recursos poéticos de esta literatura marginal, muy alejada de cánones y escuelas poéticas: anáfora, epífora, paralelismo, similitud, derivación, sinonimia, paralelismo, etc. Una parte importante de la tesis consiste en el análisis del ritmo, que presento en forma sucin-

¹ El acervo inquisitorial novohispano se encuentra en el Archivo General de la Nación (AGN), en la ciudad de México.

² La clasificación de los textos ha sido mía, pues tanto para los inquisidores como para las personas que los utilizaron no fue clara la distinción entre unos y otros. En la clasificación se tomó en cuenta la actitud del invocante, es decir, la manera en que se hizo la petición y/o invocación, y el uso que se les dio a los textos. Para más detalles, véase Campos Moreno, 1999: 34-38 (y ver la reseña de Leonor Fernández en este mismo número de la *Revista. N. de la R.*).

ta en este artículo. El análisis hizo evidente la falta de regularidad rítmica de los textos, donde, en cambio, sí encontramos tendencias rítmicas, lo mismo que una frecuente convivencia de porciones arrítmicas y rítmicas dentro de un mismo texto. Estas características deben relacionarse con su carácter pragmático: oraciones, ensalmos y conjuros sirvieron en prácticas y rituales mágicos.

Antes de presentar los resultados del estudio realizado, conviene precisar ciertos conceptos. Se entiende por ritmo la regularidad de los apoyos acentuales prosódicos en una serie de palabras. El análisis hecho se basó en el método que Navarro Tomás propone en su libro *Arte del verso*. A grandes rasgos, este método consiste en representar mediante círculos con tilde (ó) las sílabas que, al enunciar una serie de palabras, reciben un apoyo acentual. También se representan las sílabas inacentuadas, pero sin el tilde (o).

Se consideró sílaba “uno o más sonidos comprendidos dentro del mismo núcleo de intensidad y perceptibilidad”. Como lo señala Navarro Tomás, en la lengua española la sílaba corresponde a su pronunciación, la cual no siempre coincide con la representación ortográfica de las palabras (Navarro Tomás, 1965: 13).

En la formación de sílabas se trató de evitar el *hiato*, es decir, la pronunciación por separado de vocales inmediatas en palabras contiguas. En cambio, se siguió la tendencia a reunir en una sola sílaba un conjunto vocálico mediante una contracción que, como es sabido, recibe el nombre de *sinéresis* cuando sucede en una misma palabra y de *sinalefa* cuando sucede entre palabras. Los hiatos que se tomaron en cuenta fueron los que el mismo ritmo exigía o cuando, al hacer una sinalefa, se disminuía la importancia de una palabra. Por ejemplo, en el enunciado “Padre, Yjo, Espíritu Santo” del *Ensalmo para curar heridas*, versión A, núm. 16,³ se hizo hiato entre las palabras “Padre e Ijo” para que, en su pronunciación, no se perdiera el segundo elemento que conforma la Trinidad, concepto que, en varios ensalmos, es muy importante.

³ En este artículo sigo la edición de Campos Moreno, 1999, que conserva la ortografía de las fuentes. Los textos aparecen numerados, y con letras mayúsculas se distinguen las varias versiones que de un mismo texto se encontraron.

Las sílabas se clasificaron en fuertes y débiles y, por tanto, en acentuadas (ó) e inacentuadas (o). Normalmente los nombres, verbos, pronombres y adverbios, que Navarro Tomás denomina *vocablos de valor primario*, se consideraron sílabas fuertes o con acento principal, mientras que los artículos, preposiciones y conjunciones, es decir, *vocablos de valor secundario*, son sílabas débiles y, por lo general, sílabas inacentuadas. Esto, sin embargo, no se aplicó como una regla, pues se acentuaron las sílabas débiles cuando, en su pronunciación, destacaron más que otras. Como lo explica Navarro Tomás, en “vocablos extensos o series silábicas compuestas por palabras inacentuadas” se observa que hay sílabas que sirven de refuerzo delante de un acento principal (Navarro Tomás, 1965: 18). Estas sílabas deben acentuarse, pues son aprovechadas por el ritmo del verso como apoyos secundarios. Es posible, dice Navarro Tomás, que ciertos oídos no perciban las sílabas débiles de apoyo secundario, pero numerosos testimonios prueban que son necesarias en la composición del ritmo del verso. En este trabajo, para diferenciarlas de las sílabas con acento principal (ó), se les colocó un tilde grave (ò). Por ejemplo, en el verso “la mano de la Virgen sin manVilla” del *Ensalmo para curar todo dolor y enfermedad*, llevaron acento grave las sílabas débiles 4a. y 8a., para distinguirlas de las sílabas fuertes 2a., 6a. y 10a. La representación gráfica de este verso quedó de esta manera:

la- mano- de la Virgen- sin man- cilla
 o ó o ò o ó o ò o ó o

Siguiendo el método de Navarro Tomás, las sílabas acentuadas e inacentuadas se agruparon en cláusulas, casi siempre de dos y tres sílabas, a las cuales les he dado el nombre de binarias y ternarias, respectivamente. Numerosas cláusulas se forman con una sílaba y, excepcionalmente, con cuatro sílabas. La formación de cláusulas respondió a la manera en la que se organizaron dentro del período rítmico.

Como regla general, puede decirse que sólo se acentuaron las sílabas que participan en la composición del ritmo. Es indudable que, en la designación de palabras acentuadas, cuenta el ritmo que el oído percibe. En la interpretación del ritmo pueden existir discrepancias, sobre todo cuando se trata de textos que se alejan de los tipos conocidos. Leer los

textos en voz alta me ayudó a distinguir los acentos. Aconsejo al lector hacer lo mismo, pues no sólo el ritmo, sino también los textos mismos adquieren sentido de esta manera. Los resultados del estudio realizado son los siguientes:

El ritmo binario, sencillo y elemental, permea oraciones, ensalmos y conjuros. Varias veces se puede encontrar a lo largo de un texto, como en el *Conjuro de las habas*, versión F, núm. 38:

	ó o ò o ó o	No conjuro habas,
	ò o o o ó o ó o ó o	sino el corazón de Fulano
	ò o ó o ò o ó o	o Zutana,
	o o ó o ó o ó o	con Dios Padre, con Dios Hijo
		y con Dios Espíritu Santo,
5	ò o ó o ò o ó o	con el cielo y las estrellas,
	ò o ó o ò o ó o	con el campo y con las hierbas,
	ò o ó o ò o ó o	con la mar y las arenas,
	ò o ó o ò o ó o	con el sol y con sus rayos,
	ó o o o ò o o o ó o ó	con el aventurado señor san
		Cyprián,
10	o ó o ó o ó	si suertes echó en la mar
	o o ó o ó o ò o ó o	y le salieron ciertas y verdaderas,
	o ó o ó o ó o	así me salgan éstas.

En ocasiones el ritmo binario se estructura de manera casi perfecta. Ilustrativo al respecto es el *Conjuro de san Juan*, núm. 41, en el cual sólo el primer verso no presenta el ritmo binario:

	ó o ó o ó o ó o	Dios te salve, san Juan bendito,
	ó o ó o ò o ó o	antes sancto que naçido,
	ó o ó o ò o ó o	gran profeta esclarecido,
	o o ó o ò o ó o	de mi Dios, gran pregonero.
5	o ó o ò o ó o	Vos seáis mi medianero
	o o ó o ò o ó o	en aquesto que te pido:

El ritmo binario produce un martilleo monótono, sobre todo, cuando se generaliza en el texto. Es probable que tal monotonía ejerciera una

acción excitante o deprimente sobre los participantes en el ritual mágico. Su función se puede comparar con la música, los colores, los contrastes de luz o los perfumes embriagantes de los que se vale el mago en la ceremonia mágica. Como lo explica Arturo Castiglioni, en su libro *Encantamiento y magia*, estos elementos buscan atraer la atención sobre un punto en particular, eliminan la crítica y excitan las facultades emotivas de los espectadores, a los que imbuyen de la fe del milagro (Castiglioni, 1987: 88).

Otra característica de oraciones, ensalmos y conjuros es la repetición de uno o más ritmos a lo largo de un mismo texto. La reiteración de acentos y períodos rítmicos genera una carga emotiva sobre los espectadores, los cuales, una vez sensibilizados, se integran sin reservas a la mecánica del ritual. Castiglioni, citando un trabajo de Rene Spitz, *Wiederholung, Rhythmus, Langeweile*, afirma que el ritmo repetido es “una fuente de placer y sugestión”, que crea un sentimiento de estar protegido ante el peligro o lo desconocido (Castiglioni, 1987: 89).

Varias clases de repetición rítmica se encuentran en el material estudiado. Una de ellas es la repetición de períodos rítmicos iguales dispuestos a lo largo de un texto dado. En el siguiente fragmento del ensalmo *Debajo de esta mano mía*, núm. 29, se distinguen seis periodos rítmicos que se repiten al menos una vez en el texto. Para facilitar su localización, cada uno se ha señalado tipográficamente. Las líneas onduladas señalan las porciones arrítmicas del ensalmo.

o	óoo óoo ó	Jesús y Jesús y Jesús.
	óo óoo óo	Debajo d' esta mi mano,
	óoo óoo óoo óo	ponga la suya el Espíritu Santo
oo	óó óó óó óó	Y debajo de esta mano mía,
5	óoo óoo óoo óo	ponga la suya la Birjen María.
o	óoo óoo ó	Jesús y Jesús y Jesús
	~~~~~	Dios todopoderoso te dé la gracia
	~~~~~	que an menester sus chriaturas,

10	~~~~~ ~~~~~	para que en todo sea loado y glorificado por siempre sin fin. Amén.
	o óoo óoo ó	Jesús y Jesús y [J]esús
	óoo óo óoo óo	Gloria sea al Padre. Gloria sea al Hijo.
	~~~~~	Gloria sea al Espíritu Santo
15	o <u>óoo</u> <u>óo</u> <u>ó</u>	por siempre sin fin. Amén.
	o <u>óoo</u> <u>óo</u> <u>ó</u>	Jesús y Jesús y Jesús.
	o <u>óoo</u> <u>óo</u> <u>ó</u>	Santa Ana parió a la Birjen.
	o    óoo   óo   ó	La Birjen parió a Jesús.
	<u>óoo</u> <u>óoo</u> <u>ó</u>	Santa Ysabel a san Juan.
20	oo <u>óoo</u> <u>ó</u> <u>óo</u> <u>óo</u> <u>óo</u> <u>ó</u>	Como aquesto es berdad, seas sano de este mal.
	o    óoo   óoo   óo	Dios Padre en el sielo mandando, el ángel san Graviel saludando, la Birjen consiendiendo
	o <u>óo</u> <u>óo</u> <u>óo</u>	y el Berbo eterno encarnando.
25	o <u>óo</u> <u>óoo</u> <u>óo</u>	
	oo <u>óoo</u> <u>ó</u> <u>óo</u> <u>óo</u> <u>óo</u> <u>ó</u>	Como aquesto es berdad, seas sano de este mal.
	<u>óoo</u> <u>ó</u>	Christo nació.
	<u>óoo</u> <u>ó</u>	Christo murió.
30	o <u>óo</u> <u>óoo</u> <u>ó</u>	y Christo resusitó.

Varios textos se destacan por combinar más de dos esquemas, cada uno de diferente factura rítmica. Ejemplo de esto es el *Conjuro de los diablos corredores*, núm. 56, que basa su ritmo en esquemas colocados en serie:

~~~~~	Fulano,
óo óo òo ó	ni te veo ni me ves.

~~~~~ Tres mensajeros te quiero enbiar,  
 5            ó      óóó   óó            tres jalgos corrientes,  
             é      ééé   éé            tres liebres pacientes,  
             ó      óó   òó   óó            tres diablos corredores,  
             ó      óó   òó   óó            tres diablos andadores.

                    óóó   ó                      Con Barrabás,  
 10                óóó   ó                      con Satanás,  
                     óóó   ó                      con Bersebú,  
                     óóó   óó                      con Candilejo,  
                     óóó   óó                      con Mandilejo,  
 15                óóó   óó                      con el Diablo Cojuelo,  
                     òóó   óó                      aunque es cojuelo,  
                     óó    óó    óó    ó                      es ligero y sabe más,  
                     óó    óó    óóó   óó                      [y] con quantos diablos y diablas,  
                     óó    òó    óó                      ay en el Infierno,  
 20                óó    òó    óó                      que me traigas a Fulano,  
                     ó      óóó   óó                      atado y legado,  
                     óóó   óó                      a mis pies humillado.  
                     óóó   óóó   óó                      Dándome lo que tubiere,  
                     óóó   óóó   óó                      diciéndome lo que supiere.

~~~~~

 óóó óó óó Diablos de la carnicería,
 25 óóó óó traémelo más asina.
 óó òó óó Diablos del rastro,
 óó òó óó traémelo ar[r]astrando.
 óó òó óó Diablos de la calle,
 óó òó óó traémelo en los ayres.
 30 óó òó óó óó Diablos de la corredera,
 óóó óó traémelo en rueda.
 óóó óóó óóó óó Diablos de quantos cantillos hubiere
 óó òó óó ó y casas de conversación
 óóó óó y tablas de juego,
 óóó óó traeme a Fulano.

 óó òó óó óó Diablos de la putería,
 35 óóó óó óó traémelo más ahyna.
 óóó óó Diablos del horno,
 óóó óó traémelo en torno.

	ó	ó	ó	ó	¡Presto, andando a mis puertas!
40	o	ó	ó	ó	¡Yo mando, presto, corriendo!

Otro fenómeno de repetición es la alternancia de períodos rítmicos iguales, como se observa en este fragmento del *Conjuro de Santa Ana*, núm. 45:

	o	<u>ó</u>	<u>ó</u>		Señora sancta Ana,	
		ó	ó	ó	digna sois y santa,	
	o	<u>ó</u>	<u>ó</u>		al templo subitis	
	o	ó	ò	ó	y al puerto desenditis,	
5	oo	ó	ó	ó	pajaritos cantar oystis,	
	o	ó	ò	ó	llorasteis y jemistis	
	oo	ó	ó	ó	y con gran dolor dixistis:	
	o	ó	ó	ò	ó	“Dios mío, ¿por qué me aborresitis
	ooo	ó	ó	ó	que de mi fructo no quisitis?”.	

En ocasiones la alternancia sigue un comportamiento rítmico regular, cuando los períodos que se turnan son idénticos. Sirva de ejemplo la primera estrofa del *Conjuro de las habas*, versión A, núm. 33, que se caracteriza por alternar los períodos **ó ó** y **ò óó óó óó**, estableciendo un ritmo que sólo cambia en el último verso, el cual, con un ritmo diferente a los precedentes, marca el término de la estrofa:

	o	ó	ó		Conjuro's, jabas,	
		<u>ò</u>	<u>ó</u>	<u>ó</u>	<u>ó</u>	con el día que fistis se[m]bradas.
	o	ó	ó		Conjuro's, jabas,	
		<u>ò</u>	<u>ó</u>	<u>ó</u>	<u>ó</u>	con el viento que fistis bentadas.
5	o	ó	ó		Conjuro'[s], jabas,	
		<u>ò</u>	<u>ó</u>	<u>ó</u>	<u>ó</u>	con los bueyes que fistis trylladas.
	o	ó	ó		Conjuro's, jabas,	
		ò	oo	ó	ó	con el cegador que os segó.

Es común encontrar varios tipos de repetición a lo largo de un texto. Al respecto, véase este fragmento del *Ensalmo para curar heridas*, versión A, núm. 16: repite un mismo período rítmico en los versos 11, 23 y 24.

Estos dos últimos versos se organizan en un esquema de dos versos. La alternancia se presenta en los versos 20 y 22, con ritmos iguales. También esquemas de tres versos: uno en los versos 17 a 19 y otro en la última estrofa del ensalmo. Estos últimos esquemas son significativos, pues en los ensalmos el número tres es muy importante. En este ensalmo se nombran las tres personas que forman la Trinidad, tres momentos de la vida de Jesús (“nasimiento”, “pasión” y “resurisión”) y al final, reiterando la importancia del número tres, aparecen tres epíforas (“sea el dulce no[m]bre de Jesús”), cada una de ellas con tres participios (“glorificado”, “ensalsado” y “loado”). El ritmo, organizado en esquemas de tres versos, también participa de la naturaleza ternaria del texto. Además, el último esquema lleva tres anáforas ordenadas en *decrecendo*. Es factible que la estrofa final se dijera en tres momentos, disminuyendo gradualmente el tono de voz. De esta manera, simbólicamente quedaba concluida la curación.

		[...]
10	~~~~~ oo óoo óoo óo ~~~~~	Y ançi como es berdad y en birtud de tan alto misterio, ssuplico y ru[e]go, señor mío Jesuc[r]isto,
	o óoo óoo oo óo oo óoo óoo oo óo	por güestro santísimo nasimiento y por güesa santísima pasión y por buestra santísima resurisión,
15	~~~~~ ~~~~~ ooo <u>óoo</u> <u>óo</u> <u>óo</u> <u>óoo</u> <u>óo</u> <u>óo</u>	que con estos paños y bino [que] se pusiere[n] [en] esta [h]erida, sea serada y sana sin dolor, [h]y[n]chasón, materia,
20	óoo óo ~~~~~ o óoo óo o óoo óoo óo	cáncer u pasmo u otra cosa que le pueda benir por agua o por biento, por otro qualquier elemento,
	o óoo óoo óo	ansí como no creó a beneno [sic]
25	~~~~~	la lansada que dio Lonjinos a Jesucristo.

o	ó		Jesús,
	~~~~~		si esta erida tubiere güeso roto, yer[r]o,
o	óo óo óo		astilla o plomo dentro,
	~~~~~		todo salga fuera y sane la erida,
30	~~~~~		como sanó sin dolor
	~~~~~		la lansada que di[o] Lonjinos a mi Dios
			y mi Señor.
	ooo óo óo óo óo òo ó		
	oo óo óo óo óo òo ó		
	o óo óo óo óo òo ó		

Glorificado sea el dulce no[m]bre de Jesús.

Ensalsado sea el dulce no[m]bre de Jesús.

Loado sea el dulce no[m]bre de Jesús.

Considero que los cambios de ritmo que se perciben en un texto responden a momentos particulares del texto mismo y, según sea el caso, a acciones específicas del ritual. Por ejemplo, la primera estrofa del *Ensalmo para curar heridas*, versión G, núm. 22, dice: “Santa Ana parió a la Birjen;/ la Birjen, a Jesucristo;/ santa Isabel, a san Juan”. Rítmicamente los dos primeros versos se agrupan en un esquema de dos versos (óoo óo óo), mientras que el verso final tiene un período rítmico diferente (óoo óo ó), subrayando de tal manera el fin de la estrofa. Este período se repite en el verso inicial de la segunda estrofa, al que le sigue un verso largo con un período rítmico muy diferente; el verso dice: “esta herida sea sana y salba de todo mal”. El cambio de ritmo se debe a que aquí se enuncia la petición, y es muy probable que, al mismo tiempo, el curandero o ensalmador aplicara un medicamento sobre el enfermo. La tercera estrofa tiene un esquema de tres versos. Al repetir tres veces un mismo período rítmico, se subraya la importancia de este verso y del número tres.

o	óoo óo óo
o	óoo oo óo
	<u>óoo</u> <u>óoo</u> <u>ó</u>

5      óoo   óoo   ó  
          òo    óoo   óo    óoo   óo    ó

oo    óoo   óo    ó  
 oo    óoo   óo    ó  
 oo    óoo   óo    ó

Santa Ana parió a la Birjen;  
 la Birjen, a Jesucristo;  
 santa Ysabel, a san Juan.

5      Así como esto es berdad,  
          esta erida sea sana y salba de todo mal.

En el nombre del buen Jesús.  
 En el nombre del buen Jesús.  
 En el nombre del buen Jesús.

En términos generales, puede decirse que los textos estudiados rompen sus tendencias rítmicas en las partes en las que se hace la petición y se definen los seres que se invocan. Estas partes suelen ser explícitas o ponderativas. Normalmente se construyen en líneas arrítmicas o, al menos, con ritmos que difieren de los del resto del texto. Ejemplifica lo anterior la *Oración de la cruz*, versión B, núm.11, caracterizada por su ritmo de períodos binarios en los versos 1 al 5, 7 y 8. Los versos 9, 10 y 11 no tienen el ritmo de los versos precedentes. Las líneas 12 y 13, en las que enfáticamente se expresa la petición, carecen de un patrón rítmico:

5      òo    óo    òo    óo  
          óo    òo    óo  
          òo    óo    òo    óo  
          òo    óo    òo    óo  
 5      óo    óo  
          òoo   óo    óo  
          òo    óo    òo    óo  
          òo    óo    òo    óo  
          o     óo    oo    ó

10 o    óoo   óo  
 o    óo   oo   óo

o    óo   óo   oo   óo   óoo   óo  
 ooo   óoo   ó  
 o    óo   ó

Señor mío Jesucristo,  
 hijo de Dios vivo,  
 por los clavos y corona  
 y lançada y martirio,  
 5 por la ora nona,  
 quando tu rreal persona  
 demostraba tu mudança;  
 por el Sol escureçido,  
 la Luna, con temor,  
 10 tu rrostro aflixido,  
 tu último jemido,

me otorgues esto que te pido, ruego y demando  
 como mi Dios y Señor.

Amén, Jesús.

El *Conjuro de Santa Marta*, versión F, núm. 66, es un ejemplo similar al anterior, pues en la primera estrofa prevalece el ritmo binario, a excepción del último verso. Por el contrario, la segunda estrofa se estructura con periodos rítmicos diferentes entre sí. En esta estrofa, sin tendencia rítmica alguna, se especifica la petición.

o    óo   óo   óo  
 o    óo   óo   óo   óo  
 oo   óo   óo   óo  
 oo   óo   óo   óo  
 5 o    òo   óo   òo   óo  
 o    óo   óo   oo   ó

o    óoo   óo   óo   óo  
 óoo   ó

o      óo   oo   óo   óo   oo   ó  
 10      òo   oo   óoo   óo   òoo   ó

Veata santa Marta,  
 no soy veata santa Marta  
 la que el hombre muerto aguardo,  
 la que el hombre vivo aguardo;  
 5 que lo quemo, que lo abrazo  
 en fe, amor y caridad.

Yo os ruego, veata santa Marta,  
 que de ay os quitéis,  
 y el clabo de la mano manca me prestéis  
 10 y en el corazón de Fulano se lo clavéys.

Frecuentemente los versos terminan en sílaba aguda. A menudo, esta sílaba funciona como cierre cuando se encuentra en el último verso de una estrofa, dando por terminada la idea que se ha desarrollado en ella, tal como puede observarse en este fragmento del *Conjuro de las habas*, versión E, núm. 37:

oo    óo    ó  
 o    óo    óo    òo    ó  
 o    óo    oo    óo    óo    óo  
 5 o    óo    òoo    óo    óo  
 o    óoo    óo    óo  
 o    óoo    ooo    óo    òo    óo  
 o    óoo    óo    óo    òo    ó

Y de san Sibrián,  
 que echó las suertes en la mar,  
 por ber si la señora sancta Elena  
 5 abía allado la cruz de Christo.  
 Y alló que la abía allado,  
 y un clabo que dio a su hijo Constantino,  
 y el otro que echó en el fondo de la mar.

Algunos textos se distinguen por tener estrofas con sílabas agudas finales en todos sus versos, como es el caso del *Conjuro de Santa Marta*, versión G, núm. 65:

5    oo    óoo    óo    òo    ó  
       oo    óo    óo    òo    ó  
           óo    óoo    óo    ooo    ó  
           óoo    óoo    ó

      o    óoo    óo    òo    ó

10    o    óo    óoo    óo    óo    òo    ó  
       o    óoo    óoo    òo    ó  
       o    óoo    óo    ó

5    la que entrando en el Monte Taburón.  
       con tres cabras negras encontró,  
       tres cucharas de cacha negra cojió,  
       tres negros quesos quajó,  
       en tres platos negros los hechó,

10    con tres cuchillos de cachas negras los cortó,  
       con tres diablos negros los conjuró,  
       y así te conjuro yo.

En ocasiones las sílabas agudas y graves se agrupan por pares, como en la primera estrofa del *Conjuro de san Julián*, núm. 40:

o    óoo    ó  
       óoo    óo    òo    ó  
 o    óo    óoo    óo  
 o    óo    óoo    óo

Señor san Julián,  
       suertes echastes en la mar.  
       Si buenas suertes echastes,  
       mejores suertes sacastes.

Otro recurso constructivo que se emplea en versos finales es la alternancia de sílabas agudas y graves. En el siguiente fragmento del

*Conjuro de las habas*, versión B, núm. 34, los versos cortos llevan la sílaba aguda, mientras que los largos, la sílaba grave. Hay una correspondencia entre el tamaño del verso y su terminación, al mismo tiempo que un fenómeno de alternancia entre versos largos y cortos. La relación brevedad-final agudo imprime fuerza, inmediatez y contundencia a los versos:

òoo óo ó

o    óo    óoo    óoo    óo

òo    ó

15 oo    òoo    óo    óoo    óoo    óo

òo    ó

Y si me quiere bien,  
 que la haba macho que yo señalare,  
 que es fray Juan,  
 15 que se junte con la haba henbra que yo señalare,  
 que soy yo.

Otra clase de terminación es la combinación de una cláusula dactílica seguida de una trocaica⁴ en todos los versos finales de una estrofa. Véase, como ejemplo, la siguiente estrofa de la *Oración de las Ánimas fieles*, núm. 8:

o    óoo    óo

óoo    óoo    óoo    óo

o    óoo    óoo    óo

oo    óoo    óo

Señor Xesucristo,  
 luz y solás de las ánimas fieles,  
 las cuales [están] ayuntadas  
 a los cuerpos umanos.

⁴ Siguiendo a Navarro Tomás, llamamos cláusulas *dactílicas* a las formadas por tres sílabas y *trocaicas* a las de dos sílabas.

Algunos textos tienen esquemas interiores de ritmo, es decir, un grupo de cláusulas iguales que aparecen dentro del texto. Los esquemas interiores producen cierta tendencia acentual en los textos cuyos ritmos son irregulares. Por ejemplo, la siguiente estrofa del *Conjuro de la estrella*, núm. 55, se considera arrítmica, dado que la mayoría de sus versos tienen factura acentual y métrica distintas. Al observar la representación gráfica, se distingue un esquema interior en los versos 1 a 6, cada uno compuesto de una cláusula dactílica y dos trocaicas:

```

óo  óo  òo  óoo  oo  ó
oo  óoo  óoo  ó
o   óoo  òo  óo  oo  ó
oo  óoo  òo  óo  oo  ó
5  oo  óoo  òo  óo  oo  ó
oo  óoo  òo  óo  ooo  ó
    òo  óo  òo  ó

```

Estos nueve capitanes se juntarán.

En el monte Olibete entrarán.

Tres baras de ne[r]bio negro cortarán.

5 En la fragua de Barrabás las meterán.

En las llamas de Satanás las asuVarán.

Nuevas prendas sacarán,

La combinación de una cláusula dactílica y otra trocaica es frecuente en los textos. En el *Conjuro de Santa Marta*, versión C, núm. 61, esta combinación se entreteje a lo largo del texto. Puede verse como un esquema interior que, colocado en varios versos, destaca la calidad rítmica del texto:

```

o   óo  óo  óo  óo
    óo  óo  óo
    òoo  óoo  óoo  óo
o   óoo  óo
5  òoo  óoo  óo
    óoo  òo  óo

```

o    óo   óoo   óo  
      òo   oo   óoo   óoo   óo  
 o    óo   óoo   óo  
 10    òo   oo   óoo   óo   óo  
 o    óo   óoo   óo  
      òo   oo   óoo   óoo   óoo   óo  
  
 o    óo   óo   òo   óo  
 oo   óoo   óo   óo  
 15    òoo   óo   óoo   óo  
 o    óo   óo   óo   óoo   óo  
 o    óo   óo   òo   óo  
 o    óo   òo   óo  
      òo   oo   óo   óo  
 20    òo   óo   òo   óo  
 o    óo   óo  
 o    óo   óoo   óoo   óo   óoo   óo

Señora mía ssanta Marta,  
 digna sois y ssanta;  
 de mi señora la Virgen María  
 querida y amada;  
 5    de mi señor Jesucristo  
 huésped y combidada.

Benditos sean los ojos  
 con que a mi señor Jesucristo mirastes.  
 Bendita sea la boca  
 10    con que a mi señor Jesucrito hablastes.  
 Benditas sean las manos  
 con que a mi señor Jesucristo manjares guisastes.

Señora mía santa Marta,  
 en el Monte Tabor entrastes,  
 15    con la serpiente mala encontrastes,  
 con uno vuestro hisopo agua le hechastes,  
 con una cinta la ligastes,  
 en ella cabalgastes



	ooo óoo oo ó	:	o óo	óoo	<u>ó</u>
	oo óoo óo	:	o óo	óo	<u>ó</u>
5		:	óoo	<u>óo</u>	
		:	óoo	<u>óo</u>	
		:	óoo	<u>óo</u>	
		:	óoo	<u>óo</u>	

Los dos versos de la cuarta estrofa terminan con la combinación dactílico-trocaica:

oo	óoo	óoo	óo	
oo	óoo	óoo	óoo	óo

La oración se puede dividir de dos maneras: *horizontalmente*, en dos mitades, una con las dos primeras estrofas, que tienen hemistiquios, y la otra con las estrofas que no los tienen; *verticalmente*, tomando en cuenta las dos estrofas con hemistiquios, en dos lados; el hemisferio derecho se caracteriza por ser más regular rítmicamente que el izquierdo, ya que predomina el ritmo binario, y hay un esquema de cuatro versos, con ritmo dactílico-trocaico, en la primera y segundas estrofas, respectivamente. En cambio, el hemisferio izquierdo tiene períodos rítmicos variados. La división rítmica vertical es tan clara, que el hemisferio derecho parece ser una respuesta del izquierdo. Tal vez esta parte del texto se dijera como un responsorio, turnándose las partes izquierda y derecha de la oración entre un orador y un conjunto de personas. La oración completa se reproduce después de la representación gráfica del ritmo.

	o	óo	ó	:	oo	óo	ó	
	oo	óoo	óo	:	oo	óo	ó	
	ooo	óoo	oo	:	o	óo	óoo	ó
	oo	óoo	óo	:	o	óo	óo	ó
5	oo	óoo	ó	:	óoo	óo		
	o	óo	oo	:	óoo	óo		
	oo	óoo	óoo	:	óoo	óo		
	oo	óo	oo	:	óoo	óo		

o óo óo ó :

oo óoo óo oo óo oo óo

10 o óoo óo ó  
o óo óo óo  
oo óo óo óo  
oo óo óoo óo

oo óoo óoo óo

15 o óoo óoo óoo óo

o ó

A Dios me doy, que del Cielo es,  
y a la Birjen, su madre, cuyo hijo es,  
y a la Santísima Trinidad, que sea en mi rredención,  
y al Espíritu Santo, que sea en mi favor.

5 Con la manto de Abrahán sea yo cubierto.  
Las armas de san Jorje llebe yo al cuello.  
Con la leche de santa María birjen sea yo rroçiado.  
Con las llaves de san Pedro sea yo guardado.  
Que en este día de oy no sea ni preso ni muerto ni de sangre desconpuesto.

10 Quien mal me quisiere haçer,  
pies tenga y no me alcance,  
manos tenga y no m'empezca,  
ojos tenga y no me dibise.

Esto digo de noche y de día:

15 “la Birjen gloriosa sea en mi compañía”.

Jesús.

Por el valor de sus acentos, el *Conjuro de las habas*, versión A, núm. 33, es interesante. En la representación gráfica, que comprende cuatro estrofas, se han distinguido las cláusulas que en el conjuro llevan las sílabas *con*. Todas estas sílabas, muy numerosas, fueron acentuadas. Tal acentuación se percibe como un golpeteo constante que, al producir

sugestión en los oyentes, se integra activamente a la ceremonia adivinatoria de la que forma parte el conjuro. El martilleo es muy enfático, debido a que la sílaba *con* tiene un sonido fuerte que aparece siempre al principio de los versos. De hecho, podría hacerse una lectura rítmica que abarca sólo las cláusulas iniciales que llevan esa sílaba.

	o	óo	óo			
10		óo	óo			
		ò	óoo	óoo	óo	
	o	óoo	óo	oo	óo	
	oo	ooo	óo	oo	ó	
		òo	óo	óo		
15		òo	óo	oo	óo	
		òo	óo	óo	óo	
		óo	óo	oo	óo	
		óoo	óoo	óo		
		óo	óo	óo	oo	ó
20		óo	óo	óo	oo	ó
		óoo	óoo	ó		
		óo	óo	óo	oo	óo
		óo	óoo	oo	ó	
		óo	óoo	ó		
25	o	óoo	óo	oo	óoo	oo
		óo	óo	òo	óo	
		óo	óo	òo	óo	

En el texto, la sílaba *con* es una preposición que enlaza una larga serie de elementos que se conjugan para efectuar la adivinación. Estos elementos se caracterizan por poseer una carga simbólica. Se mencionan desde personajes bíblicos hasta objetos sagrados. Todos, introducidos por la preposición *con*; de ahí la importancia de la acentuación de esta sílaba.

Conjuro's, jabas,  
10 *con* Dios Padre,

*con* santa María, su madre,  
*con* todos los santos y las santas  
de la corte del Cielo selestial,

*con* Adán y Eba,  
15 *con* María Magdalena,  
*con* el canpo y con las yerbas,  
*con* el mar y las arenas,  
*con* las mugeres preñadas,

*con* los dose trybus de Ysrael,  
20 *con* la casa santa de Jerusalén,  
*con* el portal de Belén,  
*con* el niño santo que nació en él,

*con* la noche de Nabidad,  
*con* el sirio pascual,  
25 *con* todo el poder de la Santísima Trinidad,  
*con* el ara sagrada,  
*con* la ostia consagrada,

Al mismo tiempo, por ser un sonido fuerte, la sílaba *con* da al texto un tono de gravedad e intensidad. Es decir, en este sonido hay un valor expresivo, que *acentúa* las cualidades emotivas del conjuro. Los formalistas Jakobson y R. Waugh ya han señalado el valor expresivo de los sonidos de la lengua hablada. El significado de las palabras parece estar impulsado por su composición fónica. Ciertos fonemas, como la /l/ o la /i/, dan idea de ligereza, claridad y fluidez. Por el contrario, sonidos fuertes, como las vocales /a/, /e/, /o/, comunican pesadez u oscuridad. Los formalistas concluyen que es indudable la correspondencia entre el sonido y el significado de las palabras (Jakobson-Waugh, 1987: 173).

Al emplear el método de Navarro Tomás, fue posible conocer la naturaleza rítmica de los textos. La repetición de uno o más esquemas rítmicos a lo largo de un texto, el ritmo binario, la variedad de ritmos, la alternancia de ritmos iguales y el final de verso y estrofa en sílaba aguda son sus rasgos más característicos. La representación gráfica de las

silabas acentuadas e inacentuadas organizadas en cláusulas y esquemas permitió “ver” la regularidad rítmica de los textos. De esta observación se infiere que oraciones, ensalmos y conjuros presentan tendencias, más que regularidades rítmicas. En la mayoría de los textos conviven partes rítmicas con arrítmicas. Debemos recordar que estamos ante una literatura marginal que no se halla sujeta a cánones poéticos. Sus autores no persiguieron crear composiciones sometidas a regularidades acen-tuales, sino textos que sirvieran a la magia.

Aunque no puede plantearse como una conclusión definitiva, pues fue desigual el número de oraciones, ensalmos y conjuros, puede decirse que, de los tres tipos de textos, los conjuros presentaron más regularidades rítmicas. La mayoría de ellos se transmitían oralmente. Esta condición posiblemente determinó la fijación de esquemas rítmicos como un recurso de memorización.

Por otra parte, es importante la relación del ritmo con el ritual mágico. Fenómenos como los cambios de ritmo o la monotonía producida por la reiteración de un ritmo específico en la ceremonia mágica responden y adquieren sentido. Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos se caracterizan por su pragmatidad, de ahí que el ritmo esté vinculado con acciones concretas dentro del ritual. Como acertadamente lo ha señalado Díez Borque, en un artículo donde analiza la poética de textos mágicos españoles, nada nuevo es “colocar la literatura al servicio de una causa, sólo que en nuestro caso no es una consecuencia derivada, sino su razón de ser” (Díez Borque, 1985: 49). La ritualización de la palabra genera la poética de oraciones, ensalmos y conjuros. El ritmo, por tanto, queda indisolublemente ligado al rito.

### **Bibliografía citada**

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, 1973. *Obra antropológica VIII. Medicina y magia*. México: INI/SEP. (Serie Antropológica Social, 1.)
- CAMPOS MORENO, Araceli, 1998. *Un tipo de literatura marginal en la Nueva España: oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial. 1600-1630*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

- _____, 1999. *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial de la Nueva España. 1600-1630. Edición anotada y estudio preliminar*. México: El Colegio de México.
- CASTIGLIONI, Arturo, 1987. *Encantamiento y magia*. Trad. Guillermo Pérez Enciso. México: FCE.
- DÍEZ BORQUE, José María, 1985. "Conjuros, oraciones, ensalmos...: formas marginales de la poesía oral en los Siglos de Oro". *Bulletin Hispanique* 87: 47-87.
- JAKOBSON, Roman y Linda WAUGH R., 1987. *La forma sonora de la lengua*. Trad. Mónica Mansour. México: FCE.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1965. *Arte del verso*. México: Compañía General Editora.

# El caballo y la pistola: motivos en el corrido

AURELIO GONZÁLEZ  
El Colegio de México

*Dadas sus características, el corrido mexicano puede emplear una serie de elementos tópicos que adquieren en el uso carácter de motivo multifuncional, pues pueden implicar una acción o tener una función caracterizadora. El presente trabajo se centra en dos de esos elementos: el caballo, símbolo de la guerra y el valor, fuerza impulsiva e imaginativa y representación del hombre de campo protagonista del corrido, y la pistola, el arma más personal del rebelde o del hombre de valor, moderno sustituto de la espada, símbolo del poder y del arrojo y también del machismo y la prepotencia.*

El corrido mexicano es una manifestación, creativa y vital, de la cultura de tradición oral que podemos insertar, como texto épico-lírico que es, en la gran tradición de la balada internacional. Es claro que su antecedente inmediato es el romance, expresión privilegiada de la poesía narrativa en todo el mundo cultural hispánico. Si en el corrido encontramos, por un lado, la presencia del romancero tradicional, con su estilo tan depurado y acorde con una estética colectiva y con los mecanismos de la transmisión oral, por otro tenemos la presencia del romancero “vulgar” o “de ciego”, del cual “la vertiente artificiosa del corrido heredó el estilo afectado y vulgar [...] y la tradicional continuó su amplia temática tremendista y recreó de diversas maneras el arquetipo del bandolero y del valentón” (Altamirano, 1990: 64). Cabe resaltar que, en la mayoría de los casos, el influjo de estos elementos se ejerció por medio de los impresos populares, de los cuales tenemos constancia en Nueva España desde el siglo XVII,¹ así como de múltiples ejemplos de romances populares españoles impresos

---

¹ En este aspecto pueden verse los pliegos sueltos en el Archivo General de la Nación, Ramo Inquisición, vol. 478, s/c.

en México durante el siglo XIX (*Rosaura la de Trujillo, Lucinda y Velardo, El hijo malvado, Diego de Frías y Antonio Monteros, etc.*).

Hay que recordar que al hablar del corrido nos enfrentamos a una ambigüedad terminológica y a una inestabilidad en la aplicación del nombre, pues, por un lado, existen las preferencias locales que designan al género corrido con términos como *copla, mañanitas, relación, versos, tragedia, ejemplo, historia o recuerdos*, entre los nombres más usados, y, por otro, tenemos el término *corrido* empleado por transmisores más o menos especializados o en medios de difusión para designar textos de carácter diverso, sobre todo canciones líricas descriptivas, como *El corrido de Laredo*, que no tienen que ver con la esencia narrativa que define al género corrido. Nosotros solamente consideramos como corridos aquellos textos poéticos narrativos que siguen mayoritariamente un esquema preexistente de presentación de texto, acciones y narrador en una gama de formas métricas tradicionales.

A pesar de la gran apertura formal del género, éste básicamente se expresa en cuartetas octosilábicas (en las que se mantiene la unidad sintáctica del doble octosílabo), aunque conforme el estilo se hace más popular que tradicional aumenta el uso de otros metros, como el heptasílabo, el doble hexasílabo (metro de la bola suriana) y el decasílabo.²

Debemos aclarar que dentro de la literatura de transmisión oral nos parece útil distinguir entre dos tipos distintos de textos. Para ello, han sido de fundamental importancia las teorías y definiciones acuñadas por Menéndez Pidal, quien distingue acertadamente entre lo “popular” y lo “tradicional”, definiendo como popular

Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo [...] El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla (Menéndez Pidal, 1932: 73).

---

² En muchas ocasiones la forma de transcribir gráficamente los textos puede inducir a errores, pues se ignoran asonancias en octosílabos que se transcriben como versos largos, no se señala la existencia de hemistiquios, o se agrupan los versos en series largas, sin seguir los cambios rítmicos, etc.

## Y define como poesía tradicional aquella

que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano. [...] bien distinta de la otra meramente “popular”. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo [...]; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes (Menéndez Pidal, 1932: 74; 1953: 40 ss.).

Esta poesía es obra de un “autor legión”, vive “en variantes” (Menéndez Pidal, Catalán y Galmés, 1954: prólogo), rehaciéndose continuamente, y es la que corresponde al gusto estético más profundo y permanente de la colectividad.

Tratando de encontrar otros elementos que nos permitan entender lo que es un texto popular, seguimos a García de Enterría, quien nos dice que:

[...] lo primero que se observa es el auténtico juego intertextual que es la literatura popular: las interacciones se dan continuamente entre lo oral y lo escrito, entre lo letrado y lo iletrado, entre lo visual y lo auditivo, y, en conclusión, se podría hablar de un juego intercultural que se hace más visible que en cualquier otra parcela de lo literario (García de Enterría, 1995: 10).

Al aceptar la tesis pidalina que distingue entre *tradicional* y *popular*, consideramos entonces que el término *folclor* tiene un uso más amplio y se refiere, de manera general, a toda aquella parte de la cultura del hombre que se transmite oralmente y cuyo conocimiento perdura a través del tiempo en los distintos estratos o clases de una sociedad (Horálek, 1974: 741-807).

En el corrido confluyen las dos formas de textos, tradicionales y populares, y el género está integrado al acervo cultural folclórico de la comunidad mexicana (más allá de las fronteras geográficas y políticas del México actual), pues no se limita ni a un tiempo (el de la Revolución, por ejemplo) ni a un estrato social (la comunidad rural) aunque en éstos haya tenido especial auge.

Por otra parte adoptamos la perspectiva que considera que se trata de un género y un texto abierto (Catalán, 1978: 261), por lo que debemos reconocer, siguiendo a Margit Frenk (1975: xxiii), que “[...] el conjunto de la poesía popular de un lugar y un momento dados comprende siempre varios tipos o estilos diversos, varias ‘tradiciones’ paralelas”. Esta multiplicidad y apertura es la que lleva al corrido a poder emplear una serie de elementos tópicos que adquieren en el uso un carácter de motivo multifuncional (en cuanto pueden implicar una acción o tener una función caracterizadora) y desarrollarse en el conjunto del género, tanto en las creaciones y versiones que se generan en un ámbito culto, siguiendo los lineamientos de una estética colectiva acorde con el género, como las que viven en variantes continuamente recreadas por la comunidad y aquellas otras que se conservan lexicalizadas sin mayor apertura.

En este trabajo me centraré en dos de estos motivos: el caballo y la pistola. El caballo es símbolo de la guerra y del valor, fuerza impulsiva e imaginativa (Morales y Marín, 1984: 79-80). El caballo: mitad animal del centauro, a su vez imagen referencial obligada del moderno jinete. El noble animal es compañero de batallas y hazañas y llega a ser símbolo y representación del hombre de campo protagonista del corrido. La pistola: el arma más personal del rebelde o del hombre de valor, moderno sustituto de la espada, símbolo del poder y del arrojo y también del machismo y la prepotencia. La capacidad destructiva y la potencia defensiva, como una extensión de la propia personalidad.

En los corridos mexicanos, y también en la canción lírica, la presencia del caballo y la pistola, y de otros elementos, como el gallo (Mendoza, 1943: 115-126; González, 1997: 149-162), rebasa el nivel de la referencia a una realidad rural y pasa a ser un elemento del lenguaje poético tradicional mexicano, entendiendo por lenguaje poético una formulación mayor que la simple palabra, en la cual se incluyen tópicos, fórmulas y los distintos significados metafóricos; en el caso de los gallos, especialmente aquellos asociados a la pelea de estas aves; en el caso del caballo, los asociados a las acciones bélicas y campiranas y la pistola en su relación directa con la muerte.

El elemento tópico del caballo en el corrido puede convertir las acciones de un caballo en motivo temático y dar lugar así a textos como los corridos sobre *El caballo mojino*, *El cuaco lobo gatiado*, *El caballo “Cantador”*

o *El caballo “Canciller”, El grano de oro o El moro de Cumpas*, entre muchos otros. En esta revisión no me ocuparé, dejándola para mejor ocasión, de esta forma temática del tópico del caballo.

En primer lugar hay que distinguir las menciones del caballo simplemente contextuales de aquellas otras que tienen un valor significativo o simbólico y que por lo tanto pueden llenar una función caracterizadora o de otro tipo. Las siguientes menciones simplemente señalan la presencia del noble bruto en la acción principal o describen acciones de estos animales en relación con los personajes, pues no hay que olvidar que, en un contexto rural y antes de la mecanización, el caballo es el medio de transporte para unirse a la rebelión, huir o simplemente desplazarse:

Ensíllenme mi caballo,  
yo ya me voy con Madero,  
porque me esperan las tropas  
y fuerzas del extranjero.

*Mañanitas de Madero* (Mendoza, 1944: núm. 12)

Gritaba don Pedro Nava,  
bajándose del fortín:  
“No me deje sin caballo,  
amigo don Agustín”.

*Defensa social de Valparaíso* (Mendoza, 1954, núm. 27).

Les dice a mis compañeros:  
“Entren con mucho valor.  
¡Cuántos caballos ligeros  
me voy a traer de Torreón!”

*Cristeros y agraristas* (Mendoza, 1954: núm. 43).

Andaba Cándido Sánchez  
en su caballo morado  
gritándoles a los cuicos  
que pasaron el juzgado

*Fortino Sánchez* (De Maria y Campos, 1962: II, 350).

Por otra parte, la fuerza militar por excelencia de la Revolución es la caballería y por lo tanto una fuerza guerrera o una gavilla de asaltantes se va a definir como hombres a caballo

Por Cohatzintla vienen muchos,  
muchos hombres de a caballo,  
y una columna de mil  
invade ya el camposanto.  
[...]  
Se ven diez grupos que corren  
y que rayan sus caballos,  
y en el silencio se pierden  
ya los últimos disparos.

*La toma de Papantla* (Mendoza, 1939: 526-528).

La referencia a “rayar los caballos” ya introduce un matiz en la descripción pues se habla de la maestría y arrogancia que implica este tipo de acción entre los hombres de campo; recuérdense las suertes de la charreña o del rodeo como manifestación de gallardía, y no sólo de pericia.

El caballo, por la época y el contexto, es una referencia natural cuando nos remite a un contexto real, pero como elemento del lenguaje poético del corrido lo encontramos, no sólo en los textos tradicionales, sino también en creaciones más cultas (especialmente en aquellas que se componen siguiendo la estética colectiva) y, en menor medida o en estructuras diferentes, en los que podríamos definir como populares, que se alejan precisamente de esta estética colectiva y siguen una estética individual, muchas veces pretenciosa, aunque por su tema, personajes y contenido social pueden entrar en el gusto de la comunidad, pero casi siempre conservados por corridistas profesionalizados; tal es el caso de Marciano Silva del Estado de Morelos:

Le dijo a su asistente: “Ve y tráeme mi caballo  
que el coronel me llama a su cuartel de honor”  
[...]  
Guajardo se soñaba con ser un Alejandro,  
cuando vio al suriano tendido hacia sus pies.

Mandó que, atravesado su cuerpo en un caballo,  
para que lo llevaran, como un trofeo alcanzado,  
a Cuautla y se premiara su negra avilantez.

*Historia de la muerte del gran general Emiliano Zapata*  
(Avitia Hernández, 1998: III, 104-106).

En algunos corridos cultos de Miguel N. Lira, poeta poseedor de gran sensibilidad para captar la estética de la literatura tradicional, las referencias al caballo aparecen estructuradas y codificadas, por ejemplo, con el uso de repeticiones, paralelismos y tópicos, de acuerdo a lo que llamamos lenguaje tradicional:

Combate de Las Palomas,  
batalla de El Capulín;  
veinte leguas a caballo,  
veintiuna en ferrocarril.

*Catarino Maravillas* (Lira, 1935: 51-56).

Otras referencias al caballo, del mismo corrido antes citado, que, sin embargo, nunca se encontrarían en la literatura tradicional son estas:

Caballito de batalla  
—galopar y no llegar—  
caballito de batalla,  
nunca podrás descansar.

O estas otras referencias con un tono poético cargado de claras reminiscencias lorquianas:

Su caballo corre y corre,  
su caballo va corriendo;  
los ojos de su caballo  
de noche se están cubriendo.

La noche venía a caballo,  
montada en silla de plata,

las estrellas que traía  
eran pesos de Zapata.

*Corrido que dice: ya viene Máximo Tépal* (Lira, 1935: 19).

En el lenguaje tradicional del corrido encontramos también que el caballo puede tener algún rasgo de caracterización que lo identifique con el ámbito de su jinete. Así, por ejemplo, en algunos corridos de tipo épico esta propiedad está relacionada con el ambiente revolucionario que se desarrolló en torno a los ferrocarriles:

*Siete Leguas*, el caballo  
que Villa más estimaba;  
cuando oía pitar los trenes  
se paraba y relinchaba.

*El Siete Leguas* (De Maria y Campos, 1962: II, 371).

Martín tenía buen caballo,  
que nombraba *Palafren*,  
se soltaba relinchando  
cuando oía silbar el tren.

*Martín Herrera* (Mendoza, 1954: núm. 77).

El aspecto más frecuente —y, por tanto, formulístico— es aquel que marca al caballo como complemento caracterizador que subraya la imagen de gallardía y valor o arrogancia y osadía del héroe, ya sea bandolero, valentón o caudillo revolucionario, como se puede ver en las siguientes estrofas sobre Heraclio Bernal, *El Rayo de Sinaloa*, bandolero con acciones políticas y sociales que asaltaba diligencias, minerales e instalaciones públicas entre 1876 y 1888, movido por el caos político y por las presiones caciquiles y el interés económico personal, aunque en ocasiones daba dinero a los mineros pobres de la zona:

Y entonces lo retrataron  
sobre su caballo oscuro,

que en medio de la Acordada  
se estaba fumando un puro.

*Heraclio Bernal* (Campos, 1929: 248).

¡Qué valiente era Bernal,  
en su caballo melado,  
peleó con tres acordadas,  
no era cualquier pelado!  
[...]

¡Que valiente era Bernal,  
en su caballo jovero!  
Bernal no robaba a pobres,  
antes les daba dinero.

*Heraclio Bernal* (Vázquez Santana, 1924: 183).

Heraclio Bernal gritaba  
en su caballo alazán:  
“No pierdo las esperanzas  
de pasearme en Culiacán”.

*Heraclio Bernal* (Mendoza, 1954: núm. 75).

El mecanismo de caracterización anterior es tópico, como se comprueba en otros corridos como los de Macario Romero, personaje histórico cuyas acciones en la década de 1870 lo hicieron famoso en Michoacán. Su fama se mantenía a principios del siglo en las hojas volantes de Eduardo Guerrero.

Toda la gente admiraba  
su nobleza y gallardía,  
y en su caballo melado  
dondequiera se lucía.

[...]  
Dijo Jesusita Llamas:  
“Papá, ahí viene Macario,  
desde a leguas lo conozco,  
en su caballo melado”.

*Macario Romero* (Mendoza, 1939: 436-437).

Esta caracterización por medio del caballo también suele hacerse apoyándose en la representación típica del charro como paradigma del hombre de campo, sin importar que el personaje en cuestión sea un bandolero del Norte, como Heraclio Bernal, o un caudillo revolucionario de Morelos, como Zapata:

Montando con garbo en yegua alazana  
era charro de admirar;  
y en el coleadero era su mangana  
la de un jinete cabal.

*Muerte de Emiliano Zapata* (Mendoza, 1939: 232).

¡Qué buen charro era Bernal,  
en su caballito oscuro,  
en medio de la Acordada,  
se ponía a fumar un puro!

*Heraclio Bernal* (Vázquez Santana, 1924: 183).

El tópico del caballo no solamente se presenta como mero elemento caracterizador del héroe, sino que puede adquirir autonomía en la economía narrativa del texto, y entonces el animal puede definirse como compañero del héroe, comparable a la posesión más preciada, su arma, e incluso a las figuras de la religión:

Mi carabina y mi yegua  
son mis fieles compañeras;  
tengo que andar veinte leguas  
para matar ratas güeras.

*Los dorados* (Mendoza, 1939: 134).

Vicente Escoto decía:  
“¿Cuáles son tus compañeros?”  
“Mi compañía es mi caballo  
y la Reina de los Cielos.

*Marcial Bravo* (Mendoza, 1939: 68).

Pero como es lógico, el caballo no es un elemento aislado en la estructura del texto, y así también lo encontramos integrado dentro de series enumerativas de los elementos que caracterizan al héroe:

Juan Urzúa traía caballo,  
buena reata y muy buen sable,  
para llevarse a Lucita  
en presencia de sus padres.

*Juan Urzúa* (Mendoza, 1939: 19).

Yo en la noche me he paseado  
con mi sarape embrocado,  
mi pistola en la cintura  
y en mi cuaco bien montado.

*El valiente de San Juan del Río*.³

El caballo también aparece como el espacio del héroe, el punto en el cual el ser obtiene la plenitud y sólo reconoce la superioridad de la divinidad. Esta caracterización se da en textos tanto épicos como novelescos, lo mismo para el combate que, simplemente, para acciones valerosas.

Heraclio Bernal decía  
que era hombre y no se rajaba,  
que él montado en su caballo,  
sólo Dios le perdonaba.

*Heraclio Bernal* (Vázquez Santana, 1924: 183).

Ignacio Parra decía  
que era hombre y no se rajaba,  
que él montado en su caballo  
sólo con Dios no peleaba.

*Ignacio Parra* (Mendoza, 1939, 94).

---

³ Hoja suelta de Eduardo Guerrero, sin fecha.

¡Caramba!, yo soy tu rey,  
mi caballo es el segundo;  
ahora se hacen a mi ley  
o los aparto del mundo.

[...]

Cuando el gobierno llegó  
se le fueron como rayo,  
matando a Ignacio Bernal  
y también a su caballo.

*Ignacio Bernal* (Vélez, 1982: 178).

El caballo también suele aparecer dentro del esquema narrativo característico del género, por ejemplo en las despedidas, substituyendo a la mucho más frecuente “palomita” y dando así una dimensión más entrañable al mensaje o a la última voluntad que envía el personaje o el narrador a un interlocutor lejano:

“Caballo prieto mentado,  
no se te olviden tus mañas;  
ahi te encargo ese hombrecito  
nacido de mis entrañas”.

*Guadalupe Rayos* (Mendoza, 1964, 202).

“Corre, caballo tordillo,  
corre y dile a mis padres,  
que he sido herido a traición  
por unos viles cobardes.

[...]

“Corre, caballo tordillo,  
corre, ve y da este recado:  
que en el Real de Piedras Largas  
falleció Juan Alvarado”.

*Juan Alvarado* (Mendoza, 1939: 46).

La relación del hombre con el caballo se muestra claramente en este texto de Miguel N. Lira (con música de Ángel Salas) sobre Marcial Ca-

vazos, que recoge muy bien la sensibilidad popular; su autor emplea el tópico más de lo habitual en corridos tradicionalizados, los cuales tienden a la condensación expresiva:

Con su caballo alazán  
y su silla vaquerilla,  
me parecía don Marcial  
la sombra de Pancho Villa.  
[...]  
Ahí anda Marcial Cavazos  
llenando de gloria el monte.  
De su caballo alazán  
no hay nadie que lo desmonte.  
[...]  
¡Cómo que es uno  
don Marcial y su caballo;  
cómo castiga a los pueblos  
con su espada que es un rayo!  
[...]  
¡Qué triste quedó el caballo  
cuando Cavazos murió!  
Como la gente lloraba,  
el cuaco también lloró.

*Marcial Cavazos* (Mendoza, 1939: 526-528).

La utilización del tópico del caballo en este texto no es gratuita, es muy importante para la caracterización del personaje. La importancia de esta relación se constata en otra versión, de estilo más tradicional y más condensada, publicada por Eduardo Guerrero en hoja suelta en 1924, que, sin embargo, mantiene la referencia:

Su corcel llamado el Pavo,  
a su capricho educado,  
le salvó un sin fin de veces  
de que fuera capturado.

Por su caballo bonito  
al frente de su guerrilla

los del rumbo lo llamaron  
segundo Panchito Villa.

*Marcial Cavazos* (Romero Flores, 1941: 281-283).

El interés de un personaje por su caballo alcanza a todo tipo de personajes y sirve como ubicación; así, en el caso de Benjamín Argumedo:

Adonde estaba Argumedo  
a orillas de una laguna,  
ahí estaba el general  
viendo bañar su caballo.

*Benjamín Argumedo* (Esparza Sánchez, 1976: 78-82).

El tópico del caballo aparece en muchas ocasiones, en contextos similares a los que hemos mencionado, unido a otro tópico: la relación del protagonista con la pistola:

Marcial estaba en Colima  
y de Colima salió;  
ahogó pistola y caballo  
y apenas se levantó.

*Marcial Bravo* (Mendoza, 1939: 68).

En ocasiones la pistola adquiere una especificidad: se trata de un revólver o de una calibre 38 súper, y este recurso también se usa en la carabina; recuérdese la famosa 30-30:

Pero el difunto Demetrio  
en su caballo confiaba,  
en su treintaiocho súper,  
porque nunca le fallaba.

*Demetrio Santaella*⁴

---

⁴ Cintas Museo Nacional de Antropología (México), núm. 2983 (Jamiltepec, Oaxaca, 1962).

La relación es muy clara y se convierte en la pareja caracterizadora tanto del héroe épico, como del valiente o del bandolero social o del machismo desbordado, con el añadido de la borrachera, como en el siguiente ejemplo:

Ya Valente anda borracho  
 en su caballo montado,  
 con la pistola en la mano  
 y a las muchachas besando.

*Valente Quintero* (Mendoza, 1939: 85).

Las armas pueden ser más (enumeración dual o en tríadas) e incluir el rifle o la ya mencionada carabina revolucionaria, como en este corrido sobre Zapata:

En su caballito prieto  
 con carabina y pistola,  
 ha sido siempre el primero  
 para meterse en la bola.

*Emiliano Zapata*⁵ (Jiménez, 1990: 334-337).

La pistola puede no aparecer y reducirse al genérico “armas”, aunque se sobreentiende que se trata de la pistola, ya que ésta es el arma por antonomasia:

Salió Benito Canales  
 en su caballo retinto,  
 con armas en las manos,  
 peleando con treinta y cinco.

*Benito Canales*⁶

El tópico de arma, en especial la pistola, como elemento de la condición rebelde del héroe de corridos tiene una expresión formulística muy

---

⁵ Hoja volante de Vanegas Arroyo publicada en 1914.

⁶ Hoja suelta de la imprenta de Vanegas Arroyo publicada en 1916.

difundida, que ha sido estudiada más que acertadamente por Américo Paredes (1958) en el caso del corrido sobre Gregorio Cortez, el cual destaca entre las historias de la frontera; estas historias tienen el punto de vista de la colectividad asentada en ambos márgenes del Río Grande o del Río Bravo, punto de vista en ocasiones muy contrastado. Los corridos que cuentan la historia de este personaje se cantan desde Reynosa en Tamaulipas hasta Fresno en el Valle de San Joaquín en California; desde Nogales hasta Santa Fe; en El Paso no son extraños y en Ciudad Juárez tampoco. Lo sucedido a Gregorio lo cantan los recolectores migratorios de hortalizas o los piscadores de algodón, se oye en cantinas, fiestas, por la radio; o se habla de él en estudios académicos en cualquier centro de estudios chicanos. Gregorio Cortez pertenece a los mexicanos de la frontera, a los tejanos, a los chicanos, a los mexico-americanos y también a los “anglos”.

El corrido retrata la visión de una comunidad que se siente oprimida y es absolutamente radical en sus opiniones y por eso caracteriza a su personaje emblemático “con su pistola en la mano”:

Decía Gregorio Cortez  
con su pistola en la mano:  
“No siento haberte matado,  
lo que siento es a mi hermano”.

[...]

Decía Gregorio Cortez  
con su pistola en la mano:  
“No corran, rinches cobardes,  
con un solo mexicano”.

[...]

Decía Gregorio Cortez,  
echando muchos balazos:  
“Me he escapado de aguaceros,  
continúa de nublinazos”.

*Gregorio Cortez*⁷ (Paredes, 1958: 161-163).

---

⁷ Versión recogida por Américo Paredes de Nicanor Torres, de Brownsville, en 1954.

El texto narra la historia de Gregorio Cortez, campesino asentado en Tejas, que se enfrentó el 12 de junio de 1901 al *sheriff* “Brack” Morris y le dio muerte. Lo que viene a continuación es la forma en que una comunidad crea un héroe épico que se rebela contra el sistema. La realidad es que Cortez, después de su épica huida hacia el Río Bravo, por más de diez días y cuatrocientos kilómetros, en medio de la maleza y los abrojos, perseguido por cientos de hombres, fue juzgado y condenado a cadena perpetua, aunque más tarde, y después de una gran movilización de la comunidad de origen mexicano, fue perdonado en 1913.

La referencia, que podemos definir como fórmula, por su recurrencia, aparece en otros corridos de la frontera:

Decía Jacinto Treviño,  
con su pistola en la mano:  
“No corran, rinches cobardes,  
con un solo mexicano.

*Jacinto Treviño, Ignacio Treviño* (Paredes, 1976: 69-70 y 67-68).

La fórmula la encontramos también en esta versión sonorenses de un famoso corrido carcelario:

Me aprehendieron los gendarmes  
al estilo americano:  
como era hombre de delito,  
todos con pistola en mano.

*La cárcel de Cananea* (Serna Maytorena, 1988: 23),

y en varias versiones de Heraclio Bernal, entre ellas, ésta de Santa María del Oro, Durango:

¡Qué valiente era Bernal,  
con su caballo retinto,  
con su pistola en la mano,  
peleando con treinta y cinco!

*Heraclio Bernal* (Vázquez Santana, 1924: 183).

O en esta versión del corrido de Simón Blanco atribuida a Delfino Villegas:

Como a las dos de la tarde  
dio principio la cuestión,  
cuando con pistola en mano  
Adrián Bailón lo cazó.  
Onésimo, su compadre,  
vilmente lo asesinó.

*Simón Blanco* (Vélez, 1982: 209).

En la muerte, pero con su pistola en la mano, culmina el corrido del Cerro de Ortega sobre la muerte de don Pancho y Carmen a la puerta de una cantina, en una versión recogida en San Juan Bautista, Tuxpan, Jalisco en 1960:

Don Pancho, de mucho aguante,  
del sarape lo agarró;  
con su pistola en las manos  
cinco balazos le dio.

*Cerro de Ortega*⁸

La pistola en la mano dignifica la muerte del protagonista del corrido, pues es señal de que se comportó como valiente:

Cierto, Maurilio murió,  
pero no murió rajado,  
porque él ya estaba en el suelo  
y todavía estaba tirando,  
con su pistola en las manos,  
pero le estaba jalando.

*Maurilio Pérez*⁹

---

⁸ Colección de cintas del Museo Nacional de Antropología (México), núm. 2614.

⁹ Corrido, según se dice en el texto, compuesto por Ignacio Magallón, de Huehuetán, Guerrero. Colección de cintas del Museo Nacional de Antropología, s/n.

La estructura formulística integrada en la tradición acepta variantes, aunque éstas no alteran el sentido de la fórmula, como puede verse en este ejemplo:

Decía Pantaleón Verduzco  
con la mano en la pistola:  
“Ahora vengo resuelto  
a matarme con ‘La Zorra’”.

*Pantaleón Verduzco* (Vázquez Santana, 1924: 232).

Esta rápida revisión que hemos hecho en torno a dos motivos permite observar que en el corrido de tradición oral (en sus diferentes estilos, desde el tradicional hasta el culto), de acuerdo con una estética colectiva, se busca utilizar un lenguaje formulístico, que no sólo tiene una función mnemónica sino que, como lenguaje codificado, es abierto y permite la variación en el proceso de transmisión, con la correspondiente gama de sentidos. Esto no sucede con muchos corridos de trovadores o corridistas populares que utilizan malamente referencias cultas, como personajes históricos antiguos, alusiones mitológicas y un léxico rebuscado y rimbombante que solamente puede ser lexicalizado por los transmisores semi-profesionalizados o profesionalizados (como los que existieron y existen en el estado de Morelos en torno a una mitología zapatista).

Por lo que toca a la temática, no hay que olvidar que, una vez pasado el momento de crisis en el cual es el clima épico el que domina, con su necesidad de héroes, el gusto de la comunidad se inclinará por textos novelescos y héroes que no simbolizan valores nacionales. Sin embargo, con independencia del estilo o la temática, y más allá del reflejo de la realidad cotidiana, la tradición emplea como tópicos los motivos del caballo y de la pistola, en fórmulas que, en un primer momento, pudieron ser un simple elemento referencial, pero que, una vez integrados al lenguaje poético del corrido, pueden llenar varias funciones, que van desde la ubicación en un contexto determinado hasta la caracterización de personajes, con la posibilidad de poner de manifiesto distintos atributos de éstos, y teniendo incluso la posibilidad de llegar a ser el núcleo temático del corrido.

## Bibliografía citada

- ALTAMIRANO, Magdalena, 1990. *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*. Tesis inédita. México, UNAM.
- AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio, 1998. *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia (1916-1924)*. 5 vols. México: Porrúa.
- CAMPOS, Rubén M., 1929. *El folklore literario de México*, México: Secretaría de Educación.
- CATALÁN, Diego, 1978. “Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura”. En *Homenaje a Julio Caro Baroja*, comp. A. Carreira, J. A. Cid, M. Gutiérrez Esteve, R. Rubio. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 245-270.
- DE MARIA Y CAMPOS, Armando, 1962. *La Revolución mexicana a través de los corridos populares*, 2 vols. México: INEHRM.
- ESPARZA SÁNCHEZ, Cuauhtémoc, 1976. *El corrido zacatecano*. México: INAH / Universidad Autónoma de Zacatecas.
- FRENK, Margit, 1975, coord. “Prólogo”. *Cancionero folklórico de México*. México: El Colegio de México, 1: xv-xlvi.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, 1995. “De literatura popular”. *Anthropos*, 166/167: 9-12.
- GIMÉNEZ, Catalina H., 1990. *Así cantaban la Revolución*. México: Grijalbo-Conaculta.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 1997. “El gallo: tópico caracterizador épico y novelesco del corrido”. En *Varia lingüística y literaria*, 3 vols., coord. R. Barriga, comp. P. Martín Butragueño, M. E. Venier, Y. Jiménez. México: El Colegio de México, III, 149-162.
- HORÁLEK, K., 1974. “Folk poetry: History and Typology”. En *Current Trends in Linguistics*, vol. 12. *Linguistics and Adjacent Arts and Sciences*. The Hague/Paris: Mouton, 741-807.
- LIRA, Miguel N., 1935. *Corrido de Domingo Arenas*. México: Fábula.
- MENDOZA, Vicente T., 1939. *El romance español y el corrido mexicano*. México: UNAM.
- _____, 1943. “El folklore de los gallos”. *Anuario de la Sociedad Folklórica de México* IV: 115-126.
- _____, 1944. *Cincuenta corridos mexicanos*. México: SEP.
- _____, 1954. *El corrido mexicano*. México: FCE.

- _____, 1964. *Lírica narrativa de México. El corrido*. México: UNAM.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1932. "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española". En *Los romances de América*. Madrid: Espasa-Calpe, 52-87. (Austral, 55).
- _____, 1953. *Romancero hispánico*. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, Diego CATALÁN y Álvaro GALMÉS, 1954. *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*. Madrid: CSIC.
- MORALES Y MARÍN, José Luis, 1984. *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus.
- PAREDES, Américo, 1958. *With his Pistol in his Hand. A Border Ballad and its Hero*. Austin: University of Texas Press.
- _____, 1976. *A Texas-Mexican cancionero. Folksongs of the Lower Border*. 2^a ed. 1995. Austin: University of Texas Press.
- ROMERO FLORES, Jesús, 1941. *Anales históricos de la Revolución mexicana. Sus corridos*. México: El Nacional.
- SERNA MAYTORENA, Manuel Antonio, 1988. *En Sonora así se cuenta. El corrido en Sonora y Sonora en el corrido*. Hermosillo: Gobierno del Estado de Sonora.
- VÁZQUEZ SANTANA, Higinio [1924]. *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, t. I. México: León Sánchez.
- VÉLEZ, Gilberto, 1982. *Corridos mexicanos*. México: Editores Mexicanos Unidos.

# La décima comprometida en el Sotavento veracruzano. Un recorrido desde la Revolución hasta nuestros días

RICARDO PÉREZ MONTFORT  
CIESAS, México

*Uno de los aspectos más ricos de la creación poético-musical veracruzana se encuentra en las décimas de crítica política. Este trabajo es continuación de otro, del mismo autor, referente al siglo XIX y primeras dos décadas del XX; recorre la producción decimera desde 1920 hasta el fin del siglo, exponiendo las circunstancias sociales y políticas en que fue surgiendo y sus diferentes avatares; habla de sus principales temas, de sus modos de difusión, de sus autores, y reproduce gran número de textos procedentes de muchas fuentes de difícil acceso.*

## Introducción

En 1969 apareció en México el volumen 6 de los discos que por ese tiempo editaba el Instituto Nacional de Antropología e Historia con música folclórica mexicana grabada y anotada por Arturo Warman e Irene Vázquez Valle. Ese disco contenía composiciones de música de Veracruz recogidas en Santiago Tuxtla, Boca del Río, San Juan Evangelista y Otatitlan. Pero lo que destacaba entre esos ejemplos fonográficos eran las ahora famosas décimas de Arcadio Hidalgo, interpretadas por el antropólogo Antonio García de León.

Acompañada por el rasgueo en tono menor del son *El fandanguito*, una de las décimas decía:

Yo me llamo Arcadio Hidalgo,  
soy de nación campesino,  
por eso es mi canto fino  
potro sobre el que cabalgo.

Hoy quiero decirles algo,  
 bien reventado este son,  
 quiero decir con razón  
 la injusticia que padezco  
 y que es la que no merezco  
 causa de la explotación...

Como diría Juan Pascoe años más tarde, tanto Antonio como Arcadio llamaron inmediatamente la atención: "...el viejo por su extraordinaria voz y el joven por la complicada musicalidad de su muñequero y por el contenido político-amoroso-poético, moderno y antiguo, de su versada"¹ (Pascoe, 1996: 11). A partir de entonces, primero lentamente pero después con bastante solidez y hasta con prisa, el quehacer sonero de los veracruzanos se ha visto revalorado y refuncionalizado, al grado de que ya puede darse cuenta hoy de "un movimiento jaranero" que marcha con una salud envidiable hacia derroteros por demás amables y creativos.

La versada de este movimiento también se ha visto fortalecida, y esto ya no es noticia, precisamente porque ha sabido recuperar mucha sabiduría del pasado y del presente, tanto en cuestión formal como en la temática. La copla clásica de la cuarteta, las quintillas, las sextillas, las octetas y las décimas tienen en este movimiento un caudal inmenso, que corre en muchas direcciones. El quehacer decimero jarocho se ha vigorizado en medio de este movimiento; y últimamente, sobre todo las décimas de denuncia o de crítica de índole política han adquirido una fuerza notable. A estas décimas las hemos llamado "comprometidas", tal como lo fueron en su momento las décimas de Arcadio Hidalgo, cantadas por Toño García de León.

El presente trabajo intenta dar fe de la continuidad de las décimas comprometidas en el territorio veracruzano desde fines del período revolucionario hasta nuestros días. En otra parte ya se expuso la trayectoria de la décima sotaventina a lo largo del siglo XIX (Pérez Montfort, 1998:

---

¹ El término *versada* se aplica al repertorio poético de un creador popular (*versador*) o, por extensión, de una comunidad o de un movimiento. También puede designar el quehacer poético mismo de los versadores. (N. de la R.)

21-31), y a continuación se intenta dar un esbozo de lo que sucedió en la siguiente centuria.

## I

El fin oficial de la Revolución mexicana que se dio entre 1917 y 1920, lejos de traer la pacificación y la concordia, mantuvo los caudales populares agitados en buena parte del país. La ambición de los poderosos, tanto extranjeros como locales, no parecía darse cuenta de la gravedad de la situación, que llevó a pueblos enteros a rebelarse hacia poco más de un lustro. A su vez, quienes pretendían reivindicaciones agrarias y sociales habían desencadenado una ola de efervescencia en diversas localidades del territorio nacional. El estado de Veracruz vivió en aquella década de los años veinte en una agitación permanente.

En la costa del Golfo se encontraban riquezas del subsuelo —principalmente petróleo— muy codiciadas por intereses estadounidenses y europeos, y el puerto de Veracruz seguía siendo la puerta de entrada y salida del territorio nacional de influencias culturales, pero sobre todo de bienes comerciales y divisas, que significaban recursos muy importantes en las cuentas de las autoridades centrales.

La necesidad de defender la integridad territorial se percibió en el ambiente sotaventino hasta muy avanzada la década de los años veinte, como respuesta al intervencionismo estadounidense que propició la invasión a Veracruz en 1914, pero también como rechazo a la poca popularidad de los gobiernos constitucionalistas que arribaron al estado después de 1915. Los años veinte significaron por ello un afán de reconstrucción dirigido por figuras revolucionarias que interpretaban de manera muy directa el quehacer y las aspiraciones populares. En Veracruz —diría un historiador local de los años veinte— “por su trayectoria histórica y sus condiciones sociales, ese quehacer se orientó a la consecución de las demandas de la Revolución, emergiendo un vasto conjunto de dirigentes que eran la expresión más acabada de la clase subalterna” (Reyna Muñoz, 1996: 26).

El espíritu de la organización se fue metiendo en el ánimo de los jarcos, y poco a poco surgieron uniones y ligas que enarbolaron los

intereses de las mayorías campesinas. Apelando a la figura histórica de Miguel Hidalgo, unas décimas recopiladas en San Juan Evangelista, cuya autoría parece corresponder a Victoriano F. Rinza, expresan la preocupación de los pobladores de la zona en aquellos años:

¡Oh, Hidalgo, padre querido!,  
¿que harías si a tu patria vieras?  
¡Al sepulcro te volvieras,  
de vergüenza enrojecido!  
Viendo lo que ha sucedido  
y lo que está sucediendo,  
descansa, sigue durmiendo  
en tu eterna y santa paz,  
mientras aquí, más y más,  
siga la sangre corriendo.

Debemos formar unión  
en liga fraternizada:  
la patria está amenazada  
de próxima intervención.  
Defendamos la nación  
aunque venga el mundo entero,  
porque yo mejor prefiero  
luchando perder la vida  
y no ver mi patria querida  
en poder del extranjero.

(Tadeo Rinza, 1993:12-13.)

Además de la defensa de la soberanía nacional, el agrarismo se convirtió en asunto relevantísimo en el Veracruz de los años 20. Los repartos, las ligas agrarias, los líderes campesinos se convirtieron en temas de acción y discusión en prácticamente todo el territorio. Los terratenientes afectados y muchos líderes de las derechas vieron con recelo este auge del agrarismo que agitó el quehacer político de la región. Figuras como el coronel Adalberto Tejeda o Úrsulo Galván se convirtieron en abanderados de las organizaciones campesinas, mientras que Guadalupe Sánchez, Higinio Aguilar o Gaudencia de la Llave se plegaron a los intereses de los grandes

hacendados y comerciantes. No fueron pocas las expresiones populares en pro y en contra de tal o cual proyecto estatal. En materia de décimas, los intereses de los afectados por el agrarismo produjeron décimas de cuarteta obligada como la siguiente:

Ese partido tirano  
que se nombra el agrarismo  
quiere hundir en el abismo  
a este pueblo mexicano.

Hay mucho flojo malvado  
que quiere tener terreno,  
ahi que se los dé el gobierno  
sin que les cueste un centavo;  
les van a dar por el rabo  
terreno, escritura y plano;  
todito buen ciudadano  
creo que tendrá que poner  
lentes para poder ver  
*ese partido tirano.*

El indio, el burro y el cerdo  
dicen que van a votar  
a la mesa electoral  
por el disco rojo y negro;  
lo tres caminan de acuerdo:  
el pensamiento es el mismo;  
todos con igual cinismo,  
y a ninguno le da pena  
elegir el mismo lema  
*que se llama el agrarismo.*

Tejeda incendió la tea:  
sin duda es mal elemento,  
por dar su consentimiento  
en fomentar esa idea;  
pero el tonto que se crea  
se quiere engañar él mismo:

fue hasta de balde el bautismo  
y la señal en la frente,  
si el crédito para siempre  
*quiere hundir en el abismo.*

Un gobierno constituido  
no permitirá esos males:  
las leyes fundamentales  
no debe echar al olvido;  
será bien reconocido  
para ejecutar de plano,  
con las riendas en la mano,  
a ver si acaso domina,  
para librar de la ruina  
*a este pueblo mexicano.*

(Mendoza, 1957: 226.)

Aquellos que sí creían en el agrarismo y en el reparto de tierras también produjeron sus décimas y canciones. Fundamentándose en la necesidad de que la injusticia del sistema social imperante terminara y apelando al caudillo agrarista por excelencia, Emiliano Zapata, un par de décimas acompañaron las reivindicaciones de los campesinos veracruzanos de fines de los años veinte y treinta. Estas décimas incluso trascendieron las fronteras veracruzanas y llegaron a formar parte de los corridos y los himnos que se cantaban en la reuniones de las ligas agraristas por todo el país. Antes de cantar el famoso *Corrido de los agraristas*, se podían escuchar los siguientes versos recitados:

Si a alguna fonda o café  
se presenta un arracado,  
luego sale cualquier criado  
diciendo: “Espérese usted”;  
pero si un rico fue  
quien pidió plato o licor,  
dice: “Mande usted, señor,  
¿qué se le ofrece?”  
Porque en este comedor  
siempre el pobre desmerece.

En tiempos del porfirismo  
surgió Zapata en Morelos,  
luchando por los anhelos  
del pueblo y del agrarismo;  
“libertad, trabajo y tierra”  
fue el grito de rebelión;  
fuimos con él a la guerra,  
pero fue muerto a traición.  
Zapata, tu nombre encierra  
un himno de redención.

(Cortázar y Barcelata, Disco Víctor 75213.)

Durante la década de los años treinta el reparto agrario se intensificó, y rápidamente se fue extendiendo una conciencia de que los trabajadores campesinos y el proletariado urbano formaban parte de una misma fuerza popular. Los discursos se inclinaron con una fuerte carga ideológica a la izquierda, y la décima comprometida adquirió el sabor de un canto de combate.

La décima de aquella época, sin embargo, no sólo trató el tema de la revolución campesina y proletaria con la solemnidad y la rigidez característicos de las posiciones combativas. Algunos elementos de aquella modernidad también fueron tomados un tanto a la ligera, sin por ello dejar de subrayar la seriedad del asunto. Entre jornaleros que trabajaron en los ingenios sotaventinos hacia fines de los años treinta fue posible recopilar la siguiente “décima”, que, por cierto, ya incorpora algunos modismos más urbanos que rurales:

Dichosos los que no tienen  
la exigencia del jornal  
y la pasan mesmamente  
como zángano en panal.  
Pero ya llegará la hora  
que los agarre el camión  
y, haciéndoles la malora,  
dirán por quienes trabajan:

"también los de arriba bajan,  
como dice la canción..."

(González Carrasco, 1939: 41.)

Sin embargo, pasados los años treinta y una vez iniciados los cuarenta, una paulatina desilusión se fue adueñando de quienes habían fincado sus esperanzas en una mejoría. Las reivindicaciones revolucionarias se quedaron en promesas, y la palabra de jefes políticos, gobernadores y presidentes no pudo convencer a los pobladores de la Cuenca del Papaloapan de que, si confiaban en ellos, podrían salir adelante. La Segunda Guerra Mundial fue particularmente nociva para el campesino y el obrero veracruzanos. Al cerrarse el puerto de Veracruz, las actividades económicas disminuyeron y la pobreza aumentó sus rondas por las llanuras sotaventinas. La posibilidad de una intervención estadounidense o europea ensombreció aún más los ánimos, que en décima ejercían la crítica a partir de la siguiente cuarteta:

En México la rudeza  
nos ha servido de espanto:  
¡quién espera un adelanto  
con tantas malas cabezas!

De mil novecientos diez  
hasta la fecha presente  
se ha contrariado a la gente  
y puesto el mundo al revés;  
ninguno toma interés  
en la patria y su grandeza:  
si uno termina, otro empieza  
a formar sus batallones,  
y esto es lo que descompone  
*en México la rudeza.*

Como lucha la conciencia  
con la virtud que se bate,  
se forman fuertes combates,  
hasta perder la existencia.

No es orgullo, no es demencia  
que al verle cause quebranto:  
es la causa que entretanto  
a nuestra patria querida,  
[que] hoy se encuentra abatida,  
*nos ha servido de espanto.*

Hombres de capacidad  
que podrían componer algo  
ya no se acuerdan que Hidalgo  
dio el grito de libertad.  
Se ha acabado la lealtad,  
la tranquilidad en el campo,  
se oyen gemidos y llantos  
por esta miseria indigna,  
y estando la patria en ruinas,  
*¡quién espera un adelanto!*

En fin, podrá suceder  
que venga una intervención:  
pues quedará la nación  
de nuevo echada a perder.  
Entonces vamos a ver  
quién nos trata con nobleza,  
porque, hablando con franqueza,  
nosotros los mexicanos  
faltamos al ser humano  
con tantas malas cabezas.

(Aguirre Tinoco, 1976: 22.)

Pero un factor regionalista hizo resurgir cierto optimismo en algunos sectores durante la segunda mitad de la década de los años cuarenta. Un veracruzano se perfiló como figura particularmente poderosa en el quehacer político nacional. Para quienes se dedicaban a la política o a asuntos empresariales, el ascenso de Miguel Alemán significó una ventaja y una oportunidad que no iban a dejar pasar. Los bailes, la comida, la música, el atuendo y hasta el hablar de los jarochos se pusieron de

moda en los ambientes urbanos. Y el amor a la patria chica, traducido en empleos esporádicos y cierto renombre, logró salpicar a varios músicos y versadores, quienes se vieron beneficiados por una súbita presencia de Veracruz en los derroteros nacionales. No sólo fue el hecho de que *La Bamba* se convirtiera en el himno oficial de la campaña electoral de 1946, incluyendo su bailar escenográfico y oropelesco, lo que consolidó la imagen estereotípica del jarocho ligada a cierto discurso político civilista y moderno. También contribuyó el uso de la vertiente lírica veracruzana, descaradamente al servicio del poder, como lo puede comprobar esta décima titulada *Veracruz a la vanguardia*, impresa en un volante del partido unificador veracruzano en el año de 1946:

Grabaré con un cincel  
en piedra de Turquestán  
con símbolo de laurel,  
que después de don Manuel  
vendrá Miguel Alemán.  
Los hechos han demostrado  
de Sonora a Yucatán:  
los hombres que han gobernado  
ninguno lo ha superado  
al licenciado Alemán.

A pesar de la falsa imagen de los jarochos alegres vestidos de blanco bailando *La Bamba* de manera espectacular y rimbombante, tal como se fue imponiendo por medios de comunicación, en kermeses escolares y en giras oficiales, la cruda realidad veracruzana afloraba a la menor provocación. Lejos estaban los ideales revolucionarios, y una desesperanza seguía surcando las líneas de la décima auténtica. Arcadio Hidalgo retrataba aquel momento así:

Ya se acabó la semilla  
que se regó en nuestro suelo.  
Mis palabras son sencillas,  
lo digo con mucho anhelo:  
ya se murió Pancho Villa,  
pero quedan sus recuerdos.

Hoy lo dice Arcadio Hidalgo,  
lástima que ya está viejo,  
que luchó buscando algo  
que se ha quedado a lo lejos.

Por la política, hermanos,  
os aquejan tantos males,  
que en el suelo hay manantiales  
de sangre de mexicanos.  
Los que nada más miramos  
decimos con voz oceána:  
“¡Oh religión republicana,  
tus hijos, ya sin decoro,  
hacia el último desdoro  
te llevan con muchas ganas”.

(Gutiérrez y Pascoe, 1985: 74 y 75.)

Y otro veracruzano que para entonces rápidamente adquiriría celebridad también criticó el progreso de unos cuantos a costa del trabajo de los demás. Se trataba de Francisco Rivera Ávila, mejor conocido como Paco Píldora, cuyas crónicas en verso pronto se convirtieron en referencias clásicas del humor, pero también del talento crítico de la versada jarocho. Radicado en el puerto de Veracruz, don Paco tuvo una enorme influencia en el quehacer lírico de la cuenca del Papaloapan. Si bien sus temas se relacionaban mucho más con la vida cotidiana del puerto, y su estilo peculiar resultaba inimitable, el compromiso de Paco Píldora con las causas populares y su acerba crítica, impresa en una versada juguetona y limpia, serviría de ejemplo para muchos versadores sotaventinos. Una primera muestra de su versada conuerda con el retrato de lo que estaba sucediendo en el país y en Veracruz a principios de los años cincuenta:

El ambiente nacional  
es de angustia y desconsuelo,  
con un borrascoso cielo  
que preludia temporal.  
La producción industrial

la huelga la paraliza,  
 la solución se eterniza  
 motivando la inflación,  
 y al frenar la producción,  
 el precio sube de prisa.

No vemos la solución  
 a tanto diario problema:  
 todo se vuelve un dilema,  
 enredijo y confusión.  
 Siguen sin resolución  
 vicios, carencias y mal,  
 va arreciando el temporal,  
 sin nada resolutivo,  
 estancado e inactivo  
 el ambiente nacional.

(Rivera Ávila, 1988: 69.)

La ilusión del veracruzianismo instaurado durante los años que gobernó Miguel Alemán se precipitó en otro gran fracaso. Aquellas imágenes artificiales de alegría jarocho se fueron estancando en los ballets folclóricos, de la misma manera en que muchas riquezas nacionales fueron entregadas a intereses ajenos al país y a la región. En el poema magistral *¡Venga otro son!* de Gonzalo Beltrán Luchichí, dedicado a otro gran versador mexicano, Renato Leduc, en agosto de 1952 se podía escuchar el reclamo:

...Bamba que fuiste domeñadora  
 en la ribera y en los plantíos  
 que acurrucaste los sueños míos,  
 si no en la hamaca, en la mecedora,  
 tus requinteos suenan ahora  
 en puritanos salones fríos  
 y al darnos coba, sin alma y bríos  
 te mistifica la Embajadora.

Tal cual la patria te han entregado,  
 y con tus ritmos han disfrazado

los trece dólares de la traición,  
a ti, que has sido timbre de ingenio,  
los muy tartufos de este sexenio,  
tan maculado como un pregón.

(Aguirre Tinoco, 1976: 16.)

El asunto no era del todo inocuo, y la continuidad del modelo veracruzalista se aseguró durante los siguientes años con una particular propensión al amiguismo y a la corrupción que a los mismo veracruzanos asustaba. Paco Píldora escribió por aquella época esta célebre décima:

La justicia en Veracruz  
está peor que el trabajo,  
más escasa que la luz  
y sucia como estropajo;  
es tan sólo un espantajo,  
que ni a los tordos espanta;  
ya no la cubre esa manta  
que le llegaba a los pies:  
luce ahora su desnudez  
y un collar en la garganta.

(Rivera Ávila, 1988: 27.)

Hacia fines de los años cincuenta, sin embargo, un acontecimiento internacional cimbró el ámbito sotaventino. La Revolución cubana entusiasmó a los hombres comprometidos con un cambio social factible entonces bajo el modelo socialista que poco a poco se iba descubriendo en la isla. Entre aquellos entusiasmados hubo no pocos decimeros que dejaron testimonios como éste, de don Mariano Martínez Franco:

Hoy quisiera saludar  
con mi sombrero en la mano  
al campesino cubano  
que ha tomado su lugar,  
luchando sin desmayar

por arrancar a la tierra  
 el fruto que allá en la sierra  
 Fidel empezó sembrando  
 y que hoy está cosechando  
 después de ganar la guerra...

(Martínez Franco, 1988.)

El giro que fue tomando la Revolución cubana y su hermandad con muchos ideales vigentes entre los campesinos y troveros sotaventinos dio lugar a que muchos de éstos se identificaran con los mensajes e ideas que recibían de la isla. Después de un largo período en el que considerarse de izquierda, en particular afinidad con el socialismo y el comunismo, se había visto como un anatema, las ideas y modelos emanados de la experiencia cubana fueron abriendo los cauces de una definición propia, como ocurrió con Arcadio Hidalgo en esta décima que eventualmente se utilizaría como portada de una recopilación de su versada.

Tanto el campo he trabajado,  
 tenido buena cosecha,  
 que mi vida es satisfecha,  
 pero es trabajo cansado.  
 Mucha cosa he conservado,  
 porque las tengo a la vista,  
 que forma la grande lista,  
 y por mi modo de ser,  
 he llegado a comprender  
 que Hidalgo es un comunista.

(Gutiérrez y Pascoe, 1985: 73.)

Justo es reconocer que la décima comprometida no solamente se ocupó de los fenómenos externos. Las definiciones personales —que sin duda han sido punto de partida para el compromiso— también tocaban asuntos del espíritu. Para algunos decimeros, estos asuntos llevaban a expresiones muy intensas de desesperanza. Ejemplo de ello es ésta que Aurelio Vallados (*el Fóforo*) escribió para el prólogo del primer libro que contenía décimas de Guillermo Cházaro Lagos:

Yo en mi guitarra querida,  
que muertas dichas recuerda,  
tengo nomás una cuerda,  
ya gastada y añadida;  
bordona que, al ser herida,  
roba a mi mano el temblor  
y va diciendo: “pa pior,  
a quien comprende las notas,  
que las otras cuerdas rotas  
las ha rompido el dolor”.

(Cházaro Lagos, 1974: 9.)

## II

En esos primeros años sesenta una nueva semilla decimera empezó a germinar. Nutriéndose de muchas influencias, tanto locales como externas, la expresión sotaventina logró encauzarse en una versada vigorosa y bien plantada, que recuperaba la corrección en la escritura y especialmente su vocación discursiva. Con una clara propensión a las virtudes declamatorias, las décimas del tlacotalpeño Guillermo Cházaro Lagos fueron impactando a propios y extraños, hasta convertirse en figura obligatoria del quehacer decimero sotaventino. Reconociendo sus deudas con la versada de Paco Píldora, don Guillermo comprometió sus décimas con su tierra y con lo que él mismo llamaría la “jarocho idiosincrasia”:

Dejo en mi verso llanero  
la constancia de mi nombre;  
el ser jarocho es ser hombre  
ante un sino traicionero:  
a fuer de mi ser sincero,  
doy por mi tierra la vida.  
La Patria comprometida  
supo antaño mi mudanza:  
con mi arrojo y con mi lanza  
se mantuvo siempre erguida.

Contra cualquier invasor  
 opuse la resistencia;  
 tengo la clara conciencia  
 de ser dique del traidor.  
 Republicano de honor  
 soy juarista hasta las cachas,  
 y aunque me ponen las tachas  
 de indolente y jaranero,  
 yo nunca volteo el sombrero  
 pa ganarme las garnachas.

(Cházaro Lagos, 1974.)

El quehacer decimero sotaventino a partir de los años sesenta fue incursionando lentamente en temáticas que parecían olvidadas, pero que al refrescarse en el contenedor de las diez líneas octosílabas retomaban sus hilos naturales, ligando la historia con la identidad, los orígenes con el compromiso. Un asunto que reaparecería, sobre todo en la décima mayormente cultivada en los ámbitos urbanos, fue la fuerza de la vertiente negra como conformadora esencial de la cultura veracruzana. Si bien una intensa carga hispanista cubría mucho del pensamiento y la explicación originaria de los jarochos aristocráticos, no cabe duda que el reconocimiento al continente negro se debió hacer palpable a la hora de buscar un compromiso con la verdad decimera y sus raíces ancestrales. Así lo reconoció el mismo Guillermo Cházaro Lagos en estas décimas tituladas *Acerca de la negritud*, *El jarocho* y *Yanga*.

Si el tema es la negritud  
 el jarocho la mantiene,  
 que su sangre la contiene  
 al fundar la esclavitud;  
 en histórica actitud,  
 Hernán Cortés en su ingenio  
 a mediados del milenio,  
 con negros de Cabo Verde,  
 su linaje no se pierde:  
 está vivo y con ingenio.

El abuelo cimarrón,  
buscando su libertad,  
el llano fue su heredad  
y la grama su jergón;  
los ganados del patrón  
son revancha y alimento,  
pero le daba el sustento  
madre tuxtleca o mestiza,  
y en las centurias, sin prisa  
del blanco heredó el asiento.

Exalto a la negritud  
con la gesta libertaria  
varias veces centenaria  
de romper la esclavitud,  
y alcanza la excelsitud  
que el gran Yanga simboliza  
el caudillo de la liza,  
que subleva a sus hermanos  
y los hace ciudadanos  
de albor de patria insumisa.

(Cházaro Lagos, 1991: 46.)

La fortaleza de la raíz negra, sin embargo, no sólo sirvió para apelar a la grandeza originaria y patrioter. A lo largo de los años sesenta las movilizaciones en contra de las políticas racistas estadounidenses generaron una conciencia particular sobre la importancia de las culturas negras en América, y una insistencia en la igualdad racial impactó a muchos ámbitos internacionales. En México la presencia de negros en las Olimpiadas de 1968 fue celebrada por muchos, entre los que se contaba don Paco Píldora, quien se lanzó a tratar el tema de “Los niches” con las siguientes diez líneas:

Tremenda demostración  
dio la gente de piel negra,  
que en todo planeta integra  
una fuerza en explosión.

Es amenaza en acción  
 por su fibra y su coraje;  
 con su hondo aprendizaje  
 mostraron superación:  
 pa la próxima ocasión  
 no va [a] haber quien los ataje.

(Rivera Ávila, 1988: 109.)

En esa misma época, la insurgencia juvenil en muchas partes del mundo cobraba fuerza, y México no fue una excepción. Meses antes de la celebración de los juegos olímpicos, los hechos represivos suscitados en la ciudad de México y en algunas capitales de los estados mancharon de sangre las manifestaciones y protestas estudiantiles. Las persecuciones y las matanzas de aquellos momentos también quedarían inscritas en el espacio de la décima. En su *Romance del niño muerto* el poeta Ricardo Capetillo parecía abreviar en la vertiente comprometida decimera al concluir su poema con las siguientes líneas:

La madre en su triste pena  
 sigue guardando silencio,  
 mientras que la prensa oculta  
 los desmanes del gobierno.  
 Sigue esperando, esperando,  
 del estudiante el regreso,  
 aunque en sus entrañas sabe  
 que el estudiante pequeño  
 lo trituraron a golpes  
 soldados y granaderos.

(Aroche Parra, 1972: 55.)

Para muchos mexicanos el movimiento del 68 fue un parteaguas de singular relevancia. El modelo mexicano no sólo se había desgastado, sino que su fracaso —experimentado de mil maneras, tanto en campo como en ciudad— era evidente, a pesar del triunfalismo gubernamental. Para algunos no quedó más que lanzarse al cuestionamiento profundo del sistema y actuar en consecuencia. Para otros, la solución se

aparecía en el espejismo de una apertura política y económica, que empezó a perfilarse a principios de los años setenta. Sin embargo en el campo sotaventino una respuesta fue adquiriendo cada vez más significado. En voz de Antonio García de León podía escucharse la décima de Arcadio Hidalgo que resonaba y razonaba:

Yo fui a la Revolución  
a luchar por el derecho  
de sentir sobre mi pecho  
una gran satisfacción.  
Pero hoy vivo en un rincón,  
cantándole a mi amargura,  
pero con la fe segura  
y cantándole al destino,  
que es el hombre campesino  
nuestra esperanza futura...

(Gutiérrez y Pascoe, 1985: 73.)

A partir de los años setenta la vertiente profunda, al parecer dormida, del quehacer sonero y decimero empezó a llamar la atención, tanto de los medios de comunicación masiva como de los aficionados. Las versiones oficialistas y comerciales del son jarocho se encontraban en vías de desgaste, y una reorientación de las expresiones populares veracruzanas se dejó sentir en los ambientes urbanos, principalmente en la ciudad de México. Gracias a los trabajos de Antonio García de León, del Negro Ojeda, de los Folcloristas, del Conjunto de la Casa de la Cultura de Tlacotalpan y de algunos más, el son jarocho y la décima sotaventina fueron mostrando que, no solamente no estaban en desuso, sino que formaban parte de una actividad cultural muy viva, a la que sólo había que hacerle un poco de caso para que enseñara sus magníficas cualidades.

El primer impulso de lo que hoy en día se identifica como “el movimiento jaranero” se logró gracias a la combinación de una buena cantidad de iniciativas, entre las que destacan, tanto la utilización de recursos estatales, como el estímulo de tradiciones ancestrales. Quizás sin habérselo propuesto expresamente, la labor inicial de la Casa de la Cultura de Tlacotalpan, la celebración de los Encuentros de Jaraneros en

aquella misma ciudad, organizados por Radio Educación en relación con las fiestas de la Candelaria, combinados con el trabajo precursor del Grupo Mono Blanco y de sus promotores Juan Pascoe y Gilberto Gutiérrez, contribuyeron a dar continuidad a ese primer disparadero. La convocatoria fue atendida por muchos contribuyentes, que año con año se sumaban a engrosar la corriente de ese cauce. Para principios de los años ochenta, aquel movimiento ya tenía seguidores en Minatitlán y en los Tuxtlas y no tardaría en desparramarse hacia el Alto Papaloapan, por Tuxtepec y Playa Vicente. Como escribe Gilberto Gutiérrez:

En 1983 el escenario estaba listo, pero faltaba el primer actor: el fandango. A través de las pláticas con los viejos músicos y la asistencia a los fandangos monte adentro, nos dimos cuenta que el son sin el elemento percusivo del fandango es algo incompleto. El 1º de junio de ese año, con el fandango efectuado en Saltabarranca, iniciamos el proyecto de reanimar y promover los fandangos en las ciudades que lo habían tenido. Ese fue el primer fandango del proyecto y el último de Arcadio Hidalgo... (Gutiérrez, 1991: 30)

Tú no le digas a nadie  
que yo por amor he muerto;  
ponte una flor en el pecho  
con una cinta punzó.  
Luego dirás que murió  
un viejo desconocido,  
que murió dando suspiros  
y no se pudo esperar.  
Di que lo van a enterrar  
a la tumba del olvido.

(Gutiérrez y Pascoe, 1985: 83.)

Sin embargo la simiente del fandango se había revivido, y con ella resurgiría el vigoroso caudal del son y la versada. En materia de décimas, los encuentros y los fandangos estimularon sobre todo la valoración de los versos dichos y declamados, y en aquel Sotavento olvidado por las autoridades y los programas de gobierno, se fue descubriendo una vertiente de decimeros y se impulsó su crecimiento de manera inusitada. A la par de sus cultivadores consagrados, como el tlacotalpeño

Guillermo Cházaro, el tuxtleño Aurelio Valladares o el porteño Paco Rivera, una pléyade de aficionados a la décima afloró con una vehemencia inaudita.

Tal vez uno de los más célebres por su arraigo popular fue Constantino Blanco Ruiz, el *tío Costilla*, quien siempre tuvo a flor de piel su compromiso decimero. Si bien su obra inicial data de los años cincuenta, no fue hasta principios de los ochenta cuando conquistó un lugar privilegiado en la décima sotaventina. A mediados de los ochenta decidió acudir a los dichos populares para componer su espléndida colección de *Refraanes de mi trova llanera*, uno de cuyos ejemplares comprometidos dice:

El poderoso ha querido  
con el humilde acabar,  
queriéndole despojar  
lo poco que ha conseguido.  
Para verlo más jodido  
y a sus plantas doblegado,  
se debe tener cuidado  
y tomarlo muy en cuenta,  
porque la pita revienta  
siempre por lo más delgado.

(Blanco Ruiz, 1996b: 41.)

### III

Hacia fines de los ochenta, sin embargo, los ánimos sotaventinos se volvieron a caldear, muy a la par de lo que sucedía en toda la República. La sensación de un gigantesco fraude a nivel nacional, precedida por una movilización ciudadana opositora, con antecedentes fincados en la revivificación de la memoria campesina agrarista experimentada durante los años treinta del presente siglo, despertó las corrientes telúricas de la organización popular, que por enésima ocasión recuperó el optimismo. La posibilidad de triunfar legítimamente en contra del partido oficial, a pesar del inocultable apoyo financiero del gobierno saliente, se perfiló en el horizonte. Esto llevó a algunos activistas sotaventinos a encauzar su lucha por la única vía más o menos segura: la filiación partidaria.

En 1988 los militantes del Partido Popular Socialista y del llamado Frente Democrático, postularon a Cuauhtémoc Cárdenas como candidato a la presidencia de la República, y algunas personalidades locales sotaventinas se convirtieron en aspirantes a ocupar la representación popular, enarbolando los principios de la oposición. Esto los enfrentó con los abanderados del Partido Revolucionario Institucional, que no sólo blasonaba de ser el partido veracruzano oficial por antonomasia, sino que acumulaba en su haber una trayectoria de corrupción y oportunismo, combinada con una amplia responsabilidad en las recurrentes crisis locales y nacionales. Y he aquí que en Tlacotalpan esas luchas electorales adquirieron forma “decimal”. Los partidarios del PRI se adjudicaron el triunfo y, en décimas, se burlaron de los líderes de la oposición —destacaron entre ellos dos mujeres: María Cobos y Claudia Candal— que pretendieron seguir el ejemplo, que cundió a nivel nacional, de protestar por el fraude tomando el Palacio Municipal. La arrogancia de los representantes priístas se mostró con gran vehemencia en las siguientes décimas, que circularon después de la jornada electoral:

No pudo la oposición  
vencer nuestro partidazo,  
ni apuntar con el dedazo  
que quería la religión.  
Porque nuestra población,  
con madurez y sentido,  
votó por nuestro partido,  
y el triunfo (¿qué les parece?)  
barrió con el PPS  
y todos los resentidos.

Al pueblo ya perfilaban,  
con sus corrientes e ideas,  
que serían la panacea  
si las viejas gobernaban,  
y si sus huestes ganaban,  
todos seríamos iguales,  
remozarían los portales,  
ganaríamos gran altura:

todo con María Cultura  
y con Claudia Cardinale.

Una gordeta, otra sucia,  
al pueblo adoctrinaban,  
día y noche pregonaban  
con la doctrina de Rusia;  
pero les faltó astucia,  
su intención fue fracasada,  
pero la gente avezada  
así pudo percatarse,  
que una anda sin bañarse  
y la otra desarreglada.

Sonaron las campanadas  
a las diez de la mañana;  
les hacían falta campanas  
para que fueran sonadas.  
Alicia las atizaba  
para invadir el espacio,  
y nuestro pueblo reacio  
nomás paraba la oreja.  
Quedaron como pendejas  
en la toma de Palacio.

Las ofensas calaron hondo en el ánimo tlacotalpeño, y la confrontación dividió a los pobladores de la rívera de la Papaloapan. Sobre todo el hecho de atacar el honor de algunas damas molestó profundamente a quienes en verso decidieron participar con su propia manifestación versística, que por cierto fue bastante copiosa. En materia decimera, la respuesta de las aludidas fue a cual más elocuente y agresiva. Después de dar a conocer las décimas anteriores, las siguientes fueron distribuidas en volantes que se deslizaban misteriosamente de madrugada por debajo de las puertas y los mosquiteros tlacotalpeños. El tono ofensivo refleja el nivel de frustración que los opositores sintieron después de animarse a participar en una contienda en la que vieron la posibilidad de un cambio. Aun así quizá no se justifique del todo el llevar al fango el nombre de aquellas

autoridades que dieron luz verde a la primera provocación decimera. En fin, la respuesta de los opositores fue la siguiente:

En primer lugar les digo  
que triunfó la imposición;  
el PPS ganó,  
y pongo a Dios por testigo.  
Tlacotalpan despertó  
y apoyó al mejor partido;  
las urnas que se robó  
un síndico mala gente  
en la noche, extrañamente,  
al conteo las entregó...

Rodrigo "Gilber" Gutiérrez,²  
viejo cara de camote,  
no da cuenta de quererles,  
por dártelas de padrote;  
gustando de las mujeres,  
ya no gozará placeres,  
pronto le vendrá el garrote,  
y lo van a sentenciar  
pues tendrá que regresar  
lo que se llevó a Tres Zapote.

Viva la Cuenca, señor,³  
pinche viejo desgraciao:  
presume de licenciao  
de poeta y trovador.

---

² Al llamarlo "Gilber" se hace referencia al huracán Gilberto, que años antes había asolado las costas del Caribe y el Golfo mexicanos.

³ Se refiere al *leitmotiv* de un programa de radio que amenizaba el conjunto *Siquisirí* y al cual pertenecían Rodrigo Gutiérrez Castellanos y don Guillermo Cházaro Lagos. Ese programa tuvo una amplia difusión en la Cuenca del Papaloapan; incluía en su rúbrica el grito de "¡Viva la Cuenca, paisano!". Se transmitió todos los sábados durante varios años por la Radio XEFE de Cosamaloapan, Ver., desde los últimos meses de 1996.

A mí me dijo Leonor  
que con él se había acostao,  
que no se le había parao,  
porque ya está muy viejito;  
que le dio chance un ratito,  
pero no había funcionao.

El presidente municipal saliente, Rodrigo Gutiérrez Castellanos, miembro del grupo *Siquisirí*, y personaje muy conocido en la zona por su afición a la versada chusca y picaresca, así como un gran intérprete del requinto jarocho, cerró aquella controversia con unos versos dedicados de manera muy circunspecta a la mexicana expresión de *La chingada*:

El que chinga a los vecinos,  
el que roba en el gobierno,  
entonces es que yo pienso  
que ese tipo es un ladino;  
ya trae escrito su sino,  
tiene su fama ganada,  
está su culpa enmendada  
por algún que otro fracaso:  
aunque se crea chingonazo,  
es hijo de la chingada.

A partir de la segunda mitad de los años setenta, la situación del país mostró múltiples complicaciones, que desembocaron en crisis recurrentes. Conflictos entre petroleros, entre los maestros, entre los trabajadores, y, en fin, entre todo aquel que sentía la necesidad de un cambio, hicieron que se desatara el espíritu de la protesta y el compromiso. Con la tendencia a la globalización, fomentada por los gobiernos neoliberales, los problemas locales adquirirían dimensiones nacionales. Por ejemplo, una movilización estudiantil claramente ubicada en la ciudad de México a mediados de los ochenta repercutía en el quehacer decimero porteño de don Paco Píldora de la siguiente manera:

Se dice que ya en la UNAM  
la calidad se ha acabado;

todo se ha desprestigiado  
 y se hace corrupto plan.  
 Las chicas todo lo dan  
 sin obligadas presiones,  
 y en impúdicas acciones  
 todo se dejan hacer,  
 con el afán de tener  
 buenas calificaciones.

(Rivera Ávila, 1988: 157.)

Y una celebración local dedicada a festejar el aniversario de la primera dotación agraria en el estado de Veracruz era pretexto para que se lanzara la siguiente décima:

Se celebró el acto agrario  
 igual que años anteriores,  
 con iguales oradores  
 y el mismo vocabulario.  
 Dormido el campesinario  
 entre forzosas agruras,  
 presidenciales posturas  
 y maniobras militares  
 en las nubes, y en los mares,  
 exhibición de guaruras.

(Rivera Ávila, 1988: 153.)

En el ambiente festivo del fandango y el encuentro de los jaraneros, la opinión crítica y comprometida también seguía esforzándose por tener un lugar privilegiado. No en vano se luchaba porque las expresiones auténticas del pueblo jarocho se valoraran con la debida justicia y el merecido temple que dan tantos años de presencia histórica y popular. Mariano Martínez Franco secundaba la voz de los decimeros venezolanos al readaptar un llamado *llanero* de los años sesenta a la circunstancia sotaventina de los años ochenta. Decía don Mariano:

Maestro arpista, usted que afina  
 desde el tiple hasta el bordón,

y que por gran vocación  
oficia en esta tarima,  
quítame un peso de encima  
y dígame ¿qué ha pasado?,  
¿porqué hemos olvidado  
de esta tierra el gran folclor,  
que brilló con esplendor  
y hoy ha sido desplazado?

Y hoy ha sido desplazado  
por la música extranjera,  
que se escucha donde quiera  
igual que un disco rayado.  
Porque se han equivocado  
los que por ganar dinero  
importan del extranjero  
esa música estridente  
que hoy vuelve loca a la gente  
y corre como reguero.

Y corre como reguero  
hasta en esta población;  
de ahí mi preocupación,  
compañero jaranero,  
que, debiendo ser primero  
con tu jarana en la mano,  
y tratan de arrinconarte;  
pero no vas a dejarte,  
porque eres veracruzano.

Pero la décima comprometida no se ocupó solamente de los valores culturales. La crisis afectó tanto a pudientes como a miserables. Una vez más la voz de quienes hacían décimas con cierto aire culterano se unió a la palabra de quienes, por igual, padecían los estragos de un sistema que no se ajustaba a sus necesidades más básicas e inmediatas. A partir de la segunda mitad de los años ochenta fue posible advertir en encuentros de decimeros, jaraneros y fandangos sotaventinos una preocupación generalizada por lo que sucedía en la región y en el país. La décima

se pobló de preocupaciones, y la temática del día combinó el amor y las descripciones geográficas y festivas con la indignación por la falsedad de las promesas, por la inseguridad y la corrupción de las autoridades. Los siguientes ejemplos son de la autoría del ganadero sotaventino Aurelio Morales, cuya vasta e intensa obra decimera aún espera al estudioso que la quiera valorar y recopilar con detenimiento:

Caray, esto no es progreso,  
ya es exageración:  
se procede sin razón  
y todo con mucho exceso;  
la locura por los pesos  
acrecienta el contrabando;  
la honradez se está acabando  
y con el tráfico de drogas  
muchos se amarran la soga  
con el dinero soñando.

Vivimos con desconfianza  
por los asaltos constantes,  
ya no se vive como antes,  
con alegría y esperanza;  
el tiempo no nos alcanza  
para ver los noticieros,  
pues ya todo el mundo entero  
está lleno de ladrones,  
de mafiosos y matones,  
y todo por el dinero.

Asaltan los autobuses,  
roban coches, camionetas,  
impunes quedan sus tretas,  
no importa quién los acuse,  
más atracos se producen,  
y los aviones y el tren  
amenazados se ven.  
Los ladrones son modernos,  
no podemos defendernos,  
pues no sabemos de quién.

Ya entrados los años noventa la décima comprometida aumentó su presencia considerablemente en encuentros y festejos veracruzanos de toda índole. La preocupación por lo que sucedía a nivel nacional e internacional se convirtió en una realidad reflejada en los decires de los copleros y decimistas jarochos. Rara fue la reunión en la que no saltaban a flote los temas críticos y cuestionadores de lo acontecido en el llano, en la carretera o en los palacios municipales y estatales. La décima, como expresión popular, se presentó como un vehículo favorito que contenía aquello que no gustaba a los habitantes del Sotavento, o lo que les provocaba angustia o reflexión en torno de su existencia.

A principios de los noventa corrió el rumor, durante unas fiestas de la Candelaria celebradas entre vientos y lluvias frías, que la Virgen se encontraba a disgusto por los desatinos que la humanidad mostraba por la guerra en el Pérsico. Tío Costilla se presentó en aquella ocasión con las siguientes décimas que resumían de manera un tanto jocosa las preocupaciones populares del momento:

Le puse a Saddam Hussein  
un telegrama extraurgente  
en que le hago patente  
que está violando la ley.  
No hay presidente ni rey  
que sin justificación  
quiera en ninguna ocasión,  
aun con mucha jerarquía,  
violiar la soberanía  
de ninguna otra nación...

Es un tipo jaquetón,  
pendenciero y atenido;  
hasta ahora no han podido  
quitarle lo valentón;  
aunque no tiene razón,  
mucho prejuicio ha causado;  
sus misiles ha lanzado  
sin que lo detenga nada,  
porque las fuerzas aliadas  
dizque le hacen los mandados.

Sadam es gallo jugado,  
no lo atraparé cualquiera;  
habita en una tronera,  
bajo tierra custodiado.  
Como anda siempre drogado,  
no siente ninguna pena;  
le llega de Cartagena  
mariguana de la fina  
y diez gramos de cocaína  
se pone a diario en la vena...

Jamás podremos saber  
todo lo que está pasando,  
por qué siguen ocultando  
lo habido y lo por haber;  
absurdo es su proceder,  
si no existe una razón.  
Los medios de información  
carecen de seriedad:  
nunca dicen la verdad,  
es pura especulación...

(Blanco Ruiz, 1996a:8.)

Si bien la décima comprometida de los años noventa mostró su pre-ocupación por el conflictivo panorama internacional, la fidelidad a su tradición localista la orientó sobre todo hacia los problemas que el hombre del campo sotaventino padecía desde tiempo atrás. La agudización de las angustias financieras y el aumento astronómico de las deudas del hombre medio del campo afloraron, como es natural, en su expresión versaria. Don Ángel Rodríguez Muñoz, empresario campirano y agricultor masivo puso en décimas de cuarteta obligada lo que sentía un hombre como él en aquel fatídico diciembre de 1993:

Del campo la producción,  
que todo vale un comino:  
ya no encuentra el campesino  
lo mal de esta situación.

Lo que produce en el campo  
a bajo precio se vende,  
lo que muy pocos entienden,  
que mantenernos a tantos  
con trabajos de unos cuantos,  
es esto una aberración,  
y en toda nuestra región  
nomás se oyen los lamentos  
de que es muy bajo el por ciento  
del campo la producción.

No hay estímulo en los precios,  
que acaban al productor,  
y se oye con gran pavor  
lo mucho que algunos necios  
le van bajando a los precios.  
Regateen al campesino  
y lo joden con mal tino  
en el precio y la pagada;  
les importa una chingada  
que todo valga un comino.

Le ponen miles de peros  
cuando se les va a ofrecer;  
les vale madre saber  
que su ganancia sea cero  
y no les quede dinero  
ni siquiera pa'l camino,  
y con tales desatinos  
no se estimula el trabajo,  
y con todo este relajo  
ya no aguanta el campesino.

Las semillas Conasupo  
dicen que a buen precio paga,  
mas son tantos los abusos,  
que si no se ponen buzos  
les quitan hasta el calzón,

y es esta y no otra razón,  
que pocos quieran sembrar;  
mucho se oye lamentar  
lo mal de la situación.

(*Viva la Cuenca...*, 1994: 10.)

A contracorriente del discurso oficial, durante los últimos meses de 1993, cuando todo era triunfalismo e ingreso a la modernidad, como voz de la sonora ultrallanura sotaventina, la décima comprometida siguió denunciando la realidad de los pobladores fundamentales del carrizal y la montaña verde. El caporal, el cañero, el jornalero, el ejidatario y el artesano no vieron el bienestar de cerca, y una verdad aciaga de miseria y explotación, de abuso de los recursos naturales y de desprecio a sus costumbres ancestrales avanzó ineluctablemente sobre su geografía y sus tradiciones. Con el impositivo avance de una forma de ser plena de utópicas promesas, la mejoría que el sotaventino debía experimentar en carne propia significó más males de aprovechados y corruptos, que avasalladora y arrogantemente vertían suciedad en los ríos, los llanos y los caseríos. Eso parecían significar el progreso y la modernidad. La cuenca del Papaloapan se iría convirtiendo en un albañal de la industrialización y del novedoso bien vivir que el modelo del centro hegemónico fue queriendo imponerle una vez más. Sin embargo, quedaba latente una resistencia popular. Paco Píldora opinó sobre el asunto de la siguiente manera:

México y su suerte charra,  
con su falsa democracia  
y su nueva aristocracia  
de fraudes y de chatarra,  
de mariachis y guitarra  
y del campo improductivo  
de un pueblo contributivo,  
aguantador y prudente,  
a pesar de lo abstinento,  
se muestra provocativo.

(Rivera Ávila, 1988: 137.)

A fines del 93, nueve años después de la muerte de Arcadio Hidalgo, sus décimas adquirirían una presencia obligada. En voz de Toño García de León:

Un ventarrón de protesta  
soñé que se levantaba,  
y que por fin enterraba  
a este animal que se apesta,  
que grita como una bestia  
en medio de su corral,  
que nos hace tanto mal  
y nos causa gran dolor,  
nos chupa nuestro sudor  
y hay que matarla, compay...

(Gutiérrez y Pascoe, 1985: 74.)

Los primeros días de 1994 algunas partes del país se despertaron con una incierta esperanza. Algo importante había sucedido en el sur. La rebelión del Ejército Zapatista de Liberación Nacional resolvió su confusa aparición inicial en una propuesta fundamental para repensar y replantear el México contemporáneo. El impacto de la rebelión fue inmediato. Tanto así que, en las fiestas de la Candelaria de aquel año, Tío Costilla puso a consideración de los concurrentes soneros, fandangueros y decimeros su punto de vista sobre el *El conflicto chiapaneco*:

El noventa y tres se escapa,  
año nuevo viene mal,  
serio disturbio social  
en el estado de Chiapas.  
También en Cosamaloapan  
hay que guardarle un espacio,  
se torna el ambiente reacio  
el problema no es sencillo:  
habitantes de Carrillo  
tiene tomado el Palacio.

Antes que llegara enero  
en México había confianza,

y cifraba la esperanza  
en el año venidero.  
¡Qué desengaño tan fiero,  
qué crítica situación!  
Se tambalea la nación;  
al Creador hay que rogar,  
no vaya esto a terminar  
en una revolución.

(*Viva la Cuenca*, 1994: 14.)

El deterioro de la situación política y económica se agravó durante la sucesión presidencial de 1994. Los acontecimientos criminales que se llevaron la vida del obispo de Guadalajara, del candidato oficial, Luis Donaldo Colosio, y del ex cuñado del presidente, José Francisco Ruiz Massieu, empañaron la sucesión presidencial. Para colmo de males, recién estrenado el gobierno de Ernesto Zedillo, se experimentó un profundo quiebre económico, que hizo temblar las bases del régimen mexicano, de por sí debilitado por la sucesión y el recambio de cuadros. La inflación afectó a todos los niveles, y en la décima sotaventina adquirió forma y figura con el ejercicio versístico de Pino Ruiz Vásquez, que describió la situación así:

Lo más triste del caso:  
para frenar la inflación  
endeudan a la nación.  
Nuestra patria es un fracaso,  
y para salir del paso,  
explotan subiendo el IVA;  
los precios se van arriba,  
al pobre nunca le alcanza,  
ya ha perdido la confianza  
y no encuentra la salida.

Ya no le alcanza al obrero,  
y menos al campesino,  
y se le cierra el camino  
al ver que ya no hay dinero;

se oyen quejas del tendero,  
quien acaba por no fiar;  
ya no puede trabajar,  
le cobran caro el impuesto,  
y para acabar con esto,  
mejor prefiere cerrar...

La endeble situación económica del país de mediados de los noventa hasta nuestros días ha sido parte de la preocupación cotidiana, tanto de gobernantes como de gobernados. No sólo en el Sotavento veracruzano, sino en todo el país, parece persistir una sensación de incredulidad ante las autoridades y su conocido discurso de "...aquí la cosa no es tan grave". Como prueba de la preocupación popular sobre el destino económico de sus propios aconteceres vitales y, por lo tanto, del país entero, una voz sotaventina se atreve a lanzar las siguientes reflexiones:

Señores: por su atención  
las gracias les quiero dar,  
pues les voy a comentar  
el chisme de la nación.  
Con tanta devaluación,  
aunque ya es mal eterno, sólo  
vamos llegando al infierno,  
y allí vamos a quedar,  
si no se irá a superar  
este mal: nuestro gobierno...

Hombres de mucho saber  
gobiernan nuestra nación,  
pero al pueblo en su porción  
no llegan a convencer,  
pues a mi modo de ver  
gozan los de arriba;  
pero este problema estriba  
que al pobre le dan aumento:  
le suben el diez por ciento,  
cobrándole el quince de IVA...

(Yépez Uscanga, 1996: 63.)

La indignación popular, después del sexenio de Carlos Salinas y la obviedad de sus desvergüenzas, se descargó en toda clase de preguntas y agresiones que no ocultaron la frustración y el desencanto, sacando de pronto a flote sus hondas raíces. Para colmo de males, la impunidad seguía cosechando terrenos, y su mal se mostró en diversas ocasiones, particularmente en injusticias suscitadas en tierras que los jarocho decimeros han considerado fraternas desde tiempos muy lejanos. En el Sotavento la indignación por las matanzas de campesinos en Guerrero se apoderó del quehacer decimario, y miles de preguntas pudieron resumirse en la siguiente:

¿En qué iremos a parar  
si ya no existe confianza?  
Como el caso de Aguas Blancas:  
Figuroa mandó emboscar  
y sin piedad asesinar  
a la mitad del camino  
a un grupo de campesinos;  
por eso es que el pueblo apoya  
que Rubén vaya a Almoloya  
a cumplir con su destino.

Como buena expresión popular, el hallazgo de un culpable sirvió para redondear una opinión que, no porque fuese por todos bien sabida y repetida, dejó de faltar a la sabiduría natural de los hombres comunes y corrientes. Las *Calaveras*, de 1995, contenían el siguiente refrán por demás explicativo:

El pueblo está muy contento:  
se murió Carlos Salinas,  
porque allá en Lomas Taurinas  
no le harán un monumento;  
todavía se oye el lamento,  
nadie puede perdonarlo,  
muchas muertes son el saldo  
que pagará en el averno:  
responsable, al infierno  
por la muerte de Donaldo.

Aun cuando la indignación y el ya no dejarse parece poblar buena parte de las conciencias sotaventinas, hoy en día todavía queda mucho por hacer en cuanto a la reunión de una fuerza común que impida el desarrollo moderno de los cacicazgos y de la explotación antiecológica de los recursos de la cuenca del Papaloapan y sus alrededores. Cierto es que ya se recorrió un breve paso en el camino, apelando a los recursos del fandango, los sones y las décimas como armas identitarias en contra de los avances de un neoliberalismo destructor, arrogante y globalizador. Sin embargo, la fuerza de estos recursos es todavía incipiente y, aun cuando resiste de manera honrosa y digna, no cabe duda que requiere un mayor apoyo, tanto local como externo, para seguir combatiendo y para ejercer su determinación libertaria sobre su geografía y su espíritu. Si bien las voces románticas no son desdeñables, una actitud combativa requiere de mucho más que la reciente décima aparecida en el número 2 de la revista *Son del Sur*, que dice:

Todita la humanidad,  
cegada por la ambición  
de tener poder y don,  
se apartan de la verdad;  
es una monstruosidad  
vivir con tanto egoísmo,  
llegando hasta el paroxismo  
de morir sin que uno quiera,  
pues quien provoca la guerra  
no tiene amor a sí mismo

(*Son del Sur* 2, Chuchumbé, Coatzacoalcos, 1996.)

Lo que ha sucedido desde entonces seguramente tiene su expresión en décimas. Sin embargo, no parece haber perspectiva ni tiempo suficiente para darles cabida en esta exposición. De todas maneras, hay que reconocer a todos ellos, los fandangueros, los soneros, los decimistas y los entusiastas, por lo que han hecho en favor de que no se acabe este quehacer festivo crítico y popular y que siga creciendo más aún. Por lo pronto queda concluir con una décima que encamina hacia la idea que utiliza para finalizar la voz del sonero joven Patricio Hidalgo, digno heredero de las

vertientes dobles de su abuelo Arcadio Hidalgo y de la sabiduría profunda de su tío Antonio García de León, que se reúnen en la cepa crítica del son auténticamente jarocho, antiguo y contemporáneo:

Lo que hoy viene sucediendo  
 es tan sin fin y asombroso,  
 que en un gris nublar borroso  
 seguir paso me encomiendo,  
 y animoso al fin cabalgo  
 con la versada medida  
 del sabio Patricio Hidalgo,  
 dejando comprometida  
 su voz de ancestros arroyos:  
 en flor de niños cogollos  
 dan cauce a mi despedida.

El fandango es desafío  
 al mundo de represión,  
 es libertad de expresión,  
 voluntad del pueblo mío;  
 es el agua del rocío  
 sobre el zacate del llano;  
 es palo fino serrano,  
 que tiene poder y gracia  
 de ser una democracia  
 accesible al ciudadano.

(Huidobro, 1995: 152.)

### Bibliografía citada

- AGUIRRE TINOCO, Humberto, comp., 1976. *Lírica festiva de Tlacotalpan*. Tlacotalpan, Veracruz: Museo Salvador Ferrando.
- _____, 1990. "Los jarochos y sus versos refocilantes". *Tierra Adentro* 48: 33-39.
- AROCHE PARRA, Miguel, 1972. *53 poemas del 68 mexicano*. México: Editora y Distribuidora Nacional de Publicaciones.

- BLANCO RUIZ, Constantino, 1996a. *La trova llanera*. México: IVEC/ CRIBA/ FONCA.
- _____, 1996b. *Refranes de mi trova llanera*. Veracruz: Cuadernos de Cultura Popular, IVEC.
- CORTÁZAR, E. M. y Lorenzo BARCELATA. “Corrido del agrarista”. Interpretado por Los Trovadores Tapatíos (Luz Reyes y José Gonzalez, con A. Bribiesca). Disco Víctor 75213.
- CHÁZARO LAGOS, Guillermo, 1974. *Cantos del Papaloapan*. Estado de México: s. e.
- _____, 1991. *Como la palma del llano*. México: CRIBA, Sociedad Mexicana de Promoción Cultural.
- GONZÁLEZ CARRASCO, Aurelio, 1939. *Diálogos de Cazuela*. México: Editora México Nuevo.
- GUTIÉRREZ, Gilberto, 1991. “Una década de son jarocho”. *Horizonte. Revista del Instituto Veracruzano de Cultura* 1: 30-31.
- _____, y Juan PASCOE, comp., 1985. *La versada de Arcadio Hidalgo*. México: FCE.
- HUIDOBRO, José Alejandro, 1995. *Los fandangos y los sones. La experiencia del son jarocho*, tesis, UAM, Iztapalapa, México.
- MARTÍNEZ FRANCO, Mariano, 1988. *Décimas para Cuba campesina*, hoja suelta, impresa en Tierra Blanca, 22 agosto 1988.
- MENDOZA, Vicente T., 1957. *Glosas y décimas de México*. México: FCE.
- PASCOE, Juan, 1996. “Al pie de la Palma”. *Son del Sur* 3. Coatzacoalcos, Veracruz: Chuchumbé: 11.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 1998. “La décima comprometida en el Sotavento veracruzano de principios del siglo XIX a la Revolución”. *Son del Sur* 7. Jáltipan, Veracruz: Centro de Educación y Enseñanza del Son Jarocho: 21-33.
- REYNA MUÑOZ, Manuel, coord., 1996. *Actores sociales en un proceso de transformación: Veracruz en los años veinte*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- RIVERA ÁVILA, Francisco (Paco Píldora), 1988. *Estampillas jarochas*. Veracruz: IVEC.
- TADEO RINZA, Julia, et al., 1993. *San Juan Evangelista, Ver. Un grano de su historia*. México: Resultados del Proyecto PACMYC 91.

*Viva la Cuenca, 1994. Grupo Siquisirí, 15º Encuentro de Jaraneros, 1994.*

*Viva la Cuenca y sus troveros de Sotavento. Veracruz: IVEC, 1994.*

YÉPEZ USCANGA, Eustolio, 1996. *Historia de un guitarrazo y otras décimas.*

Veracruz: Cuadernos de Cultura Popular, IVEC.

# Las *bombas*: un género de canción y de danza en las tradiciones mexicana y panhispánica

JOSÉ MANUEL PEDROSA  
Universidad de Alcalá

*Se pensaba en México que el género de las bombas era típico —y exclusivo— de este país, principalmente de la Península de Yucatán. Se nos muestra ahora que es “panhispánico”: a base de testimonios de la tradición oral y, sobre todo, de muchos estudios publicados, el presente artículo documenta la existencia de bombas en varios lugares de España, en Portugal, El Salvador, Nicaragua, Venezuela, Ecuador y la Argentina; además establece analogías con varios géneros emparentados (bombas, bambas, bamberas, bombavá, bombos, relaciones, balazos).*

## Las *bombas* de México

Uno de los géneros de canto y de baile tradicionales de mayor popularidad y arraigo en diversas áreas de la geografía folclórica mexicana es el de las llamadas *bombas*. Una primera y sintética definición señala que la *bomba* es una

copla recitada e improvisada durante las jaranas (bailable yucateco) y otros bailes del Sureste. Generalmente es humorística y algunas veces con doble sentido (González, 1993: 229).

Según una definición algo más detallada, la *bomba* sería,

en el sureste del país, copla improvisada, por lo común irónica, intencionada, erótica, que el bailaror de zapateo, en los saraos o huapangos, echa a la bailadora que le hace pareja, con relación a algún rival o simplemente galanteándola. Es peculiar de los bailes populares entre gente del campo. Lo mismo en Antillas y Centro América (Santamaría, 1974: s. v. *bomba*).

El modo en que se cantan y se bailan las *bombas*, sobre todo en Yucatán y Veracruz, ha sido también descrito por Yvette Jiménez de Báez, quien además ha dado interesantes precisiones sobre su difusión en otras áreas del Caribe, como Puerto Rico, y de Sudamérica, como en Ecuador:

Así como Bastide señala que en Ecuador se ha heredado el “baile africano, la *Bomba*, bailado sobre todo en Navidad (y acompañado de canciones en español)”, habría que añadir que el baile de *bombas* es tradicional en los estados mexicanos de Yucatán y Veracruz, en Puerto Rico y otras partes del Caribe. El ritual mínimo de su desarrollo consiste en empezar a bailar por parejas; luego uno de los bailadores grita: “¡*Bomba!*” Se detiene la música, y el bailaror recita una décima (copla de Puerto Rico), que deberá constestar su pareja. Lo que en Veracruz llaman “dos relaciones”, que se asocian a sones como el de las “Décimas de desenojo” [...]

En un interesante artículo, relativamente reciente, Ricardo Pérez Monfort (1990: 45) apunta la relación entre el fandango (la fiesta jarocho o veracruzana por excelencia, que se define por el uso de la tarima para el zapateado y la música de arpa, jarana y requinto), la tradición indígena y la negra. En su ejecución se siguen los lineamientos básicos con los que he caracterizado el ritual de *La Bomba* (Jiménez de Báez, 1994: 95-97).

Tal y como iremos comprobando, las letras de las *bombas* suelen ser de lo más variado y complejo, pero, al iniciar nuestro estudio, puede ser interesante conocer algunas que, por funcionar muchas veces como incipits de las secuencias en que se ensartan este tipo de cancioncillas y por autodenominarse como *bombas*, cabe considerar exponentes típicos del género:

Bombas vienen, bombas van,  
pero tan sólo se quedan  
las bombas de Yucatán.

A las bombas viejas  
vamos a jugar,  
y el que no las cante  
no le damos de tomar.

Bomba arriba,  
 bomba abajo;  
 tú te subes,  
 yo me bajo

(CFM: t. 4, núms. 7935, 7936 y 7937).

La difundida creencia de que las *bombas* son propias sobre todo de Yucatán y Veracruz está lejos de ajustarse a la realidad. No sólo porque es conocido y cultivado en otras áreas de la geografía tradicional mexicana, sino también porque, como apunta Jiménez de Báez y como más adelante comprobaremos con más detalle, se trata de un género de gran arraigo en otros países. Victoria Reifler Bricker ha recogido abundantemente y analizado con profundidad y agudeza —desde los puntos de vista tanto poético como ritual y social— las *bombas* que siguen vivas en la comunidad de Zinacantán, en el estado de Chiapas:

El humor ritual de la fiesta del Carnaval subraya la representación que hacen los negros de los ladinos.¹ Es diferente de cualquier cosa que yo haya descrito sobre otras fiestas en Zinacantán y del humor ritual en las otras dos comunidades. Es única en dos aspectos: a) su expresión formal está limitada a versos denominados *bombas*, y b) éstas se dicen solamente en español [...]

El equivalente zinacanteco de la copla se llamaba *bomba* porque los versos siempre terminan con la exclamación “¡*bomba!*”, que significa “¡escuchen!”, una interjección para llamar la atención en un brindis. Las *bombas* zinacantecas son por lo general, pero no siempre, cuartetos en metro octosilábico; unos cuantos cuartetos son seguidillas con versos alternos heptasilábicos y pentasilábicos.

En Zinacantán, las *bombas* se dicen sólo durante la fiesta del Carnaval y son esenciales para la representación de los negros, aunque otros participantes, como los músicos, los pasiones y el juez pueden decirlas también. En Zinacantán se conocen alrededor de treinta *bombas* diferentes, y todas se consideran humorísticas. La declamación de las *bombas* es congruente con la personificación que hacen los negros de los ladinos. Es apropiado

---

¹ En Chiapas llaman *ladinos* a los no indios, que ahí son casi todos mestizos (N. de la R.).

que los que personifican a los ladinos intenten ser graciosos usando un sentido del humor característicamente ladino. [...]

Los negros recitan sus versos en español, no en tzotzil. Esto significa que su público (y a menudo también los hombres que las recitan) tal vez no entiende lo que se dice, pero de cualquier forma todos rien. Sin embargo, algunas palabras significativas pueden traducirse al tzotzil. Por ejemplo, en lugar de decir *María* o *Mariquita*, los negros pueden decir *Maruc* o *Katal*, según a las muchachas zinacantecas promiscuas que quieran ridiculizar.

Muchas *bombas* especifican que la muchacha en cuestión tiene piel morena, por ejemplo:

Ahora un año me fui en Guatemala;  
de allí traje un mi calzón blanco,  
para enamorar una muchacha morena;  
¡parece que tiene ojo de gavilán!

¡*Bomba!*

En esta calle derecha,  
allí encontré una puente elegante,  
en donde pasa mi morena,  
¡parece como la horma de una garza!

¡*Bomba!*

[...] Aunque algunas de las *bombas* son humorísticas en sí mismas, su principal valor como humor ritual se deriva del apoyo que dan a la caricatura que hacen los negros de los ladinos. Los negros se turnan para decir *bombas* mientras bailan, como si compitieran entre sí, e imitan, de esta forma, los concursos de coplas tan populares en España y Latinoamérica (Espinoza 1935: 138).

El baile y la declamación de *bombas* forman un conjunto que es similar a la *jarana* de Yucatán: “Las parejas bailan hasta que las interrumpe el grito de ¡*bomba!* El baile se detiene y el anunciador indica a la persona que tiene que recitar una copla o verso. Si las personas que asisten son particularmente talentosas, algunas pueden inventar versos en ese momento” (Bork, 1949: 6-7). La *jarana* que presencié en Hocabá, Yuc., durante la fiesta de Carnaval de 1971 se ajusta a la descripción de Bork.

Redfield y Villa Rojas (1934: 155) escriben que la jarana es uno de los rasgos esenciales de la fiesta en honor del santo patrono de X-Kalakdzonot, otra comunidad maya de Yucatán. También allí la jarana incluye “cuartetos humorísticos (*bombas*) que declama un danzante cuando se le desafía a hacerlo” (Redfield y Villa Rojas, 1934: 156).

Según Bork (1949: 6), tanto el baile como los versos de la jarana tradicional son de origen español (Reifler Bricker, 1986: 76-81).

Una modalidad muy interesante de *bombas* mexicanas es la que exhibe lo que en otro lugar he caracterizado como “rimas frustradas”, porque no riman los versos pares y por sus

significados oscuros, incoherentes o disparatados, que nos resultarían desconcertantes si no fuera porque de alguna conocemos versiones que podemos considerar cabales y nos permiten entenderlas como contrahechuras paródicas y humorísticas de otras que debieron ser corrientes, en sus formas normales o canónicas, en la tradición (Pedrosa, 1996: 40).

Una de tales *bombas* mexicanas con “rimas frustradas” es la que dice

—Úrsula, ¿qué estás haciendo?  
—Remendando mis enaguas,  
porque si no las remiendo,  
entonces se me ven las trenzas

(CFM: 4-9895).

En el estudio ahora mencionado mostré que esta canción tiene abundantes paralelos en otras áreas de la geografía hispánica, como prueban las siguientes versiones española y cubana:

—Úrsula, ¿qué estás haciendo  
tanto rato en la cocina?  
—Estoy quitando las plumas  
a esta maldita gallina.²

---

² Versión registrada por mí en Torralba del Río (Navarra) en agosto de 1995; las informantes fueron cuatro mujeres de unos sesenta años.

—Úrsula, ¿qué estás haciendo  
tanto tiempo en la cocina?  
—Mamita, le estoy quitando  
las plumas a la gallina.³

Sin embargo, es posiblemente en México donde más ricos y originales desarrollos ha tenido este tipo formulístico, como lo muestra una serie que engarzaba, entre otras estrofas, las siguientes:

Úrsula, yo soy su gallo  
y su gavián pollero;  
yo me he de llevar la polla,  
y aunque le rechine el cuero.

—Úrsula, ¿qué estás haciendo?  
—Remendando mi camisa;  
porque si no la remiendo,  
mañana no voy a misa.

Úrsula se fue a lavar,  
a lavar a la corriente,  
gasta litros de jabón,  
y la ropa, como siempre.

Úrsula se fue a bañar  
y allá abajito del puente,  
para que no la viera,  
que no la viera la gente.

Úrsula se confesó  
y al padre le dio su nombre;  
de todo se confesó,  
menos que vivía con hombre.

---

³ Feijóo, 1980: 61. Véase también allí otra versión con la variante, en los dos últimos versos: "...mamita, yo estoy jugando / al gallo y a la gallina".

—Úrsula, qué estás haciendo?  
—Remendando mis enaguas,  
porque si no las remiendo,  
entonces se me ven las... trenzas

(CFM: t. 5, p. 52).

En el mismo estudio, mostré cómo otra típica *bomba* mexicana, disparatada y con la rima frustrada,

En la punta de aquel cerro  
tengo un nopal sembrado;  
déjalo que se madure,  
y comeremos chicharrón

(CFM, 4-9951),

está emparentada con canciones de incipits parecidos, como la siguiente argentina:

En la punta de aquel cerro  
tengo una planta de aliso,  
para tener a mi negra  
hasta que pase el granizo

(Carrizo, 1926: 167, núm. 467).⁴

Otras canciones con rima frustrada y sentido disparatado documentadas en la tradición mexicana, donde muchas se suelen cantar dentro de típicas series de *bombas*, son:

Antenoche fui a tu casa  
y me lastimé un dedo,  
y del esfuerzo que hice,  
¡pum!, que se me sale una lágrima.

---

⁴ Para más canciones parecidas, que siguen el mismo patrón formulístico, véase Magis, 1969: núms. 1475-1480.

En el puerto de Tampico  
me asaltaron los ladrones,  
y del susto que me dieron  
se me cayó una chancla.

Un niño iba corriendo,  
y al pasar una calzada  
un coche lo atropelló,  
y se lo llevó la Cruz Roja.

De una muchacha bonita  
sale un muchacho jetón,  
y el macho reparador  
no necesita cuarteta.

Arrímate a la azotea,  
y al rato te correspondo;  
y el gato que se le apea,  
pobrecito ratoncito.

Árboles de la alameda,  
que en la punta tienen flores,  
¿cuándo tendré una peseta  
pa comprar cajeta de Celaya?

(CFM: 4-9893, 9894, 9896, 9955, 9957, 9959).

### Las *bombas* españolas

La tradición de cantar y de bailar *bombas* en México procede, indudablemente, de España. El *Diccionario* de la Real Academia Española da, no una, sino dos acepciones que identifican la palabra *bomba* con el tipo de repertorio lírico popular que estamos conociendo: “versos que improvisa la gente del pueblo en sus jaranas”; y “exclamación figurada con que en ciertos convites anuncia uno que va a pronunciar un brindis, a decir unos versos o a dar pie para ellos”. No es que en la Península Ibérica sea el de las *bombas* un género muy cultivado ni muy conocido, pero sí se

han podido recoger testimonios suficientes para probar lo tradicional de su arraigo en el solar español y para situar aquí el tronco común de todas las variedades panhispánicas que vamos a ir analizando.

Que las *bombas* están vivas en la tradición folclórica de la Península Ibérica es algo que he podido comprobar y documentar en mis encuestas de campo. Así, en el pueblo extremeño de Azuaga (Badajoz) recogí informes de personas que habían trabajado toda su vida como jornaleros en los más duros trabajos agrícolas y que me informaron del papel ritual que las *bombas* jugaban en sus diversiones festivas. Un viejo campesino me explicó que, en cuanto llegaba el mal tiempo invernal —“se empezaba antes de Nochebuena”—, era común hacer festivas reuniones vespertinas y nocturnas. En mitad de una canción, alguien debía gritar “¡*Bomba!*”, deteniendo con ello el canto y el baile. Todos quedaban en silencio, esperando que la pareja que en aquel momento se encontraba en mitad de las filas de danzantes se dirigiese *bombas* recíprocas, que se recitaban sin música:

Y entonces se decía: ¡*bomba!* Y entonces había que echarle [recitarle] a la chica lo que fuera. Depende de cómo fuera la chica o la amistad.

Y la muchacha tenía luego que responder al hombre con otra *bomba*. Por lo general, se trataba de canciones ya tradicionales, heredadas de un repertorio común viejo, aunque los danzantes más ingeniosos podían en ocasiones atreverse a improvisar alguna estrofa especialmente graciosa o adecuada para la ocasión. Algunas *bombas* eran de un tono más que picante:

Debajo del delantal  
tienes un puchero 'e huevos:  
te lo tengo que llenar  
de leche, chorizo y huevos.

¡*Bomba!*

Debajo del delantal  
hay un lagarto,

como saque la cabeza  
lo mato.

¡*Bomba!*

En tu puerta sembré un guindo  
y en tu ventana un garbanzo,  
y en el culo de tu abuela  
metí un burro a peñascazos.⁵

¡*Bomba!*

En el hoyo de tu barba  
tres arbolitos sembré,  
y tuve la buena suerte  
que nacieron todos tres:

El primero fue un esparto,  
el segundo fue un olivo,  
tercero fue un sarmiento:  
escucha lo que te digo,  
si tienes entendimiento.

Toma, madama, este ramo,  
aunque es de esparto y olivo;  
si tienes entendimiento,  
escucha lo que te digo:

El esparto, que me aparto,  
el olivo que te olvido,  
y el sarmiento me arrepiento  
del tiempo que te he querido;  
si tienes entendimiento,  
escucha lo que te digo.

Eres chiquita y bonita  
como junco de ribera;

---

⁵ Sobre paralelos de esta canción, véase Pedrosa, 1996: 47.

eres la flor más bonita  
que se cría en la primavera.

Eres chiquita y bonita  
como junco marinero;  
no eres chica ni eres grande,  
eres como yo te quiero.⁶

Una mujer del mismo pueblo extremeño de Azuaga me explicó cómo bailaban hombre y mujeres campesinos la *Geringosa*, de modo que siempre quedaba una pareja bailando en el medio de las dos filas de danzantes. El coro cantaba:

Y salga usted,  
que la quiero ver bailar,  
saltar y brincar,  
y andar por el aire,  
ésas son las *geringosas*  
del fraile;  
amuélate, fraile,  
con tu *geringosa*,  
por lo bien que lo baila la moza,  
y saque compañía,  
y España y a España,  
y salga usted...⁷

Al llegar a este punto, alguien gritaba “¡*Bomba, bomba!*” y detenía la música y el baile. El hombre y la mujer que se encontraban en aquel momento en medio de las dos filas tenían que intercambiarse sendas *bombas* recitadas. “Y puede decir un disparate o una bomba bonita”. Las *bombas* no tenían música, eran simplemente recitadas: “Era *hablao*,

---

⁶ El informante fue José Cerrata Romero, nacido en Azuaga en 1926 y entrevistado por mí en su pueblo el 31 de agosto de 1990.

⁷ También en México se bailaba la alegre *Geringosa* -*Gerigonza*-, que empezaba así: “Saltar y brincar, / y dar saltos al aire; / saque compañía, / y compañía busque, / que al fraile / le gustan los dulces, / saque compañía... (CFM: 4-9957 y 9959).

todo el mundo estaba callado escuchando lo que decía”. A veces también se podía decir, para que se reanudase la canción y el baile: “¡*Bomba*, quien no tenga sombrero que se lo ponga!”⁸

Algunas *bombas* eran de tipo lírico y sentimental, como la siguiente:

Eres mística encarnada,  
nacida entre dos narcisos,  
eres hermosa y adorada  
hasta el mismo paraíso.

Según mi informante, de estos intercambios de *bombas* galantes “salían muchos casamientos”. Había también *bombas* auténticamente improvisadas. La campesina que me proporcionó todas estas informaciones recordaba que un hombre que bailó con ella pronunció ante ella la siguiente *bomba*:

No te quedes elevada  
al oír estas palabras;  
te pido por favor  
que me traigas un vaso de agua.

“Y le fui a por el agua. Y dice él:

El agua me la he bebido,  
la copa tengo en la mano,  
que es la mejor medicina  
para el hombre en el verano.

Toma la copa, princesa,  
de la mano del príncel;  
del sitio que la cogiste  
la volverás a poner”.⁹

---

⁸ Las palabras *bomba* y *bombín* tienen en varios lugares el sentido de ‘sombrero (de copa)’.

⁹ La informante Julia Vizúete fue entrevistada por mí en su pueblo de Azuaga el 31 de agosto de 1990.

Un hermoso testimonio sobre la práctica de *bombas* en la Extremadura de finales del siglo XIX nos lo ha procurado el folclorista Publio Hurtado, quien, en un cuento sentimental que publicó en 1900 con el título de *Las plumas del ganso*, introdujo la descripción de un lance galante que la hermosa Mariquilla describe a su novio Antonio:

Ayer, día de la cruz de Mayo, tuvimos una en mi casa que nos armó Celedonio y resultó muy bonita. ¡Cuánta flor y cuánta alhaja! Para merendar tuvimos rosas y coquillos, poleadas e hipocrás, que mi madre y yo estuvimos haciendo el día anterior. Después hubo un poquito de baile. Al terminar un fandango, gritaron muchos: “¡*Bomba!* ¡*Bomba!*”, y encarándose en mí el posma de Celedonio, dijo:

Aunque estás por tu hermosura  
siendo el antojo de muchos,  
si no te casas conmigo,  
no te casas con ninguno.

Unos aplaudieron, otros cuchichearon; yo quedé corrida y más encarnada que una amapola. Te lo escribo para que no lo sepas por otro y me hagas el cargo de no haber sido fiel a tu deseo.

También en Andalucía ha tenido gran arraigo la costumbre de cantar y de bailar *bombas*. Entre los años 1901 y 1902, una gran encuesta sobre las costumbres del ciclo de la vida en España, promovida por el Ateneo de Madrid, obtenía la siguiente información, procedente del pueblo de Alcalá de los Gazules (Cádiz):

De vez en cuando, volviendo a la fiesta, uno de los convidados dice con voz sonora *bomba* y, como por ensalmo, cesan las guitarras y castañuelas, los mozos dejan de bailar, y se impone religioso silencio; entonces el autor de la frase maravillosa, avanza al centro del salón y dice, por lo general, una tontería más o menos graciosa y original, pero que se ríe y comenta por los espectadores como la mayor agudeza del mundo; prosigue la zambra hasta que a otro pobre diablo se le ocurre otra nueva *bomba*, siendo a veces tan frecuente el bombardeo como en una plaza sitiada; por lo que es más de admirar la placidez y la alegría de los que soportan tal lluvia de

necedades, que la donosura y pulimento de los improvisadores (Limón Delgado, 1981: 85).

Cuando, en 1907, Francisco Rodríguez Marín comentó el modismo “Echan pullas mejor que Landinejo”, comparó la antigua costumbre de lanzar tales pullas con la de las *bombas* que él había oído en pueblos de Andalucía:

Landinejo debió ser algún sujeto apellidado Landín o Landines a quien despectivamente llamarían por aquel diminutivo, y que se ocuparía en “echar de repente en los bodegones y tabernas”, como decía el racionero Porras de la Cámara en su elogio de Pacheco. *Tal ejercicio, del cual aún queda alguna sombra o dejo en lo que los andaluces llaman echar bomba, que es improvisar brindis, más o menos bien rimados, en bodas, bautizos y chirrichofas, consistía en esto mismo que hoy y en decir cosas de burlas, de las que solemos llamar pegas...* (Rodríguez Marín, 1907: 451).

### El *bomba va*

No he podido encontrar más documentación sobre el canto y el baile de *bombas* en la tradición española, aunque los documentos que he logrado reunir sugieren su influencia o sus ecos en canciones tradicionales, sobre todo, del área meridional de la Península. Ello concuerda con el hecho de que, en la misma tradición sureña, haya sido posible registrar determinados estribillos líricos y romancísticos que incluyen un tipo de fórmula centrado en la perífrasis “*bomba va*”, que podría tener algún tipo de relación con el género de nuestras *bombas* o, cuando menos, con su formulística. Tal sucede, por ejemplo, con el romance satírico de *El calderero*, que en una versión del pueblo cacereño de Guadalupe, comenzaba así:

Un calderero me ronda,  
 un calderero me ronda,  
     *bomba va*,  
 un calderero me ronda  
 las tapias de mi corral.

¡Que le den a usted,  
que le van a dar!  
Las tapias de mi corral.

Que me ronde o no me ronde,  
que me ronde o no me ronde,  
    *bomba va,*  
que me ronde o no me ronde,  
a mí lo mismo me da.  
¡Que le den a usted,  
que le van a dar!  
A mí lo mismo me da...¹⁰

En el estribillo de la siguiente canción manchega también puede advertirse un probable eco del canto de *bombas*:

Ventanas a la calle  
    *a la vi, bora, va,*  
    *bomba va,*  
son peligrosas,  
    *¡ay, ay, ay, ay, ay, ay ay!*  
son peligrosas,  
para el padre que tiene  
    *a la vi, bora, va,*  
    *bomba va,*  
las hijas mozas  
    *¡ay, ay, ay, ay, ay, ay ay!*  
las hijas mozas.

De los cuatro muleros  
    *a la vi, bora, va,*  
    *bomba va,*  
que van al agua,  
    *¡ay, ay, ay, ay, ay, ay ay!*

---

¹⁰ Comienzo de una versión de *El calderero* cantada por Alfonso Plaza, nacido en 1918, y por Francisca Martín, nacida en 1919, entrevistados por mí en Guadalupe (Cáceres) el 18 de marzo de 1989.

que van al agua,  
 el de la mula torda  
     *a la vi, bora, va,*  
     *bomba va,*  
 me roba el alma  
     *¡ay, ay, ay, ay, ay, ay ay!*  
 me roba el alma

(Echevarría Bravo, 1984: 365).

Y una canción recordada por Manuel Milá y Fontanals (1884: 150) incluía también un verso que puede tener relación con nuestro género de canciones:

Hasta que el artillero no diga  
*bomba va,*  
 hasta que no dispare,  
 ninguno tirará.¹¹

### Las *bambas* y *bamberas* españolas

Existe también, en la tradición más meridional de España, un tipo de canto que presenta otras semejanzas de denominación, de desarrollo poético y de función ritual con las *bombas* que hemos estado conociendo, y que merecen por eso ser tomadas en consideración en este punto. En efecto, la *bomba* es un tipo de canción que, sobre todo en algunas áreas de Andalucía, acompañaba los balanceos de los niños y jóvenes en sus columpios, llamados también *bambas*. Según Carmen Matilde Bautista Morente,

---

¹¹ Este tipo de fórmulas, relativamente frecuente en la tradición oral española, puede que tenga también alguna relación con un tipo de canción italiana, conocida como *Bombabà*, que relacionó Vittorio Santoli con “la diffusa canzone *Bevi, bevi, compagno / se no t’ammazerò*, característica per certi usi del bisbocciare plebeo (Santoli, 1947: 9).

montar *meceores* o columpios hechos con cuerdas era una costumbre muy común hasta hace pocos años en la parte oriental andaluza. En torno a ellos se reúnen familias y grupos de jóvenes con la finalidad de comer, beber, cantar y mecerse... en una palabra, divertirse. [...] Mientras un hombre columpia a una muchacha, las amigas o los amigos “les echan dos o tres coplas”. Luego, ésta se baja, y se sube otra para que otro hombre la columpie, y así sucesivamente. [...] Mientras dura el bamboleo suenan las coplas chispeantes y picantes que expresan lo que el o la que canta lleva dentro, siente. No se obliga a la rima, y es generalmente el pueblo el que las dicta, aprovechando situaciones de amor, celos...

Un ejemplo tomado de Vélez-Benaudalla:

El oro fino por cobre,  
y el mar por una laguna,  
agua dulce por salobre  
y tu cara por la luna.

Y esta otra *bamba* común a las tres zonas de estudio, a la vez de la más cantada y conocida:

A la niña del *meceor*  
se le ha caído el volante,  
no lo puede arrecoger  
porque está su novio delante.

O ésta, alusiva a un tema gastronómico ligado a la festividad de San Antón, en Granada:

San Antón mató un marrano  
y no me dio la morcilla,  
a San Antón le voy a dar  
con un palo en las costillas.

Aire, más aire,  
mi marío en la vega  
y yo con un fraile.

Estos tres últimos versos de la *bamba* se repetían a modo de estribillo, cuando se cantaban en un lugar de las afueras conocido por La Bolilla de Cartuja o Monte Sombrero (Bautista Morente, 1990: 130-131).

Este tipo de *bambas* o de canciones para acompañar al columpio¹² ha dado lugar, por otro lado, a un género de lírica flamenca que ha recibido el nombre de *bamberas*,¹³ y también a un tipo de canción infantil para acompañar el balanceo del columpio, que se expresa en estrofas como la siguiente:

La niña que está en la bamba  
se parece a San Antonio,  
y la que se está meciendo  
al mismísimo demonio.

—A la niña que está en la bamba,  
se lo quisiera decir:  
que se quite del columpio,  
que yo me quiero subir.

—No me quito del columpio  
porque no me da la gana;  
la que quiera un columpio,  
vaya a su casa y lo haga.¹⁴

### Los *bombos* portugueses

En Portugal han existido también fiestas y diversiones, llamadas justamente *bombos*, asociadas a rituales juegos de columpio, en los que, se-

---

¹² Ver sobre ellas, en este mismo número, la reseña de M. Masera sobre el libro compilado recientemente por Pedro M. Piñero y otros.

¹³ Sobre la *bambera*, véanse particularmente Buendía, 1985, y Blas Vega y Ríos Ruiz, 1949, s.v. *bamberas*.

¹⁴ Escribano Pueo y otros, 1994: núm. 616. Véanse canciones parecidas en la misma obra, núms. 597, 601, 625 y 627; y en Rodríguez Marín, 1882-1883: núms. 6980 y 6984.

gún las noticias que tenemos, por desgracia bastante imprecisas, se cantaban también canciones que tienen indudable relación con las *bambas* y *bamberas* españolas, y que podrían acaso tener algún tipo de relación con el resto de las *bombas* panhispánicas. La palabra *bomba* no identifica en portugués ningún tipo de canción lírica, y la acepción más cercana la define como un tipo de “acontecimento inesperado, e que vem perturbar a ordem das coisas estabelecidas” (Morais Silva, 1950: s. v.). Sin embargo, sabemos que

há cerca de quarenta anos faziam-se em Fafe, num recinto que se prestasse para a festa —de preferência umas carvalheiras, e nomeadamente o local daquela vila chamada a Granja—, e na tarde do dia de Páscoa, baloiços festivos, a que se dava o nome de *bombos*. Para tal, arranjava-se e preparava-se previamente um grande ramo de carvalho com os dois braços iguais, e a resistência, dimensões e aspecto requeridos; e, aplicando-se-lhe no vértice um gancho de ferro, suspendia-se de um barrote atravessado ao alto entre duas carvalhas: solidamente pregada aos extremos desses braços, uma gábua fazia de assento. No gancho, em cima, colocava-se um ramalhete de frores, uma rosca de pão e uma garrafa de vinho “fino”, que constituíam o prémio para quem viesse a merecê-lo.

Os rapazes, à vez, em pé sobre o assento, punham o *bombo* em movimento com o mais forte impulso que podiam, a golpes de rins: e aquele que o levasse mais alto, era o herói do dia, e recebia as frores, a rosca e a garrafa. As raparigas menos afoitadas e fortes, e también cada uma à vez, iam sempre sentadas; o impulso era dado por um rapaz que, em pé, acompanhava aquela que ocupava o baloiço, ou então por outros que, de fora, puxavam duas cordas presas ao assento, no sentido da oscilação, entre gritos de susto por parte delas, e grande brincadeira pela deles. Um rapaz nunca consentiria nem em se sentar nem que qualquer outro o ajudasse.

Os *bombos*, que depois daquele dia se mantinham, eram o grande divertimento da gente moça nas tardes de domingo da quadra primaveril, e pretexto para se organizarem verdadeiras festas, com luzida concorrência e animação, tendinhas de refresco e limonada, *música de harmónios, violas, pandeiretas e ferrinhos, rusgas, descantes e bailaricos*.

Esta diversão era conhecida también em Guimarães, com o nome de *jogo das redouças* ou *retoičas*, próprio dos domingos de Páscoa e Pascoela, e do S. João; e temos uma referência à sua existência em Barcelos. A sua área

total de expansão entre nós, porém, não foi ainda determinada (Veiga de Oliveira, 1984: 309-310).

### Las *bombas* en El Salvador

Volvamos, después de este excursio que nos ha llevado a explorar repertorios que parecen tener al menos alguna lejana conexión, formulística, funcional o ritual, con las *bombas*, al canto y al baile de *bombas*, inconfundiblemente relacionadas con las que tanto arraigo han tenido hasta hoy en algunas áreas de la geografía tradicional de México y de España. De su tradicionalidad en El Salvador conozco el siguiente testimonio, relacionado con lo que en aquel país se llama la fiesta de *El torito pinto*:

El día de la Cruz, el 3 de mayo, toda la gente instala en el patio una cruz de madera muy bien decorada. La decoran con toda clase de gallardetes y con frutas. El *torito pinto* pasa en procesión por todas las casas. Lo acompañan hombres solamente, los cuales están vestidos de mujer, llevan pelucas y están bien maquillados. Llevan músicos y al llegar a cada casa, cantan y bailan. Entre todos los acompañantes hay una *vieja*. Éste es un hombre vestido de anciana, pero es una anciana pícara. Ella y el torito ofrecen todo un espectáculo mientras los demás les hacen un círculo, silban y aplauden. Como recompensa por su visita, en el patio donde bailan se hacen varios agujeros donde se entierra dinero. El *torito pinto* y la *vieja* deben encontrar el dinero enterrado. Es la *vieja* quien se pone a buscar el dinero mientras que el toro la cubre con el gran cajón. La *vieja* queda entonces debajo del torito, buscando la plata. Una vez que encuentran el dinero, dedican algunas canciones a la dueña de la casa, le lanzan algunas *bombas* (coplas), toman algunas frutas y parten cantando y bailando. Es muy divertido (Hernández Vásquez, 1997: 129).

### Las *bombas* en Nicaragua

También en Nicaragua han tenido gran arraigo, hasta hoy, el canto y el baile de *bombas*. A Ginés Bonillo Martínez se debe un detallado análisis de las llamadas *bombas de La gigantona*, que se asocian a una especie de

danza callejera que se desarrolla en torno a una muñeca gigantesca en cuyo interior va un hombre que la hace bailar:

Al estudiar la procedencia de las composiciones del segundo apartado, se pueden clasificar —como hace Buitrago (1993:16)— en varios grupos: 1) “Fragmentos de poesía culta, conservados por tradición oral y muchas veces modificados y alterados [...]; su estilo parece remontarse por lo menos al Siglo de Oro Español”. 2) “Coplas populares, de origen anónimo y de expresión indiscutiblemente colectiva”. 3) “*Bombas* o improvisaciones debidas al ingenio del recitador”.

Tanto las coplas de presentación como las de despedida están, en gran medida, folclorizadas; y también los fragmentos de poesía culta y las coplas populares suelen repetirse, ya folclorizadas, año tras año; por lo que son las *bombas* —es decir, las coplas improvisadas, o tal vez *las más improvisadas*— las preferidas por el público. Lo cual no quiere decir que sean improvisadas del todo, sino que muchos versos, como veremos después, reaparecen de unas coplas a otras; y, a veces, hasta la estructura general de la composición. El coplero, como señala Buitrago, “desempeña, por consiguiente, un papel muy importante, ya que del repertorio de sus poesías, de la gracia con que las declame y del ingenio personal de que pueda disponer cuando se le solicita por el público una improvisación, depende en gran medida el éxito de todo el conjunto” [...].

Desde el punto de vista métrico, las *bombas* improvisadas —al igual que las *inventariadas* (como las llaman los copleros, para referirse al hecho de tenerlas “memorizadas”: pues se hallan en el *inventario* —“repertorio” — que lleva el coplero en la memoria, y recurre a ellas en ciertos momentos de las actuaciones), que forman parte del repertorio tradicional—, se caracterizan, como ya se indicó, por la gran variedad de metros utilizados. Predominan los versos de arte menor (sobre todo el octosílabo, con presencia frecuente de heptasílabos y hexasílabos), pero con asiduidad se mezclan incluso con algunos de arte mayor (eneasílabos y decasílabos).

Pérez Estrada (1992: 125), tras reconocerlo, señala una de las causas: “El metro no es siempre exacto, desde luego, debido a la poca cultura de los autores populares, pero es muy notable la tendencia del pueblo nicaragüense hacia el metro de ocho sílabas; [...]”. ¿Es necesario recordar la tendencia octosilábica del grupo fónico español?

Así pues, la ametría —esto es: la ausencia de regularidad métrica— es una de las características básicas de la poesía oral improvisada en Nicara-

gua. E igual ocurre con el número de versos de la *bomba*: aunque suelen predominar las coplas (de cuatro versos y rima asonante en los pares), también se encuentran *bombas* de cinco o mayor número de versos. Por lo que respecta a la rima, aunque rara vez pueden oírse *bombas* con combinaciones más complejas, lo cierto es que la única exigencia ineludible, al parecer, consiste en que rimen el último verso y el antepenúltimo.

El hecho de que en Nicaragua no se acostumbre practicar la improvisación en forma clara de controversia le permite al coplero una gran libertad para introducir las *bombas* en cualquier momento de su actuación, aunque suele ser casi al final, justo antes de las coplas de despedida. En líneas generales domina el sentido de diversión, por lo que no se puede hablar de competencia en sentido estricto.

Los primeros versos de las *bombas* suelen ser formularios, en el sentido de que se advierte que se enuncian sólo en función de la rima del que se está reservando para cierre de la copla. Estos mismos “inicios preparados”, estereotipados, se observan en muy diversas ocasiones: “Aquí tienen a mi damita”, “Aquí tienen a Pepito”, “Baila, damita, baila”, “Las muchachas de este tiempo / son como...”, “Las mujeres de este tiempo / son como...”, “Ya con ésta me despido”. De hecho, todas estas “fórmulas” iniciales y finales guardan normalmente poca relación —desde el punto de vista temático— con el resto de la composición.

El contenido de las *bombas* está estrechamente ligado a la actualidad inmediata, a las circunstancias del momento, del lugar y de los asistentes a la danza. Abunda, por tanto, una temática *contextual*, determinada por las circunstancias, de la que forman parte el ensalzamiento de la belleza femenina y el frecuente tratamiento humorístico de cualquier tema, sin despreciar asuntos *picarescos* (Bonillo Martínez, 2000: 365-367).

## Las *bombas* en Venezuela

También en Venezuela está ampliamente atestiguado el canto de *bombas* en las fiestas populares. He aquí información al respecto:

Algunos bailes antiguos tenían la particularidad de que se combinaban en ellos la destreza de los bailarines con su capacidad para inventar versos (o por lo menos recordarlos) y recitárselos a la pareja en un momento en que para ello se detenía el baile exprofeso. A las estrofas que se decían las lla-

maban en algunos países *relaciones* y también *bambas* o *bombas*, como todavía se les llama en Venezuela. De esta costumbre derivó, por ejemplo, en el Estado Táchira, el *paro bombiao*, que quiere decir bailar *el pato*, añadiéndole el recitado de *bombas*. Estas *bombas*, generalmente cuartetos, eran contestadas por la mujer un momento después que se reanudaba el baile, por lo cual, las *bombas* siempre se presentan agrupadas de a dos estrofas, como se ve por los ejemplos que damos a continuación:

Me subí a la costa de arriba,  
cogí una flor de helecho;  
*vení* acá, vidita mía,  
relicario de mi pecho.

Allá arriba en aquel alto  
me tiraron un limón;  
el limón cayó en el suelo,  
y el golpe en el corazón.¹⁵

Corazón de palo seco,  
hoja de verde laurel,  
el hombre que no tiene barba,  
¿para qué pretende mujer?

Decís que no me queréis  
porque yo no tengo barba;  
*andá* a un corral de chivos:  
esos sí las tienen largas.

Hermoso pimpollo de oro,  
hermoso botón florido,  
no pierdas las esperanzas,  
que yo no las he perdido.

---

¹⁵ Es ésta una canción conocidísima en toda la tradición oral panhispánica; ver, por ejemplo, en Pedrosa, 1994: 135, la copla “De tu ventana a la mía / me tirastes un limón; / el limón cayó en el suelo / y el zumo en mi corazón”.

Allá te mando un platillo  
de yerbabuena florido;  
entre cogollo y cogollo  
va mi corazón partido.

En el monte soy picture  
y en la montaña, venao;  
de tu boquita y la mía  
sale un clavel encarnao.

En un vaso cristalino  
bajó un ave presto a beber;  
como sos hombre casado,  
no te puedo querer.

Por ser la primera vez  
que yo bailo en este salón,  
comparo mi parejita  
con las estrellas y el sol.

Ya se va haciendo la noche  
para yo seguir camino;  
como soy mujer casada,  
a nada me determino.

Clavelito colorado,  
color de piña madura,  
y en el centro de tu pecho  
ha de ser mi sepultura.

Quererte, yo te quisiera,  
estimarte, te estimara;  
pero ya sabes que soy  
de la libertad privada.

Por ser la primera vez  
que bailo el Pato Bombiao,  
la boca de mi pareja  
parece un plato quebrao.

Ese verso que me echaste  
lo sacaste de un pantano;  
y con otro que me echés,  
tenés cara de marrano.

Boquita de sereser,  
boquita de seresar;  
si querés que nos queramos,  
vámonos pa'l platanal.

Boquita de seresar,  
boquita de sereser;  
si querés que nos queramos,  
vámonos pa' entre el café

(Ramón y Rivera, 1988).

He aquí otras *bombas* de la tradición oral de Venezuela, que, según su editor, se pronuncian “en el baile: la mujer dice y el hombre contesta”:

Tú eres la piña madura,  
yo soy el puñal de acero;  
*partí* por donde tú quieras,  
que por tus amores muero.

Ayer te mandé un pañuelo  
y en cada punta un gafete,  
para cuando nos casemos,  
andemos de brazalete.¹⁶

### Las bombas de Ecuador

También en el Ecuador se halla documentado el canto de *bombas*. La estrofa más representativa en aquella tradición puede que sea la de

---

¹⁶ *Poesía popular andina*, 1982: 53-54. Véanse más ejemplos en las mismas páginas.

Bomba me echás,  
 bomba te echo,  
 rabadilla ancha,  
 nalgas estrechas

(Herrera Vega, 1975: 37).

## Las relaciones de la Argentina

Finalmente, vamos a conocer el paralelo más meridional que me ha sido posible localizar del género panhispánico de las *bombas* cantadas y bailadas, que reciben el nombre de *relaciones* en la tradición folclórica de la Argentina. Según Félix Coluccio, una *relación* se define como un

verso que durante algunos bailes criollos dicen el hombre y la mujer. Para ello suspende momentáneamente la danza. Generalmente tienen una fina intención picaresca; de allí que, inmediatamente de dicha, los que la escuchan aplauden más intensamente a la que ha sido más fuerte o audaz. Algunos ejemplos de relaciones interesantes son los siguientes:

- |      |                                                                                                               |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ÉL   | De vicio venís pintando,<br>florcita de garabato;<br>no por tu cara bonita<br>voy a volver cada rato.         |
| ELLA | Yo no digo que soy linda,<br>ni soy flor de garabato,<br>pero tengo una cosita,<br>y has de volver cada rato. |
| ÉL   | Cuando pasé por tu casa<br>me di un fuerte tropezón,<br>y no fuiste pa decirme:<br>“Levantate, corazón”.      |
| ELLA | Cuando te vide caer,<br>lo mismito que una piedra,                                                            |

te dijo mi corazón:  
“Levantate como puedas”.

ÉL Diga, la buena señora,  
yo la vengo a pretender,  
si le pregunto como hombre,  
conteste como mujer.

ELLA Como mujer le contesto  
y le doy mi parecer:  
que soy mujer casada  
y no lo puedo atender.

(Coluccio, 1981: 577, s. v. *relación*.)

También se halla muy difundida, en la tradición folclórica argentina, la llamada *relación de dos caras o cruzada*:

Fue denominada así porque la copla de una persona recibió la respuesta de la otra en el acto; era en realidad una payada efectuada entre seres de ambos sexos, en la cual el hombre gozaba excitando en el público la imaginación femenina y obtenía de ella los estocazos de sus palabras versificadas que herían muchas veces más que los producidos por el fierro de los hombres. Si la dama no se hallaba en condiciones de poder replicar, podía nombrar su personero, es decir, designar una persona de los presentes que lo hiciera por ella. Ejemplo de ella es la siguiente:

MOZO Para venir a esta fiesta  
monté mi overo picaso.  
A vos solita te quiero;  
¿a las demás? ¿ni de paso!

MOZA Si vos querés que te quiera,  
sahumate, pues, con romero,  
para perder el olor  
de quien te quiso primero.

(Coluccio, 1981: 577, s. v. *relación de dos caras o cruzada*.)

Otro de los bailes más conocidos y tradicionales de la Argentina, el *gato*, conoce la difundidísima modalidad del *gato con relaciones*, que, obviamente, resulta ser un baile interrumpido por intercambios de estrofas líricas de tipo similar a los que se asocian al cultivo de las *bombas* en el resto de la tradición panhispánica. El *gato* es, en efecto, una

danza criolla picaresca de pareja suelta, conocida también con los nombres de *Perdiz* y *Mismis*. Se bailaba en Chile y Perú, y aun hoy subsiste en nuestro país, donde recibe, además, el nombre de *bailecito* en algunos departamentos provincianos del centro y oeste, aunque no hay que confundirlo con la danza propiamente llamada *bailecito*. Se baila hoy el *gato porteño* y el *gato polqueado*. El *gato con relaciones* es muy interesante por la forma dialogada en que se dicen los versos. Después de un recio zapateo, en que cada uno de los bailarines pone todo su arte, se para uno por turno y dice un versito así:

ÉL        Niña linda de ojos negros  
              y de labios colorados,  
              tus padres serán mis suegros,  
              tus hermanos mis cuñados.

ELLA      No soy de los ojos negros,  
              ni de labios colorados;  
              Tata no será tu suegro,  
              ni mi hermano tu cuñado.

“No hay cueca sin gato”, dicen en Cuyo. Y dicen bien, ya que esta danza tradicional —que, por su dispersión casi total en el territorio argentino merecería haber sido consagrada como el baile tradicional— es infaltable en toda fiesta criolla (Coluccio, 1981: 306, k. *gato*).

Carlos H. Magis ha descrito así el desarrollo de las *relaciones* en la tradición argentina:

Otro de los usos responsables de la difusión del diálogo mínimo es el de los bailes “con *relaciones*”. En varias danzas típicas, tales como *El pericón* y *El gato*, se acostumbra un intermedio entre las figuras de variada coreografía, durante el cual los miembros de cada pareja intercambian, por turno, un

par de coplas que llaman *relaciones*. El varón inicia el diálogo, dirigiéndole a su compañera un requiebro, ya tierno, ya intencionado, o endilgándole algún *versito* bastante provocativo. La mujer le responde según su parecer o memoria (¿o su capacidad de improvisación?) con otra copla.

Los bailarines tienen un amplio repertorio de textos, especializados para este uso, que están relacionados por el tema o el motivo, y muy a menudo por ciertas fórmulas estereotipadas. De este modo, el uso de las relaciones ha hecho que, tanto en la tradición oral, como en las recolecciones, convivan aparejadas ciertas coplas que reunió el azar para formar con ellas un complejo relativamente estable (Magis, 1969: 635).

En una nota marginal, no dudó Magis en considerar el parentesco entre las *relaciones* argentinas y las *bombas* del resto de la tradición panhispanica:

Según tengo noticias, un uso semejante se da en Puerto Rico con el nombre de *bomba*. En México, la *bomba* puede ser también un diálogo en coplas, o puede ser un solo cantar, casi siempre picante (Magis, 1969: 635).

Guillermo Perkins Hidalgo ha dedicado un artículo extenso y nutrido al canto de *relaciones* en la tradición argentina de Misiones. Entre las informaciones que ofrece figuran las siguientes:

En los bailes, a la *relación* grosera se contesta siempre con otra grosería; por ejemplo:

ÉL:       En la puerta de mi casa  
          tengo una planta de ortiga;  
          ¿por qué será que esta moza  
          va escondiendo su barriga?

ELLA:     Señor Fulano de Tal,  
          como la flor del Ombú;  
          ¿por qué será que a su lengua  
          le pican las tunguzú? (pulgas).

A las *relaciones* groseras o disparatadas se les llaman *balazos*, y suelen producir mucha gracia entre la concurrencia, pero nadie se ofende por ellas

porque consideran que “son cosas propias de la diversión” (Perkins Hidalgo, 1966-67: 233).

Entre las *relaciones* que rescató del olvido el gran patriarca de los estudios folclóricos argentinos, Juan Alfonso Carrizo, figura la siguiente:

—Eres palomita blanca  
del palomar de Cupido;  
yo, gavilán de la sierra:  
¡no se descuide conmigo!

—Veinte son los gaviñanes,  
y con usted son veintiuno;  
¡si todos son como usted,  
no me llevaré ninguno!

(Carrizo, 1937-42: núm. 5524.)

Con este diálogo de precioso tono lírico y refinada perfección formal culminamos nuestro recorrido tras los pasos y, en ocasiones, tras los ya algo precarios y desdibujados ecos y epígonos de un subgénero de la canción folclórica panhispánica, que, a despecho de los nombres diferentes que ha podido adquirir en sus diferentes tierras de adopción —*bombas, bambas, bamberas, bombavà, bombos, relaciones, balazos*—, y pese a la diversidad de formas y de ropajes concretos que ha adquirido en cada lugar, ha sido capaz de mantener un casi siempre reconocible “aire de familia” que permite identificarlo como uno de los repertorios orales de personalidad más interesante y original de todo el patrimonio cultural compartido por los pueblos hispanos.

### Bibliografía citada

BAUTISTA MORENTE, Carmen Matilde, 1990. “La bamba o columpio, objeto ritual”. En *La fête, la cérémonie, le rite*, comp. P. Córdoba y J.-P. Étienvre. Granada: Casa de Velázquez-Universidad de Granada: 127-134.

- BLAS VEGA, José y Manuel RÍOS RUIZ, 1949. *Diccionario Enciclopédico e Ilustrado del Flamenco*. Reed. Madrid: Cinterco, 1900.
- BONILLO MARTÍNEZ, Ginés, 2000. "Improvisación y folclore en Nicaragua: del niño prodigio Rubén Darío a las bombas de La Gigantona". En *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*, 2 vols. Comp. M. TRAPERO, E. SANTANA MARTEL y C. MÁRQUEZ MONTES. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad-ACADE: 353-369.
- BORK, Albert W., 1949. "Versos del sombrero blanco", *University of Arizona Bulletin* 20 (2).
- BUENDÍA, José Luis, 1985. "Notas para una aproximación al cante por bamberas". *Candil* 41: 13-18.
- BUITRAGO, Edgardo, 1993. *Los bailes de "La Gigantona" (y sus derivaciones de "el Enano Cabezón" y "el Pepito"), de "La Yegüita" y "el Toro Guaco"*. Managua: OEA-Instituto Nicaragüense de Cultura.
- CARRIZO, Juan Alfonso, 1926. *Antiguos cantos populares argentinos (Cancionero de Catamarca)*. Buenos Aires: Silla Hermanos.
- _____, 1937-42. *Cancionero popular de La Rioja*. 3 vols. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina.
- CFM: *Cancionero folklórico de México*, coord. Margit FRENK, 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- COLUCCIO, Félix, 1981. *Diccionario folklórico argentino*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro, 1984. *Cancionero musical manchego* [Madrid, 1951]. 2ª ed. Ciudad Real: CSIC.
- ESCRIBANO PUEO, M. L., T. FUENTES VÁZQUEZ, F. MORENTE MUÑOZ y A. ROMERO LÓPEZ, 1994. *Cancionero granadino de tradición oral*. Granada: Universidad.
- ESPINOSA, Aurelio M., 1935. "New Mexican Spanish coplas populares". *Hispania* 18: 135-150.
- FEIJÓO, Samuel, 1980. *Cuarteta y décima*. La Habana: Letras Cubanas.
- GONZÁLEZ, Aurelio, coord, 1993. *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular de México*. México: El Colegio de México.
- HERNÁNDEZ VÁSQUEZ, Darline, 1997. "Mitos, leyendas, y cuentos de América Latina". En *Literatura tradicional sin fronteras: el repertorio*

- multicultural de Montreal. Recueilli dans le cadre du Séminaire "Littérature et Folklore", comp. José Manuel Pedrosa. Montreal: Université: 107-136.*
- HERRERA VEGA, Adolfo, 1975. *Expresión literaria de nuestra vieja raza*. San Salvador: Ministerio de Educación.
- HURTADO, Publio, 1900. "Las plumas del ganso". *Revista de Extremadura* 2: 220-230.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, 1994. "Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito". En *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del simposio internacional sobre la décima*, comp. Maximiano Trapero. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad/Cabildo Insular de Gran Canaria: 87-109.
- LIMÓN DELGADO, Antonio, 1981. *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*. Sevilla: Diputación Provincial.
- MAGIS, Carlos H., 1969. *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina*. México: El Colegio de México.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel, 1884. Reseña de Rodríguez Marín, 1882-1883, vols. II-V. *Romania* 13: 140-153.
- MORAIS SILVA, António de, 1950. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 10ª ed. Lisboa: Confluência.
- PEDROSA, José Manuel, 1994. "Canciones y romances de Navaconcejo del Valle (Cáceres): repertorio profano". *Revista de Folklore* 160: 111-121.
- _____, 1996. "Canciones disparatadas y rimas frustradas: notas sobre un recurso poético del cancionero popular (siglos XVII al XX)". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 72: 39-67.
- PÉREZ ESTRADA, Francisco, 1992. "Folklore nicaragüense". *Ensayos nicaragüenses*. Managua: Vanguardia.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 1990. "Fandango, fiesta y mito". *Universidad de México* 478: 45-49.
- PERKINS HIDALGO, Guillermo, 1966-67. "Poesía popular de Misiones: coplas, relaciones y adivinanzas". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 6: 227-251.
- Poesía popular andina*, 1982. *Poesía popular andina. Venezuela. Colombia. Panamá*. Quito: Instituto Andino de Artes Populares.
- RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe, 1988. *La poesía folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.

- REDFIELD, Robert y Alfonso VILLA ROJAS, 1934. *Chan Kom: a Maya village*. Washington: Carnegie Institution.
- REIFLER BRICKER, Victoria, 1986. *Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas*. Reed. México: FCE.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1882-1883. *Cantos populares españoles*. 4 vols. Sevilla: Francisco Álvarez y Cía.
- _____, 1907. "Una sátira sevillana del licenciado Francisco Pacheco (conclusión)". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* XVII/2: 433-454.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 1974. *Diccionario de mejicanismos*, 2ª ed. Méjico: Porrúa.
- SANTOLI, Vittorio, 1947. "Forme e spiriti dei canti popolari italiani". Florencia: Felice le Monnier [tirada aparte de *Atti dell'Accademia Fiorentina di Scienze Morali "La Colombaria"* XI: 393-412].
- VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto, 1984. *Festividades ciclicas em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.

Enrique Florescano, comp. *Mitos mexicanos*. México: Aguilar, 1995; 315 pp.

A mediados de la década de los noventa, a invitación del historiador Enrique Florescano, un grupo de reconocidos especialistas se pusieron a reflexionar sobre “los mitos que hoy son más entrañables, populares u obsesivos entre los mexicanos, así como la imagen de algunos personajes que han alcanzado un lugar privilegiado en el imaginario colectivo” (11). El grupo es numeroso: cuarenta y un participantes, entre los que se cuentan una gama de científicos sociales, escritores de ficción, caricaturistas —que por supuesto expresan sus ideas en forma de “monitos”—, una poeta y un rockero. El resultado es un volumen signado por la diversidad de aproximaciones, que ofrece un ameno inventario de las inquietudes simbólicas nacionales finiseculares.

Florescano, en el prólogo, explica la concepción de mito que subyace a la serie: una de las principales expresiones de la mentalidad colectiva, cuyo rasgo distintivo es ser un medio de transmisión de memorias grupales o comunitarias. Se trata de una creencia social compartida; del instrumento idóneo para manifestar las más recónditas aspiraciones de una colectividad.

El historiador parte del reconocimiento de que los mexicanos carecemos de un catálogo de los mitos y personajes mitológicos con los cuales convivimos y se propone empezar a llenar el vacío con este conjunto de ensayos brevísimos.

El volumen está dividido en tres secciones: “La nación y sus mitos”, que comprende catorce ensayos; “La sociedad y sus mitos”, dieciocho, y “Personajes”, diez.

El ensayo que abre la serie es “El águila y la serpiente” de Alfredo López Austin, quien comienza con una propuesta teórica. Explica que en algunos casos los símbolos cumplen mejor su función social, no en

tanto expresan un mensaje nítido, sino en cuanto que son “más ambiguos los objetos a que se refieren, más numerosas sus posibles lecturas, más abundantes sus sentidos ocultos y mayor su ilusoria claridad” (15). A continuación comenta cómo el escudo nacional es una compleja síntesis de signos que simplifica la mexicanidad al evocar en forma reduccionista un pasaje de suyo alegórico, la fundación de México-Tenochtitlan. En un breve repaso, que deja ver, no obstante, su acucioso frecuentamiento de las fuentes, López Austin rebate la teoría de que el relato y la representación visual del águila y la serpiente corresponde a la influencia colonial de los evangelizadores. El estudioso remite a imágenes mesoamericanas donde se presentan aves predatorias devorando serpientes, dejando claro que el símbolo no deriva forzosamente del cristianismo.

El estudio de Arnaldo Córdova sobre la “La mitología de la Revolución mexicana”, al igual que el ensayo precedente, ofrece una reflexión sobre el mito que norma su visión:

una forma de memoria colectiva, un registro del pasado en el que se plasma un evento real o imaginario de héroes (también reales o imaginarios) o divinidades que marcan el inicio de una identidad espiritual de una comunidad, un pueblo o una nación; *algo* o *alguien* que da sentido y voluntad de vivir a sus integrantes (21).

Explica que el mito forma parte de la vida cotidiana espiritual de los hombres, la informa y le da cohesión. Al autor le interesan los mitos que han surgido de la realidad histórica mexicana, y concibe que, ante lo “miserable” de esta realidad, los mitos han sido un medio para “embellecerla” (23) y, según implica, para tolerarla. Y el mito principal de la vida contemporánea nacional, aún vivo, ha sido la Revolución mexicana de 1910, que a su vez puede descomponerse en muchos mitos, algunos generados o alentados por los gobernantes del país.

A través de una relectura sensible y moderna de las crónicas de origen español, indio y mestizo, en su ensayo “La Malinche: la lengua en la mano”, Margo Glantz recupera la figura femenina fundacional de la nacionalidad mexicana. Explica lo decisivo del papel histórico de Malintzin como “lengua” y faraute —traductora e intérprete— entre dos culturas. Describe la ruptura que lleva a cabo Doña Marina de los roles femeni-

nos y su ascenso en la escala social hasta vivir un proceso de deificación, una de las formas de la mitificación. La autora comenta también la importancia de la voz y la palabra en una sociedad vinculada a la tradición oral, donde los códigos necesitan de la palabra memorizada para ser interpretados.

¿Qué hay bajo el mito del amor materno?, pregunta Martha Lamas en su trabajo “¿Madrecita santa?”. La autora deja ver cómo, desde la década de los veinte, la exaltación de la maternidad ha servido a los grupos gobernantes para frenar los avances del movimiento feminista, el cual, en sus diversas expresiones, pugna por la procreación voluntaria. Describe la actitud del Estado que mitifica la maternidad, con las características supuestamente inherentes de victimización y sacrificio, y no propicia la existencia de condiciones laborales y sociales que permitan a las madres una realización integral.

Aunque la tercera de las secciones es la que se dedica explícitamente a personajes, la mayor parte de los estudios que conforman las dos primeras tienden asimismo a visualizar los mitos encarnados en individuos o estereotipos. Ello es evidente desde los títulos de los ensayos: “El político: arquetipo y estereotipo” de Carlos Monsiváis; “El tapado” de José Woldenberg; “Exaltación y vituperio de los intelectuales” de José Joaquín Blanco; “El guerrillero” de Carlos Montemayor, en la primera sección; en la segunda, de los ya mencionados “La Malinche...” y “¿Madrecita santa?”, a los cuales se agregan “Quetzalcóatl: un mito hecho de mitos” de Enrique Florescano; “La Virgen de Guadalupe” de Félix Báez-Jorge; “El caudillo” de Antonio Saborit; “El pueblo” de Mauricio Merino; “Mojados y chicanos” de José Manuel Valenzuela Arce; “Léperos y catrines, nacos y yupis” de Carlos Monsiváis; “El macho y el machismo” de Manuel Fernández Perera; “El ciudadano” de Fernando Escalante; “El charro cantor” de Enrique Serna y “Los periodistas” de Raúl Trejo Delarbre, ilustrado por un cartón de Abel Quezada. A su vez, el último apartado incluye a los siguientes personajes: “El poeta” de Guillermo Sheridan; “El licenciado” de Mario Guillermo Huacuja; “El indigenista” de Mauricio Tenorio; “Una extranjera en México” de Barbara Jacobs; “La prostituta: mito e imagen” de Sergio González Rodríguez; “El narcotraficante” de Federico Campbell; “Las secretarías” de Cristina Pacheco; “El mito del rockerondero” de Jaime López; “El

vulcanizador” de Juan Villoro y “Los amantes” de Silvia Tomasa Rivera. El conjunto de estos trabajos constituye una serie de imágenes que bien podrían acomodarse en las cartillas de un juego de lotería.

Como es frecuente en este tipo de compilaciones, las aproximaciones a los diversos temas son desiguales. Van desde el fino humorismo de los textos de Carlos Monsiváis, Guillermo Sheridan y Juan Villoro para describir personajes devenidos arquetipos, hasta ensayos que disertan sobre determinado tema sin referirse a sus posibles dimensiones míticas. Este último es el caso, por ejemplo, de “Las milpas de la ira. Campesinos hacia el tercer milenio” de Armando Bartra.

Como conjunto, los textos, que pueden agruparse en múltiples combinaciones a través de una gran variedad de coordenadas, llevan la impronta de la evolución de la sociedad mexicana a finales del siglo XX. Ensayos complementarios entre sí, como “El político: arquetipo y estereotipo”, “El tapado”, “El licenciado”, “El fin del mito presidencial”—de Jorge Hernández Campos—, “El mito del PRI” de Lorenzo Meyer, remiten al innegable desgaste del sistema político nacional. Frente al Estado emergido de la Revolución, otrora tan poderoso, surgen nuevas respuestas sociales que generan nuevos mitos: el de “La izquierda”, comentado por Luis González de Alba; “El mito de la derecha en México”, por Soledad Loaeza; el del movimiento estudiantil “1968: política y mito”, por Gilberto Guevara Niebla. O, en otro orden, el mito del guerrillero, descrito por Carlos Montemayor. O tal vez el del narcotraficante, abordado por Federico Campbell.

Por otra parte, trabajos como los de Martha Lamas y Margo Glantz, sumados al de Cristina Pacheco sobre las secretarías y Manuel Fernández Perera sobre el machismo, dan cuenta implícita de las inquietudes del feminismo mexicano.

Otros artículos tienen que ver con la cultura de masas: “Tres de mariachi y una mariachada” de Jesús Jáuregui; “Los ídolos a nado” de Luis Miguel Aguilar; “El charro cantor” de Enrique Serna; “El mito del rockero” de Jaime López; “El espejismo sobre el espejo: la mitología del cine mexicano” de Leonardo García Tsao, y “La televisión” de Fátima Fernández Christlieb.

Junto con los ensayos de López Austin, Florescano, Glantz y Báez Jorge, que indagaban en la formación mítica de la nacionalidad, podrían

agruparse las caricaturas de Magú, “La nación y sus símbolos”. Y un artículo complementario sería el de Hugo Hiriart, “Máscaras mexicanas”.

“La bohemia de la carne: fragmentos a su imán” de Roberto Diego Ortega y “Los cuarenta y uno” de Carlos Bonfil permiten asomarse a las costumbres sexuales.

Es fácil apreciar el interés del volumen para los estudiosos de las literaturas populares. Entre la galería de personajes presentada se encuentran los protagonistas de los corridos populares, de los poemas que se declaman en las escuelas y en las cantinas, de las caricaturas que cotidianamente vemos en los diarios, de una gran cantidad de películas. *Mitos mexicanos* es un inicio ameno y sugerente para el estudio de un tema tan rico en manifestaciones.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

agruparse las caricaturas de Magú, “La nación y sus símbolos”. Y un artículo complementario sería el de Hugo Hiriart, “Máscaras mexicanas”.

“La bohemia de la carne: fragmentos a su imán” de Roberto Diego Ortega y “Los cuarenta y uno” de Carlos Bonfil permiten asomarse a las costumbres sexuales.

Es fácil apreciar el interés del volumen para los estudiosos de las literaturas populares. Entre la galería de personajes presentada se encuentran los protagonistas de los corridos populares, de los poemas que se declaman en las escuelas y en las cantinas, de las caricaturas que cotidianamente vemos en los diarios, de una gran cantidad de películas. *Mitos mexicanos* es un inicio ameno y sugerente para el estudio de un tema tan rico en manifestaciones.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Araceli Campos Moreno, ed. *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial de la Nueva España (1600-1630)*. México: El Colegio de México, 1999; 190 pp.

La posibilidad de conocer una manera particular en que una parte de la población de la Nueva España del siglo XVII vivía y expresaba, no sólo su fe religiosa, sino sus creencias mágicas y supersticiones, se nos ofrece en esta excelente investigación realizada por Araceli Campos Moreno. La búsqueda que ha llevado a cabo en el Archivo General de la Nación, en su Ramo Inquisición, descubre a la investigadora un acervo casi inexplorado de oraciones, ensalmos y conjuros del siglo XVII al XIX, del cual selecciona 78 textos cuyas fechas oscilan entre los años 1600 y 1630. En ese periodo la Inquisición novohispana recibió un elevado número de denuncias contra las prácticas y creencias supersticiosas reprobadas por la institución.

La Introducción general, ampliamente documentada, proporciona al lector el contexto histórico para conocer, por un lado, el origen de la Inquisición de la Nueva España, su objetivo, dirigido a frenar la relajación de las costumbres, evitar y castigar los delitos contra la fe católica,

así como las funciones de los clérigos que ocupaban cargos en esa institución y los obstáculos con que se topaban para cumplir las responsabilidades que les eran encomendadas. Por otro lado, nos ubica en el ámbito de la magia, desde el punto de vista de los inquisidores: las primeras disposiciones de la Iglesia católica en Europa contra la hechicería, la brujería y la adivinación, con las cuales se sentaron las bases para que fueran perseguidas. Más detalladamente describe las actitudes que la Inquisición española adoptó ante las falsas creencias y las prácticas mágicas.

A pesar de que en España la institución inquisitorial no se caracterizó por su obsesión persecutoria en este sentido, el tema de la magia dio mucho de qué hablar: las “nuevas hechicerías”, como la quiromancia, la suerte de los dados y el uso de pócimas para provocar amor en las mujeres eran asuntos que ocupaban a los encargados de defender la fe católica.

¿Cuál es la procedencia de oraciones, ensalmos y conjuros que, como afirma la autora, constituían una literatura marginada que circulaba secreta o semiclandestinamente durante la llamada época colonial mexicana? “El origen más cercano de estos textos habría que buscarlo en España”; al desembarcar en tierras mexicanas, los pasajeros españoles, no sólo traían mercaderías, sino también sus costumbres y tradiciones, entre ellas, sus prácticas y creencias supersticiosas, que habían heredado a lo largo de muchas generaciones (15).

Las indagaciones de Campos Moreno en el Archivo General de la Nación le permiten establecer, con base en documentos como los llamados *Abecedarios*, una útil clasificación, definición y diferenciación de las diversas modalidades de aquello que de manera genérica solemos llamar simplemente “superstición”, como la adivinación, los pronósticos, la hechicería, la brujería y, en general, las llamadas artes mágicas. Asimismo expone la postura que adoptaban los inquisidores a la hora de juzgarlas, y la conducta que, de acuerdo con el Santo Oficio, debía regir la vida de los habitantes de la Nueva España en lo que a estas prácticas se refiere.

Los textos que esta acuciosa investigación nos da a conocer y que conforman la parte medular del libro, llegaron a manos de la Inquisición por personas que los entregaron voluntariamente, o fueron enviados por autoridades inquisitoriales de provincias novohispanas o se encuentran en declaraciones de testigos o acusados.

Siguiendo un riguroso sistema de clasificación del material recopilado, la autora determina las analogías y las diferencias entre *oración*, *ensalmo* y *conjuro* y resalta el carácter pragmático de los textos, que serían como fórmulas para obtener algo específico.

Pero si por sí mismos los primeros pasos de la investigación, a saber, el acercamiento al tema, la búsqueda, la transcripción paleográfica de los documentos, la fundamentación histórica y la clasificación implican un trabajo arduo (paciencia y atención extremas son cualidades indispensables para realizarlo), la siguiente etapa del estudio otorga aún mayores méritos a la autora, la cual no se conforma con transcribir el material, sino que hace un análisis métrico y retórico con el fin de dilucidar la estructura y los rasgos formales de los textos.

Muy interesantes resultan los tres apartados, dedicado cada uno a un tipo de texto: oración, ensalmo y conjuro. En una suerte de prólogo que antecede a cada apartado, se describen sus características, se narran algunas historias que nos informan sobre su origen y sobre las virtudes y los dones en que se basa la fe y devoción que la gente les profesaba. A partir de esto, se puede deducir cuáles eran algunas de las preocupaciones de la sociedad novohispana, muy propensa, según lo constata el libro, a creer en lo maravilloso. Por ejemplo, la *Oración del Santo Sepulcro* pone de manifiesto la angustia por el destino después de la muerte. En una parte del documento se lee:

tiene tal birtú que q[u]alquiera perçona que la  
[tru]xere concigo, no morirá en poder de la  
Gustiçia, ni será çentenciado a muerte y será libre  
de enemigos, ni morirá muerte súpita  
ni en fuego ni en agua del mar...(55).

Con el fin de recibir protección constante, el creyente debía rezar la oración *A Dios me doy, que del cielo es*, a través de la cual se encomendaba a la Trinidad, a María y a los santos Abraham, Jorge y Pedro:

A Dios me doy, que del cielo es,  
y a la Birjen, su madre, cuyo hijo es,  
y a la Santísima Trinidad, que sea en mi rredención,  
y al Espíritu Santo, que sea en mi favor.

Con el manto de Abrahán sea yo cubierto.  
 Las armas de san Jorje llebe yo al cuello.  
 Con la leche de santa María birjen sea yo rroçiado.  
 Con las llaves de san Pedro sea yo guardado.  
 Que en este día de oy no sea ni preso ni muerto  
 ni de sangre descompuesto... (núm. 15).

Cuando la medicina no resolvía los problemas de salud, era común implorar a fuerzas sobrenaturales la cura de enfermedades. Destacan las varias versiones del *Ensalmo para curar heridas*, en las que se describe la manera en que deberá sanar la herida:

Así como esto es berdad,  
 esta erida sea sana y soldada,  
 que no haga sangre ni materia  
 ni hi[n]chaçón ni obilaçión  
 ni otro mal algun[o].

Y por birtud destas santísmas palabras,  
 si algùn güeso, palo o piedra,  
 o otra qualquier cosa mala,  
 salga fuera.

En el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Sancto.  
 Amén. Jesús (núm. 17).

Tal vez la sección que más curiosidad despierta en el lector es la de los conjuros con fines adivinatorios. La ansiedad de conocer el futuro y de tener respuesta a interrogantes de la vida cotidiana movía a la gente, por ejemplo, a la práctica del *Conjuro de las habas*, que presenta las versiones más numerosas y que, supuestamente, permitía saber la suerte que deparaba el destino.

No conjuro habas,  
 sino el corazón de Fulano y de Fulana,  
 con Dios Padre, con Dios Hijo  
 y con Dios Espiritu Sancto,

con el cielo y las estrellas,  
con el campo y con las yerbas,  
con el mar y las arenas,  
con el sol y con sus rayos,

con el bien abenturado  
señor san Ciprián,  
si suerte echó en la mar  
y le salieron ciertas y verdaderas,  
así me salgan éstas (núm. 35).

La minuciosa y exhaustiva anotación de los textos aclara cualquier duda que pudiera surgir en cuanto a vocabulario y a muchos otros aspectos, entre ellos, los relacionados con la historia, la tradición, las costumbres de la época, los santos y demás personajes invocados en las oraciones, ensalmos y conjuros.

Para hacer aún más completo y fascinante este estudio, el libro cuenta con dos apéndices. En el primero se ofrecen datos complementarios, como, por ejemplo, relatos sobre las personas reales que estuvieron involucradas con el Santo Oficio a causa de los textos aquí publicados y, en varios casos, los pormenores de las intrigas que alrededor de ellos se tejieron. Para ilustrar la riqueza y alcances del tema, el Apéndice II reúne otras versiones antiguas y modernas de muchos de los ensalmos, oraciones y conjuros recogidos, como una muestra de la pervivencia y amplia penetración de las prácticas religiosas y supersticiosas. Una copiosa bibliografía completa el volumen.

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

con el cielo y las estrellas,  
con el campo y con las yerbas,  
con el mar y las arenas,  
con el sol y con sus rayos,

con el bien abenturado  
señor san Ciprián,  
si suerte echó en la mar  
y le salieron ciertas y verdaderas,  
así me salgan éstas (núm. 35).

La minuciosa y exhaustiva anotación de los textos aclara cualquier duda que pudiera surgir en cuanto a vocabulario y a muchos otros aspectos, entre ellos, los relacionados con la historia, la tradición, las costumbres de la época, los santos y demás personajes invocados en las oraciones, ensalmos y conjuros.

Para hacer aún más completo y fascinante este estudio, el libro cuenta con dos apéndices. En el primero se ofrecen datos complementarios, como, por ejemplo, relatos sobre las personas reales que estuvieron involucradas con el Santo Oficio a causa de los textos aquí publicados y, en varios casos, los pormenores de las intrigas que alrededor de ellos se tejieron. Para ilustrar la riqueza y alcances del tema, el Apéndice II reúne otras versiones antiguas y modernas de muchos de los ensalmos, oraciones y conjuros recogidos, como una muestra de la pervivencia y amplia penetración de las prácticas religiosas y supersticiosas. Una copiosa bibliografía completa el volumen.

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Pedro M. Piñero Ramírez, comp. *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Fundación Machado, 1998; 299 pp.

Este volumen colectivo recoge el ciclo de conferencias que se pronunciaron en la Universidad de Sevilla en marzo de 1996, como homenaje al

arabista Emilio García Gómez, fallecido meses antes. Según nos dice Pedro Piñero, el organizador del ciclo y del libro, se quiso que las colaboraciones tuvieran el carácter de lecciones universitarias, “de modo que todo el ciclo presentara un recorrido que, sin dejar de ser riguroso, y en muchos casos con aportaciones nuevas, resultara altamente ilustrativo y orientador para los estudiantes...” (10).

En efecto, los participantes abordaron cuestiones que han trabajado a fondo y en las que son verdaderos expertos. Y como maestros que son también, tienen la capacidad de exponer sus ideas con gran claridad y de manera atractiva.

El tema común lo constituyen las tradiciones de poesía lírica popular/tradicional de la Península Ibérica que, según piensan algunos y pensaba García Gómez, se extienden ininterrumpidamente desde las jarchas mozárabes hasta las coplas que hoy se cantan.

A las antiguas cancioncillas mozárabes está dedicado íntegramente el trabajo de Álvaro Galmés de Fuentes, intitulado “Las jarchas mozárabes y la tradición lírica románica” (27-53). El asunto sigue siendo polémico, porque hay quienes sostienen que las jarchas en lengua mozárabe no tienen antecedentes y son un invento de los autores árabes y hebreos de las muwashahas. Frente a esa idea, Galmés muestra de nuevo, con argumentos exhaustivos, “el carácter fundamentalmente románico” que les subyace, o sea, la existencia de una tradición lírica previa e independiente en lengua romance (30). Entre las aportaciones para mí nuevas de su artículo está el hecho del carácter muy tardío de los manuscritos que contienen muwashahas árabes, copiados casi todos en los siglos XVIII y XIX; de ahí, y porque los copistas ignoraban la lengua romance, la defectuosa transcripción de muchas de sus jarchas. Tanto más sorprende la afirmación de que 12 de ellas —y 16 de la serie hebrea— nos han llegado, según Galmés, en forma perfecta o casi perfecta. Confieso que a mi sorpresa se suma, en este punto, un cierto escepticismo, incluso en cuanto a las 16 jarchas de la serie hebrea, copiadas muchas de ellas en los siglos XII y XIII y por judíos bilingües. Quizá la costumbre de leer las versiones más satisfactorias —o menos insatisfactorias— puede hacernos olvidar que muchos de esos textos están aún erizados de problemas y como quien dice, prendidos con alfileres.

El trabajo de Rodrigo de Zayas sobre “La jarcha y su melodía” (55-72), tras de tocar varios temas generales de interés, sobre todo, el binomio poesía-música, dedica unas páginas a la famosa y estudiada canción “Calvi vi calvi, / calvi arabi”, cuya música se registró —caso único— en el siglo XVI. García Gómez la consideró una canción de amor, que diría: ‘Mi corazón está dentro del corazón del amado (o de la amada), mi corazón es árabe’; Zayas, en cambio, traduce “Mi corazón (está) dentro de mi corazón. Mi corazón es árabe”, lo cual, para él, situaría la canción dentro del género “del mudéjar perseguido”, que vive “en un contexto política y socialmente poco tolerante” con la fe musulmana (71-72). Eso no obsta para que Zayas llame “jarcha” a tal cancioncilla, al igual que García Gómez.

Los dos trabajos que siguen en el libro tienen en común, por un lado, la amplitud de miras, que incluye dentro de su horizonte prácticamente toda la lírica europea medieval, por otro, la importancia concedida a la poesía de voz femenina y también el tema fundamental de los contactos entre la lírica popular y la culta. El texto de Pilar Lorenzo Gradín, sobre las cantigas de amigo gallego-portuguesas como “crisol poético de la tradición” (73-98), ve la aparición del *Frauenlied* ya en la poesía mediolatina y luego en las escuelas trovadorescas; desde ahí, dice, la canción de mujer “impulsa la práctica de géneros tradicionales” afines. Cito:

la introducción del discurso directo de la dama, la doncella, la pastora en la poesía occitana allanó el camino para la recuperación de tradiciones precortesés en las que la mujer era el sujeto lírico del enunciado (75),

entre ellas, claro, la tradición que se expresó en las jarchas mozárabes y la que dio origen a las cantigas de amigo en gallego-portugués. En este trabajo, enormemente denso, se abren perspectivas de gran interés.

La contribución de Carlos Alvar, “Poesía culta y lírica tradicional” (99-111), aporta ideas importantes, basadas, repito, en el amplio espectro de la poesía europea medieval; la observación, por ejemplo, de que “ya a partir del siglo XIII, la lírica popular tuvo un claro cruce con los ideales cortesés” y de que también, por otra parte, “se convirtió en el género característico de la poesía erótica y de connotaciones soeces”

(105). Por otra parte, basado en un estudio suyo sobre la famosa canción francesa de la *Belle Aeliz*, señala que el dístico que le sirve de base “pertenecía a una *chanson de toile*, emparentada posiblemente con la cantiga de D. Denis que comienza ‘Levantous-s’a velida, levantou-s’alva’” (110).

Justo a la mitad de este libro —cuya organización y presentación me parecen, por cierto, impecables— nos encontramos con el contundente artículo de Vicenç Beltran, “Poesía tradicional: ecdótica e historia literaria” (113-135), en el cual quisiera detenerme un poco más, porque contiene una crítica —o más bien, dos— de la labor que hemos venido desarrollando varios investigadores en este terreno, una crítica que, por la congruencia y solidez de la exposición, merece ser tomada muy en cuenta.

Vicente Beltrán parte de una constatación tajante: “textos, lo que se dice textos medievales, en castellano, no tenemos prácticamente ninguno”; se refiere, claro, a textos pertenecientes a la lírica tradicional, y usa la palabra *textos* en su sentido de ‘textos escritos’, que no es el único posible. En este sentido (y sólo en él), y salvo unos pocos casos de canciones puestas por escrito, sobre todo en crónicas, durante los siglos medievales, la afirmación es correcta, puesto que, en la gran mayoría de canciones populares apenas salieron a la luz en los siglos XV y XVII y “no se entienden fuera del contexto renacentista” (116). Sin embargo, dice Beltrán, los estudios y las antologías han tendido a considerar esos textos como vestigios de una realidad perdida y, por ello, a alterar su textualidad en aras de lo que se consideraba su estado original. Beltrán aboga, con toda razón y a base de numerosos ejemplos, por la reproducción fiel de los textos, pero exagera, en mi opinión, cuando aplica a muchos una crítica que sólo concierne a pocos: es más frecuente que consideremos esos textos como vestigios sin que, por ello, alteremos su textualidad.

El segundo aspecto de su crítica resulta más inquietante: un “purismo tradicionalista”, dice Beltrán, ha llevado a los antólogos a publicar únicamente los estribillos de tipo popular, dejando fuera las glosas cultas y los poemas más extensos en que se insertaban. Este que él llama “criterio falsamente restaurador” nos hace perder, dice, “el contacto directo con la forma real en que aquellos estribillos vivieron” (121-122). Aunque creo injusto decir que los filólogos a que se refiere eliminan

—eliminamos— los elementos no tradicionales “como ganga enojosa, cuyo único mérito fue preservar en su seno los preciados estribillos de tradición oral” (117), si pienso que le asiste la razón en su argumento principal..., si, y sólo si, toda esa poesía tradicional o de tipo popular *se ve desde el ángulo de la literatura renacentista y posrenacentista* en la cual ha quedado encuadrada; no, en cambio, si somos conscientes de que en el conjunto de esa lírica hay muchas canciones que, como he creído probar,¹ sólo pueden haber surgido en la Edad Media, antes de su adopción y eventual adaptación por autores de los siglos XV a XVII. O sea, que aunque *no* tengamos textos *registrados* en la Edad Media, tenemos mucho más que meros “vestigios”, tenemos testimonios textuales que nos permiten conocer con bastante —si no total— fidelidad parte de esa poesía que nos interesa en sí y por sí y que fue la que dio lugar a la poesía “popularizante”, o como queramos llamarla, de los siglos XV a XVII.

Esto, en cuanto a la teoría; pero a ello se añade una consideración práctica indiscutible: una antología que recoja *todos* los cantarillos con sus glosas, con los poemas, a veces muy largos, que los intercalan, con —¿por qué no?— las obras teatrales en que se cantan, etc., o sea, *con todos sus contextos*, es inconcebible, por irrealizable. Y finalmente, no debemos olvidar que nuestra labor “reconstructora” —la palabra no es quizá la mejor— tiene antecedentes ilustres en humanistas como Hernán Núñez, Francisco Salinas, Sebastián de Covarrubias, Gonzalo Correas, Rodrigo Caro y los demás hombres del Renacimiento que anotaron únicamente los breves cantarillos y rimas que se cantaban o se decían, sin atender a lo que con ellos hacían sus contemporáneos...

De la ausencia de glosas de cantarillos en la obra de Francisco Salinas se lamenta, precisamente, José Ma. Alín en “Francisco Salinas y la canción popular del siglo XVI” (137-157). Es un estudio exhaustivo de las treinta y cuatro canciones populares que, con sus melodías, recogió Francisco Salinas en su tratado sobre música, de 1577, destacando primero aquellas que no aparecen en ninguna otra fuente antigua, viendo las correspondencias textuales de otras, señalando paralelos temáticos

---

¹ “Autenticidad folklórica de la antigua lírica ‘popular’” [1969], en mis *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Castalia, 1978: 115-136.

—el tema de la malmaridada, de la que no quiere ser monja, de la muerte por amor— y enumerando y documentando las canciones recogidas en otras fuentes antiguas o posteriores.

Decía yo antes, a propósito del trabajo de Vicente Beltrán, que las fuentes de los siglos XVI y XVII nos conservan canciones que, por sus características, sólo pueden haber surgido en la Edad Media. Los enormes contrastes entre ellas y la poesía cortesana muestran su pertenencia a otro mundo, que es el de la cultura popular. Y uno de los elementos más notables, y más fascinantes, de muchas de esas canciones son los símbolos arcaicos que representan la vida sexual humana a través de los elementos naturales, las plantas, los animales. Es éste el tema de mi contribución al volumen comentado, intitulada “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas” (159-182), donde recorro una serie de motivos y de canciones cuyo sentido simbólico queda patente al compararlos con la lírica popular de otros países europeos, según la ha estudiado, sobre todo, el etnomusicólogo alemán Werner Dankert.

Es muy interesante el trabajo de José Manuel Pedrosa, “Reliquias de cantigas paralelísticas de amigo y de villancicos glosados en la tradición oral moderna” (183-215). Con una serie de textos arcaicos hermosísimos recogidos en época moderna en Burgos, Asturias, Portugal y entre los judíos sefardíes, textos en los cuales sobreviven los esquemas de las cantigas de amigo medievales, por un lado, y por otro, de los villancicos con estribillo y glosa paralelística que lo despliega o desarrolla, demuestra, entre otras cosas, tanto el polimorfismo y la dinámica variabilidad formal de esos textos orales como las manipulaciones por las que suelen pasar al ser transcritos, cosa que nos dice mucho sobre el tema tratado por Beltrán. Como en todos los trabajos de Pedrosa, llaman la atención la amplitud de sus conocimientos, la finura del análisis y el dominio de una impresionante bibliografía.

Por si el trabajo anterior pudo darnos la idea de una continuidad de la lírica popular, desde las jarchas hasta hoy, el de Pedro M. Piñero Ramírez (“*El carbonero*. Ejemplo de canción en serie abierta de la lírica popular moderna”: 217-253) comienza por recordarnos el corte que se produjo, de hecho, a fines del siglo XVI, cuando “se ha pasado de la canción vieja a la canción nueva” (217). Al estudiar una forma típica de la canción nueva, la canción heteroestrófica en serie abierta, y a base del

ejemplo concreto de *El carbonero*, Piñero compara su estructura con la del villancico. A este último trabajo le sigue, en un apéndice, la contribución de Lourdes Pastor Pérez intitulada “La seguidilla. Trayectoria histórica de una forma poética popular” (257-272).

Antes de terminar, quisiera hacer algunos pequeños reparos generales. Me preocupa ver que, en ciertos aspectos, como que se está regresando a ideas que se dirían superadas. Por ejemplo, que se identifican las jarchas —nombre técnico de los versos finales de la muwashaha— con las canciones tradicionales mozárabes en que pueden haberse basado. Y sin salirnos del campo de las palabras, no sé si sigue siendo adecuado el uso del término tan ambiguo de *villancico* para designar sólo el breve cantarcillo núcleo, cuando la palabra se aplica también, y sobre todo, a la estructura de la canción con estribillo y coplas, como muestra detenidamente José Ma. Alín en este volumen; o bien de que se siga identificando el zéjel con el villancico o diciendo que canciones como la de las “Tres morillas” tienen estructura zejelesca, cuando les falta el indispensable “verso de vuelta”.

Me preocupa igualmente —y por ello agradezco el título del libro, *Lírica popular / lírica tradicional*— que a veces se descarte sin más el término de “poesía popular”, que no hace sino remitir al ámbito socio-cultural en el cual se desarrolla mayoritariamente esa poesía. Por lo demás, debo recordar que el propio Menéndez Pidal, antes y después de su famoso ensayo de 1922, llamó a veces “poesía popular” a lo que, en cierto momento, él quiso designar como “poesía tradicional”, y lo mismo hacen sus continuadores cuando se descuidan. Usemos el término que usemos, siempre tendremos que explicitar lo que entendemos por él, porque todas estas palabras son endemoniadamente polivalentes.² Me parece que no vale la pena, pues, darle importancia excesiva a esa cuestión puramente léxica.

Por otra parte, me preocupa también que se diga que la mujer aparece en la lírica medieval “como sujeto, protagonista e intérprete de las composiciones” (Alvar: 100), descartando sin más la posibilidad de que además fuera *autora*.

---

² Suele olvidarse que *tradicional* se ha llamado, por ejemplo, en literatura española, la poesía en octosílabos del Siglo de Oro, frente a la poesía *italianizante*.

Pienso que son cuestiones sobre las que hay que seguir discutiendo y que uno de los aspectos más interesantes del libro comentado es, precisamente, que abre caminos a debates futuros. Sólo lamento que —quizá por el carácter didáctico que quiso dársele al volumen— se omita generalmente, con una notable excepción, mencionar la fuente o las fuentes de donde proceden ciertas ideas y ciertos datos y textos. Para los debates futuros, y para la investigación misma, sería necesario tener toda esa información.

Empieza ahora una edad dorada de los estudios sobre la lírica popular/tradicional. Durante mucho tiempo los especialistas en poesía oral hispánica concentraron su interés en el romancero. A él se dedicaban estudios individuales, ponencias, congresos enteros y grandes volúmenes colectivos. Pero ya los últimos coloquios internacionales sobre el romancero han incluido comunicaciones sobre lírica tradicional —quizá en ello fue decisiva la influencia de Antonio Sánchez Romeralo—, y ahora comienzan a surgir coloquios dedicados exclusivamente a este campo. El primero, si no me equivoco, fue justamente el “ciclo” celebrado en Sevilla en marzo del 96, que organizó Pedro Piñero; el segundo se realizó en Londres en el mismo año, organizado por Mariana Maserá; el tercero fue el de Alcalá de Henares, en 1998, a cargo de José Manuel Pedrosa y Mariana Maserá. Y empiezan a publicarse las memorias respectivas, la primera de las cuales, y la única hasta ahora publicada, es este excelente libro que tenemos entre manos y que se constituye así en un parteaguas. Los que llevamos años dedicados a estos menesteres tenemos motivos para alegrarnos.

MARGIT FRENK  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Pienso que son cuestiones sobre las que hay que seguir discutiendo y que uno de los aspectos más interesantes del libro comentado es, precisamente, que abre caminos a debates futuros. Sólo lamento que —quizá por el carácter didáctico que quiso dársele al volumen— se omita generalmente, con una notable excepción, mencionar la fuente o las fuentes de donde proceden ciertas ideas y ciertos datos y textos. Para los debates futuros, y para la investigación misma, sería necesario tener toda esa información.

Empieza ahora una edad dorada de los estudios sobre la lírica popular/tradicional. Durante mucho tiempo los especialistas en poesía oral hispánica concentraron su interés en el romancero. A él se dedicaban estudios individuales, ponencias, congresos enteros y grandes volúmenes colectivos. Pero ya los últimos coloquios internacionales sobre el romancero han incluido comunicaciones sobre lírica tradicional —quizá en ello fue decisiva la influencia de Antonio Sánchez Romeralo—, y ahora comienzan a surgir coloquios dedicados exclusivamente a este campo. El primero, si no me equivoco, fue justamente el “ciclo” celebrado en Sevilla en marzo del 96, que organizó Pedro Piñero; el segundo se realizó en Londres en el mismo año, organizado por Mariana Maserá; el tercero fue el de Alcalá de Henares, en 1998, a cargo de José Manuel Pedrosa y Mariana Maserá. Y empiezan a publicarse las memorias respectivas, la primera de las cuales, y la única hasta ahora publicada, es este excelente libro que tenemos entre manos y que se constituye así en un parteaguas. Los que llevamos años dedicados a estos menesteres tenemos motivos para alegrarnos.

MARGIT FRENK  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Maximiano Trapero y Juan Bahamonde Cantín, eds. *Romancero general de Chiloé*. Transcripciones musicales LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 1998; 304 pp.

En las últimas dos décadas se ha renovado el interés por publicar romanceros americanos. En 1986 aparecieron: el *Romancero tradicional de*

*Costa Rica*, de Michelle Cruz-Saenz (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta), y el *Romancero tradicional de México*, de Mercedes Díaz Roig y Aurelio González (México: UNAM); siguió *El romance tradicional y el corrido en Guatemala*, estudio y antología de Carlos Navarrete (México: UNAM, 1987), que había aparecido en 1963, en una revista de escasa difusión (*Universidad de San Carlos* 59: 181-254); desde 1990 contamos con un *Romancero tradicional de América*, realizado por Mercedes Díaz Roig (México: El Colegio de México), y, a partir de 1996, con un *Romancero general de Cuba*, debido a Beatriz Mariscal (México: El Colegio de México). Varios romanceros nacionales y un romancero continental.

La obra que ahora reseñamos, *Romancero general de Chiloé*, pertenece a otra tendencia, la de publicar repertorios regionales. Como es sabido, se trata de una tendencia iniciada por investigadores peninsulares en la primera mitad del siglo XX, y que, en los últimos años, ha cobrado nuevas fuerzas.

Veamos en qué consiste este *Romancero general de Chiloé*. Empecemos por la zona estudiada. En el “Estudio introductorio” (15-70) se dice que Chiloé es un archipiélago situado al sur del canal de Chacao, en la décima región de Chile. Las peculiaridades geográficas, históricas y etnográficas del lugar despiertan expectativas interesantes sobre su caudal romancístico. Algunas de esas peculiaridades son: el aislamiento con respecto al continente, que produjo una cultura singular, caracterizada por el mestizaje hispano-mapuche y condicionada por el medio marítimo (el aislamiento termina en 1853, cuando se funda Puerto Mont, una vía de comunicación segura con tierra firme); la fama de ser el territorio más “español” de Chile, con una influencia indígena más débil que en el continente y un índice de analfabetismo menor que en el resto del país (17-23).

La condición de archipiélago, los siglos de aislamiento y la “españolidad” de Chiloé auguraban un buen comienzo al proyecto de Maximiano Trapero, destacado estudioso del romancero y editor de diversas colecciones de romances canarios. Su colaborador, Juan Bahamonde Cantín, “chilote de nacimiento y de residencia” (52), es profesor de la Escuela Normal de Ancud, dependiente de la Universidad de Valdivia.

La mayoría de los materiales procede de la encuesta que Trapero y Bahamonde llevaron a cabo, del 29 de octubre al 2 de noviembre de 1993, en varios puntos de la Isla Grande. Los resultados de esta primera

encuesta se complementaron con entrevistas posteriores, hechas por Bahamonde. El libro también incluye romances chilotes publicados en colecciones anteriores, como: *Romances populares y vulgares*, de Julio Vicuña Cifuentes (Santiago de Chile: Biblioteca de Escritores Chilenos, 1912); *Chiloé y los chilotes*, del padre Francisco J. Cavada (Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1914); *El romancero chileno*, de Raquel Barros y Manuel Dannemann (Santiago: Universidad de Chile, 1970), entre otros.

Ambos tipos de fuentes dieron un total de 58 textos, en 111 versiones. He aquí el criterio que rigió la selección de los materiales: “publicar todos los textos que admiten el calificativo de *romance*, es decir, todas las versiones recogidas y conocidas, sin distinción excluyente de los romances de pliego o de tipo local respecto de los de tradición panhispánica” (59).

La colección de romances (71-272) está dividida en ocho secciones: Romances tradicionales (73-121), Romances del repertorio infantil (123-140), Romances religiosos (141-156), Romances vulgares popularizados (157-171), Romances de pliego dieciochescos (173-225), “Corridos” locales (227-258), Canciones narrativas locales (259-264) y “Alabados” de Navidad (265-272). Además del título y la indicación de la asonancia, cada poema se acompaña de una ficha con datos sobre las circunstancias de su recolección (en los textos previamente impresos se señala la obra en que aparecieron primero); las variantes, si las hay; la melodía, cuando fue posible obtenerla, y un comentario que compara al romance con otras versiones chilenas y establece sus relaciones con la tradición americana e hispánica general.

Tomemos el caso de *Blancaflor y Filomena* (éa + ó), el núm. 5 de la sección “Romances tradicionales”. Aunque no figura en ninguna de las fuentes del romancero viejo (en general, reacias a admitir composiciones que trataran el tema del incesto), el romance está muy difundido en la tradición oral moderna: se ha recogido en España y Portugal, en las Islas Canarias, en las dos ramas de la tradición sefardí y en varios puntos del continente americano. Chiloé no fue la excepción.

Trapero y Bahamonde reproducen seis versiones. La primera, recogida por ellos, es una noticia prosificada, rematada por un solo verso —el último— del poema (la informante, María Marta Oyarzo, una mujer de gran memoria romancística, no pudo recordar más que eso). Si-

guen cinco versiones tomadas de colecciones anteriores. En ellas comprobamos, de nuevo, la vigencia de los principios que rigen la transmisión tradicional: conservación y variación. El romance panhispánico de *Blancaflor y Filomena* se ha ido adaptando al contexto chileno, mediante una serie de dialectalismos (*defarranco* por ‘despeño’, *llevarís* por ‘llevaréis’, *vido* por ‘vio’) y un abundante *loísmo*; al mismo tiempo, en los textos chilotes encontramos referencias a un pasado antiguo y caballeresco, que no tiene nada que ver con el entorno de los transmisores, como el llamar “duque”, “infante” o “príncipe” al violador (*Fernando*, *Fernandillo*, *Fernandito* o *Bernardino*), un rasgo compartido por las versiones chilenas continentales, según nos dice el comentario anexo.

Un detalle interesante de la versión 5.5: en la tradición panhispánica es más o menos común que la madre muestre algún reparo antes de permitir que Filomena acompañe al esposo de Blancaflor; como en el resto de las versiones chilotas, el reparo expuesto en 5.5 es el de la virginidad de la chica: “-¿Cómo la has de llevar, hijo, / siendo muchacha doncella”. En otras versiones es frecuente que la madre sugiera un cambio de vestuario, como preparativo para el viaje, pero en el texto que comentamos la elaboración del detalle insinúa la culpabilidad de la madre, presentándola como cómplice indirecta del incesto:

—Toma, muchacha, esta llave, abre ese cofre dorado  
y ponte el mejor vestido pa que vai con tu cuñado.

Una última observación sobre el apartado “Romances tradicionales”. La inclusión de *El piojo y la pulga* (núm. 13) no deja de ser problemática, pues más que un romance, es una canción enumerativa de animales. En todo caso, no hay razón para decir que el texto “es prácticamente desconocido en América” (121); basta revisar algunas de las obras contenidas en la bibliografía del volumen para comprobar lo contrario, por ejemplo, *The Spanish Tradition in Louisiana*, t. 1, *Isleño Folkliterature*, de Samuel G. Armistead (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1992, núm. 4.5, y la bibliografía americana ahí apuntada), y *El romance tradicional y el corrido mexicano* de Vicente T. Mendoza (2a. ed. México: UNAM, 1997: núms. 33-37), entre otros. El hecho de que Mercedes Díaz Roig prescindiera de *El piojo y la pulga* en su *Romancero tradicional de América* no puede ser

tomado como “prueba elocuente de su no existencia” (121); más bien habría que pensar que la investigadora no lo consideraba romance (la canción aparece en *Naranja dulce, limón partido*, una antología de la lírica infantil mexicana preparada por la propia Díaz Roig y María Teresa Miaja, México: El Colegio de México, 1979: núm. 12).

La obra que nos ocupa no se limita, como vimos, al romancero tradicional (las tres secciones iniciales). El romancero vulgar y el romancero de pliego también están representados. Los romances vulgares “de creación moderna, a partir del siglo XIX” (61), exhiben cierto grado de tradicionalización (*El hermano incestuoso*, por ejemplo); en cambio, los romances de pliego dieciochescos siguen estando muy cerca de la letra impresa y del peculiar —y, a veces, pesado— estilo que caracteriza a este tipo de composiciones:

Atención, noble auditorio,  
todo el orbe se suspenda  
mientras mi lengua declara  
la más reñida pendencia  
que sucedió en Barcelona,  
siendo la ocasión pequeña...

(*Pedro Cadenas*, núm. 36.1).

Vicuña Cifuentes fue el primero en destacar la importancia de estos géneros en la vida de las comunidades chilenas, donde antaño era frecuente que la gente amenizara las labores domésticas con la recitación de un largo romance de pliego (Trapero y Bahamonde: 64). Los comentarios del padre Cavada y los textos incluidos por Trapero y Bahamonde testimonian que en Chiloé existió una costumbre similar (recordemos que el archipiélago tiene el menor índice de analfabetismo del país).

Las dos secciones que siguen presentan composiciones de factura local. *Corrido* es el nombre que reciben los romances en Chile, “especialmente... los que son de temática local” (61). En la sección de “Corridos locales” se agrupan poemas sobre sucesos que, de una u otra manera, han impresionado al pueblo chilote (*El temblor del año 1837, La fiesta de la Candelaria, Corrido de Pedro Ñancúpel, Pedro Chaves*, etc.). Por otra parte, extraña la inclusión de *Amorcito consentido* (núm. 51) y *Mañanita, mañani-*

ta (núm. 52) entre las “Canciones narrativas locales”, definidas por los autores como textos en que “predominan los elementos líricos, pero apuntan algunos elementos narrativos: *están a medio camino entre el género lírico y el género romancero*” (257, las cursivas son mías). En mi opinión, ambas son canciones totalmente líricas, formadas por coplas, también líricas. Las otras tres canciones de este apartado (núms. 53-55) tampoco muestran rasgos narrativos notables. En cambio, en los “Alabados” de Navidad” se aclara muy bien el carácter no narrativo de las composiciones (266); en el comentario de la sección, quizá habría valido la pena señalar que *San Joaquín y Santa Ana* suele ser canción de cuna en otras partes de América.

Varios índices (de romances, de primeros versos, de informantes, de localidades y de recolectores) y una bibliografía complementan la obra, que, al margen de algunos aspectos no tan convincentes, es un instrumento útil —y necesario— para ampliar nuestro conocimiento del romancero americano y panhispánico.

MAGDALENA ALTAMIRANO  
El Colegio de México

ta (núm. 52) entre las “Canciones narrativas locales”, definidas por los autores como textos en que “predominan los elementos líricos, pero apuntan algunos elementos narrativos: *están a medio camino entre el género lírico y el género romancero*” (257, las cursivas son mías). En mi opinión, ambas son canciones totalmente líricas, formadas por coplas, también líricas. Las otras tres canciones de este apartado (núms. 53-55) tampoco muestran rasgos narrativos notables. En cambio, en los “Alabados” de Navidad” se aclara muy bien el carácter no narrativo de las composiciones (266); en el comentario de la sección, quizá habría valido la pena señalar que *San Joaquín y Santa Ana* suele ser canción de cuna en otras partes de América.

Varios índices (de romances, de primeros versos, de informantes, de localidades y de recolectores) y una bibliografía complementan la obra, que, al margen de algunos aspectos no tan convincentes, es un instrumento útil —y necesario— para ampliar nuestro conocimiento del romancero americano y panhispánico.

MAGDALENA ALTAMIRANO  
El Colegio de México

Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano, comps. *Romances y canciones en la tradición andaluza*. Sevilla: Fundación Machado, 1999; 290 pp.

Una de las preocupaciones principales de la Fundación Machado es el estudio de la literatura oral de Andalucía en sus diferentes expresiones, principalmente el romancero, la canción lírica y el cuento. Como fruto de ese interés surge una serie denominada *De viva voz*, la cual, de acuerdo con Pedro Piñero, tiene como objetivo

publicar, sin pretensiones de periodicidad fija, tanto colecciones de los textos recogidos en Andalucía, como los estudios propios y de otros especialistas sobre los diversos géneros de la literatura oral. Junto a la recogida y publicación de las manifestaciones de esta literatura, la reflexión científica y el rigurosos análisis filológico sobre ella, en cuidadas ediciones (12).

El primer libro de la serie, dedicado a Margit Frenk en reconocimiento a su magisterio, se compone de doce ensayos, agrupados en dos grandes apartados: Romancero y Cancionero. La primera parte contiene cinco ensayos sobre diferentes aspectos, desde la teoría hasta estudios monográficos de romances, principalmente del área de Andalucía.

Luis Díaz Viana, en “Voces nuevas, viejos planteamientos: la recopilación de romances” (15-21), desmiente, dadas las evidencias, que el romancero sólo sobreviva en áreas periféricas; más bien, es en esas áreas donde se preservan romances arcaicos; mientras que en las ciudades se preservan romances más influidos por la literatura de cordel. Señala que en sus recopilaciones en Castilla y León se ha concedido el mismo interés a ambos tipos de romance, ya que “una encuesta romancística debe reflejar el verdadero estado de la tradición oral en un determinado tiempo” (17).

Después de revisar una serie de conceptos esenciales en los estudios de romancero, el artículo continúa con una crítica a la posición de la escuela neotradicionalista, muchos de cuyos conceptos, de acuerdo con el autor, se siguen empleando sin haber sido revisados durante los últimos tiempos. Díaz Viana comenta el sesgo romántico de la “definición de pueblo” neotradicionalista y rechaza la actitud nacionalista que conlleva. En esta escuela, dice, se niega el gran valor de la oralidad como proceso creador, por ejemplo al dejar a un lado los romances modernos, cuyos procesos de creación y propagación son similares a los tradicionales. En cuanto a la metodología, el criterio geográfico no permite profundizar en el trabajo de campo. Ello no excluye que se le reconozca a esta escuela el logro de un gran acervo del romancero oral hispánico.

Finaliza su artículo Díaz Viana subrayando que los transmisores son también creadores y son quienes han adaptado al romancero a las nuevas circunstancias; de ahí que deba dárseles una gran importancia. Un ejemplo de ello es el *Romance de García y Galán* cantado durante la guerra civil española.

El estudio de Díaz Viana resulta interesante y sugerente, ya que muestra la necesidad de revisar los conceptos y la metodología para lograr una mayor comprensión de la complejidad del romancero.

Jesús Antonio Cid, en su artículo “El romancero tradicional de An-

dalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz; 1916)” (23-61), describe y reconoce el valor fundamental del trabajo realizado por Manrique de Lara para el conocimiento del romancero andaluz. En concreto, describe la encuesta “más importante en la etapa ‘histórica’ de exploraciones del Romancero” realizada en 1916.

Manuel Manrique de Lara fue un personaje muy interesante; además de ser militar de carrera y diplomático, fue pintor, crítico de arte, músico, historiador y crítico de la música. Fue, como dice Cid, “el mejor colaborador que pudo encontrar Menéndez Pidal en su campaña de conquista de ‘adeptos’ a la causa del romancero” (31). Sin embargo, la carencia de obra escrita resultó en una falta de reconocimiento a su labor para la cultura española.

Su acercamiento al romancero se debió, en primera instancia, a sus intereses musicales. Convencido por Menéndez Pidal en una excursión a Las Navas del Marqués, se dedica de lleno al romancero. La encuesta de 1916 se realiza en centros urbanos, como Córdoba, Sevilla, Cádiz y Algeciras, donde el romancero era un fenómeno muy vivo a principios del siglo xx. No se sabe su *modus operandi*, pero, dada su orientación musical, se presume que recurría a recitadores y cantores que le pudieran proporcionar la melodía de una manera nítida. No excluyó en su recolección otros géneros de la literatura oral.

Se destacan en su recopilación las versiones de los romances, sobre todo, aquellas recogidas a la excepcional informante Encarnación Rodríguez, de 21 años de edad, que conocía casi la totalidad de los romances documentados en Andalucía y proporcionó 75 romances y canciones narrativas.

Cid continúa su descripción del recorrido de Manrique de Lara y sus hallazgos romancísticos, permitiendo al lector reconstruir los hechos. A continuación ofrece un inventario de las versiones en “la presumible secuencia en que tuvo lugar la encuesta” y las páginas que ocupan en los cuadernos y las hojas sueltas. Se consigna también la presencia o ausencia de melodía, el título del romance, de acuerdo con el *Catálogo general del romancero*, de Menéndez Pidal, y el número de versos octosílabos recogidos en cada sesión. Además, se ofrece un índice temático con los títulos y las asonancias de los romances. La meticulosidad

de Cid para hallar la información y organizarla permite al lector comprender lo valioso de esa encuesta y sus hallazgos.

El artículo finaliza con un apéndice sobre Manrique de Lara como pintor y crítico de arte (56-61), el cual, pese a su interés intrínseco, parecería fuera de lugar en el presente volumen.

En el breve pero interesante artículo “El romance de *La blanca niña* en la poesía oral de Antequera” (63-71), Francisco López Estrada expone las versiones del conocido romance recogidas por él en ese lugar y las compara con el texto ofrecido por Martín Nucio en 1550. De la comparación entre los motivos y elementos poéticos resalta la adaptación del texto realizada por los pobladores de Antequera. Sobre todo, llama la atención el final del romance, donde se ha perdido el castigo ejemplar de la versión del siglo XVI.

López Estrada agrega al estudio otra canción que trata de la infidelidad de la esposa y que se canta con *La blanca niña* en Navidad. Presume que estas coplas pudieron ser el origen del romance de *La casada infiel* de Federico García Lorca.

Enrique Baltanás, en “Ropaje carolingio, realidad vulgar: *El conde Claros en hábito de fraile* en la tradición moderna” (73-82), resalta que la presencia de las 15 versiones recopiladas hasta ahora en Andalucía demuestran que existe una mayor difusión en esta zona de la que se estimaba hace algunos años. El autor analiza las diferentes variantes. En Andalucía el conflicto se desencadena por “la actitud jactanciosa e irresponsable del propio conde” (75). El dramático final puede, supone Baltanás, haber influido en la menor difusión del romance en la región andaluza.

De acuerdo con Baltanás, *El conde Claros en hábito de fraile* es un romance carolingio que debería agruparse junto a otros romances con el mismo esquema, como *Gerineldo* + *La boda estorbada*. El romance, dice, está construido desde la perspectiva femenina, ya “que expresa no sólo preocupaciones bien reales de las mujeres, sino que se muestra además, con un gran realismo, la tragedia vulgar, cotidiana, que el final feliz de la historia no logra atenuar” (80). Al final, en un apéndice, ofrece dos versiones inéditas del romance.

El estilo claro y la estructura permiten seguir ágilmente el argumento de Enrique Baltanás. Sin embargo, surge la pregunta de si el romance refleja una realidad femenina o es el intento, desde una perspectiva

masculina, de establecer normas al personaje femenino en la ficción para que sirva de ejemplo a la mujer real.

El estudio que cierra la sección dedicada al romancero es el de María José Porro Herrera: “Palimpsesto y creación en un romancero moderno: los *Romances histórico-tradicionales de Córdoba*, de Teodomiro Ramírez de Arellano” (83-96). En la obra de Ramírez de Arellano, de 1902, existen tres puntos de partida, de acuerdo con la autora: la biblioteca familiar, los pliegos de cordel y “fuentes literarias varias cuyos episodios narrados se ubican inevitablemente en la ciudad de Córdoba”. Porro Herrera consigue interesar al lector en los romances del autor cordobés; sin embargo, se lamenta la falta de ejemplos textuales para apreciar la reescritura de los romances, como ha propuesto la autora al inicio del trabajo.

La segunda parte del libro está conformada por siete ensayos dedicados al cancionero. El primer artículo es de José Manuel Pedrosa y se intitula “El cancionero tradicional andaluz: historia, poética y dimensión panhispánica” (97-117). Se abre con la discusión sobre el concepto de “cancionero tradicional andaluz”, y cuestiona si es un concepto cultural o geográfico. El autor afirma que por “cancionero andaluz” debe entenderse

el conjunto de las canciones recogidas y documentadas, en alguna de sus variantes sincrónicas y en cualquier fase de su evolución diacrónica, en Andalucía, independientemente de sus orígenes y de las demás variantes que pueda tener en otras áreas y épocas (97).

A continuación traza Pedrosa una historia de los orígenes de los cantos en Andalucía, destacando su hibridismo cultural, con variados ejemplos de distintas épocas. Llama la atención sobre la confusión que se ha producido al identificar la cultura andalusí —que corresponde al área denominada Al-Andalus— con la cultura andaluza actual. Asimismo, el autor explica que Andalucía fue también el puente entre España y América, por donde se introdujeron a Europa danzas como la zarabanda, la chacona y el zarambeque. Incluso, dice Pedrosa, el cante flamenco, generalmente considerado como el cancionero de los gitanos, tiene “vínculos profundos con el cancionero folclórico no sólo andaluz, sino hispánico en general” (109); sus orígenes se relacionan estrechamente con

el “majismo” del siglo XVIII. Y en el siglo XIX surge la moderna escuela de recolección e investigación folclórica, con personalidades como Fernán Caballero, Cecilia Böhl de Faber, Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” y Francisco Rodríguez Marín.

En este artículo muestra Pedrosa lo particular y lo universal de las canciones andaluzas a través de interesantes textos, poniendo de manifiesto su erudición en el estudio de la literatura oral. Después del recorrido ofrecido por el estudioso queda claro que —y cito sus palabras por precisas— “el cancionero andaluz es mucho más que el reducto de los tópicos simplificadores y generalizadores del arabismo, el gitanismo, el torerismo, el bandolerismo y tantos otros ‘ismos’ a los que algunos han querido reducirlo” (117).

José María Alín, en su artículo “Referencias nuevas (andaluzas) de canciones viejas” (119-138), ofrece una serie de supervivencias de canciones antiguas recogidas en Andalucía. “No se trata, dice, de un estudio general, sino sólo de nuevas aportaciones. Salvo en unos pocos casos ofrezco supervivencias hasta ahora no identificadas” (120). El autor cita cuatro supervivencias hasta ahora no registradas, 22 nuevas referencias y cinco supervivencias parciales. Los cancioneros en los que basa la investigación son el de Enrique Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile* (5 vols., Priego, 1984-1992) y Francisco Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz* (Málaga: Arguval, 1992).

La colección de textos resulta interesante, sobre todo para conocer cuán estrecha es la relación entre el cancionero viejo y el cancionero recogido actualmente. Sin embargo, en cuanto a las canciones antiguas, llama la atención que Alín no haga mención alguna del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk (1987), que habría enriquecido la discusión propuesta. En cuanto a las canciones actuales de Andalucía, nos preguntamos por qué el autor redujo su búsqueda a sólo dos cancioneros.

El tercer artículo de la sección es el de Pedro M. Piñero “*Las horas y Los caracoles. La poética del texto fragmentado*” (139-156) donde se estudia la poética de las canciones acumulativas con una metodología textualista. El autor retoma de Ana Pelegrín la definición del género donde se resalta la falta de “hilazón lógica” que existe en los textos y

explica que los asuntos quedan insinuados en claves cuya lectura puede ser facilitada por la tradición (139).

Piñero estudia de una manera muy bien estructurada y rigurosa el texto de una canción acumulativa de Arcos de la Frontera grabada en 1983, que comienza “Y a la mar no tires doce...”; señala las coincidencias con otros textos de la tradición que permiten aclarar el significado de la canción, cuya primera parte es una decreciente progresión numérica, y que finaliza con los versos: “¿Para qué los caracoles se lavan? / ¿para qué en la orillita del agua?”. Muestra Piñero cómo las canciones acumulativas de progresión numérica ascendente o descendente se hallan enraizadas en la tradición de la lírica infantil.

En los dos últimos versos existen dos motivos poéticos eróticos de larga tradición, como muestra Piñero: los caracoles y la orillita del agua. Cierra la explicación de la canción con la interpretación del primer verso, “Y a la mar no tires doce...”, y deduce, después de ofrecer otros ejemplos, que se refiere al muy conocido tópico del *carpe diem*.

Antonio José Pérez Castellano analiza en su artículo “El mundo rural en el cancionero popular andaluz” (157-167) la influencia de la sociedad agraria en la temática de las coplas. Ello se refleja en coplas en que el trabajador agrícola es el preferido por las mujeres como: “Casarme, me casaría, / con un moso con dinero, / pero estoy loca perdía / por un pobre asitunero”. Por otra parte, hay el consiguiente desprecio a los artesanos, como el zapatero y el sastre, a los cuales, generalmente, se les considera brutos, ladrones, mentirosos y cornudos, imagen que también tiene raíces en la tradición, tanto culta como popular. Estos oficios se relacionaron con los judíos y los islámicos.

El artículo de Pérez Castellano señala interesantes características de las coplas de Andalucía en relación con el mundo agrícola, sobre todo en lo referente al trabajo. Algunas afirmaciones hechas en el texto sugieren que el autor olvida tomar en cuenta que el cancionero lírico tradicional no sólo es un reflejo de la sociedad, sino que también hay en él cabida para un mundo ideal, de ficción poética.

En “El cancionerillo de Aznalcázar. Aproximación a la bamba” (169-190), Carmen Durán Medina hace un estudio monográfico de las *bambas* en un corpus de cerca de 500 coplas que ella ha recolectado en Aznalcázar. Se inicia el artículo con una revisión del vocablo *bamba*, que

significa “columpio” y “cante de columpio”.¹ La autora apunta que es un género que se considera, a partir de los estudios realizados, como original de la Baja Andalucía y cuyo origen data de los siglos XVI y XVII.

Las bambas eran canciones cantadas por mujeres para acompañar las mecidas de columpio en las fiestas de Carnaval. La temática más abundante es la amorosa, aunque también buen número de coplas tratan sobre la acción misma de columpiar. Durán Medina ofrece una selección de coplas amorosas que se cantan como *bambas*, así como algunas a lo divino. En cuanto a la clasificación de Durán Medina, como varios de los ejemplos citados aparecen igualmente en otro tipo de canciones, la autora debería aclarar si la *bamba* es más bien una clasificación funcional y, también, qué entiende la autora por “canción de mujer”.

En el penúltimo artículo, “La influencia de la tradición oral en los poetas del 27” (191-215), Francisco Gutiérrez Carbajo revela interesantes contactos entre la poesía culta y la tradicional en Alberti y García Lorca, principalmente. Ese vínculo tuvo un gran impulso a principios de siglo, gracias a la labor de Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos. Gutiérrez Carbajo cita algunas opiniones de Alberti sobre el desarrollo de la poesía popular en España a través de los siglos. Luego pasa al análisis de los textos y muestra las coincidencias entre poemas de Alberti y la poesía tradicional en varios libros del poeta, como, entre otros, *El hombre deshabitado*, *La arboleda perdida*, *Marinero en tierra* y *Poemas del destierro y de la espera*. Los ejemplos citados muestran, sobre todo, que el poeta prefiere “estructuras simples de la lírica popular, de tipo paralelístico, configuradas a veces por construcciones dialogadas, o bien por estribillos y otras formas reiterativas” (202).

Otro de los poetas destacados por el estudioso es Federico García Lorca, cuya contribución teórica más importante a la poética tradicional fue la conferencia leída en 1922 sobre el cante flamenco y el cante jondo. Gutiérrez Carbajo elige poemas de *Poema del cante jondo* y del *Romancero gitano*, y añade algunos del *Libro de poemas*.

La sección dedicada al Cancionero cierra con el artículo de Ana Pelegrín titulado “Catálogo de retahílas y canciones infantiles en Andalucía” (217-

---

¹ Ver ahora, en este mismo número de la *Revista*, el artículo de José Manuel Pedrosa (N. de la R.).

290). Pelegrín ofrece un breve pero completo panorama de los estudios de la canción infantil andaluza desde el Siglo de Oro hasta la actualidad. Este primer *Catálogo* identifica tipos y temas, “asignando título a 328 retahílas y 107 canciones de la tradición oral moderna, incluyendo los viejos y las nuevas recreaciones del universo poético infantil” (218).

Pelegrín divide su trabajo en dos apartados, de acuerdo con una perspectiva textual: lírica y romancero. Agrupa bajo el nombre de *retahíla* a “las múltiples formas móviles, cambiantes de letras, cantarcillos, rimas, juegos, dichos, fórmulas, patrañas, retahílas de sorteo” (219). Y define a la retahíla como “una composición lúdica, de versificación irregular, frecuentemente dialogada o enumerativa, aparentemente irracional, que acompaña juegos y entretenimientos de los niños” (219). Añade Pelegrín que las retahílas se emparentan con otras tradiciones europeas.

En el catálogo están incluidas retahílas de *larga duración*, que han permanecido en la tradición desde el siglo XVI-XVII, y de *corta duración*, del siglo XIX en adelante. Cada retahíla tiene un número, un título asignado y los primeros versos o *incipit* o *incipits* correspondientes. Para ejemplificar el catálogo, añade Pelegrín, al final del artículo, retahílas grabadas a informantes andaluces. Los criterios claros del catálogo y la ejemplificación final hacen de este artículo una muy útil herramienta para el estudioso de la poesía oral.

El presente volumen es una invitación a recorrer el mundo poético de la región de Andalucía a través de los variados estudios reunidos, cuya calidad permite ahondar en el conocimiento de la poesía tradicional. Por todo lo anterior, esperamos que llegue pronto el segundo tomo de esta colección.

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

290). Pelegrín ofrece un breve pero completo panorama de los estudios de la canción infantil andaluza desde el Siglo de Oro hasta la actualidad. Este primer *Catálogo* identifica tipos y temas, “asignando título a 328 retahílas y 107 canciones de la tradición oral moderna, incluyendo los viejos y las nuevas recreaciones del universo poético infantil” (218).

Pelegrín divide su trabajo en dos apartados, de acuerdo con una perspectiva textual: lírica y romancero. Agrupa bajo el nombre de *retahíla* a “las múltiples formas móviles, cambiantes de letras, cantarcillos, rimas, juegos, dichos, fórmulas, patrañas, retahílas de sorteo” (219). Y define a la retahíla como “una composición lúdica, de versificación irregular, frecuentemente dialogada o enumerativa, aparentemente irracional, que acompaña juegos y entretenimientos de los niños” (219). Añade Pelegrín que las retahílas se emparentan con otras tradiciones europeas.

En el catálogo están incluidas retahílas de *larga duración*, que han permanecido en la tradición desde el siglo XVI-XVII, y de *corta duración*, del siglo XIX en adelante. Cada retahíla tiene un número, un título asignado y los primeros versos o *incipit* o *incipits* correspondientes. Para ejemplificar el catálogo, añade Pelegrín, al final del artículo, retahílas grabadas a informantes andaluces. Los criterios claros del catálogo y la ejemplificación final hacen de este artículo una muy útil herramienta para el estudioso de la poesía oral.

El presente volumen es una invitación a recorrer el mundo poético de la región de Andalucía a través de los variados estudios reunidos, cuya calidad permite ahondar en el conocimiento de la poesía tradicional. Por todo lo anterior, esperamos que llegue pronto el segundo tomo de esta colección.

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

MARGIT FRENK, *Charla de pájaros, o las aves en la poesía folklórica mexicana*. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana. México: UNAM, 1994; 54 pp.

Al ingresar a la Academia Mexicana de la Lengua, en noviembre de 1993, Margit Frenk pronunció este discurso, que fue publicado por la

Universidad Nacional Autónoma de México un año después.¹ Son múltiples y valiosas las aportaciones que nos ofrece esta gozosa mirada al folclor poético de nuestro país.

A través de las dos partes que componen el texto, “Un pulular de pájaros” y “La imaginación fabuladora”, Frenk nos conduce al mundo de la comunicación oral; desde el título, “Charla de pájaros”, se anuncia el bullicio de un universo lírico en el que se expresan las aves y otros seres que pueblan nuestras coplas.

Al iniciar su conferencia, la autora evoca las palabras del poeta del grupo de los Contemporáneos, Salvador Novo,² quien se admiraba de la significativa presencia de las aves en las canciones populares, en tanto que lamentaba su desaparición progresiva en la poesía moderna. En el *Cancionero folklórico de México (CFM)*,³ toda clase de pajarillos “volando por los aires, atravesando mares, a las orillas de los ríos y en las laderas de los cerros; parados en árboles, nopales, torres, garitas; posados en las ramas de los limones, los olivos, los laureles o ‘en la cumbre’ de una vid, un cardón, una palma” (10). Ahí empieza el “pulular” de los pájaros que ocupa la primera parte del texto.

Como apunta atinadamente la investigadora, las aves de nuestras coplas no son funestas ni agoreras como las que nos presenta Alfredo López Austin (1969) con base en la obra de fray Bernardino de Sahagún; yo añadiría que tampoco son sagradas, como lo fueron para nuestros ancestros mayas (De la Garza, 1995). Difieren también de la imagen que proyecta la poesía mexicana del siglo XIX, que se contenta con *mencionar*

---

¹ El libro contiene el discurso de respuesta de Manuel Alcalá (41-52); incluye también un grabado de Ramón de Alva de la Canal, tomado de la novela *Panchito Chapopote* (1928), de Xavier Icaza.

² Al ingresar a la Academia Mexicana, Novo pronunció un discurso sobre *Las aves en la poesía castellana* (1979), donde recorrió muchos poemas del siglo XIX alusivos a pájaros.

³ La labor de Margit Frenk como coordinadora del grupo de El Colegio de México que dedicó 28 años (desde 1958) a la conformación de los cinco tomos del *Cancionero*, publicados por El Colegio de México entre 1975 y 1985, es inconmesurable. En el tercer tomo figuran las coplas de animales. Las referencias de las citadas en esta reseña remiten primero al tomo y después al número de la copla.

la charla de los pajarillos. En la lírica popular, los pájaros, además de volar y trinar, hablan “de veras”, como nosotros, los humanos. Una vez establecida la afinidad entre el mundo de las aves y el de los hombres, Margit Frenk explora con agudeza y sentido del humor múltiples matices de identificación entre aquéllas y éstos.

La autora crea una atmósfera propia para que escuchemos las voces de pájaros cuya conducta se funde francamente con la nuestra, como las chachalacas enamoradas de jilgueros o de pájaros “tildíos”, o la que piensa abandonar al zopiloto (3-6003 y 6006) o bien, el cuervo que sufre una decepción amorosa:

Este cuervito  
ya se emborrachó,  
por una paloma  
que lo abandonó  
(3-6065).

Encontramos asimismo algunas aves que conservan su identidad y a la vez se humanizan, como el cuervo que llora “porque la cuerva no quiso / vestirlo de pantalón” (6022). De ahí ocurren “cruces aún más curiosos” en cuanto a la identificación de las aves con los humanos: un querreque con “el corazón herido (...) por una *mujer* que ha querido” y unos querrequitos *rebeldes sin causa*, por falta de educación (6063 y 6054). El sabor que le da el canto del jilguero humanizado a una copla “alburera”, también es digno de mención:

El pájaro carpintero  
siempre vive apasionado;  
ahí le responde el jilguero:  
“*Hombre*, vive con cuidado,  
que *siendo yo carbonero*,  
una *mujer* me ha tiznado  
(2-5140).

En ocasiones estas aves son tan humanas, que hasta pronuncian máximas y consejos; abundan los ejemplos de coplas sentenciosas en boca de pájaros parlanchines como el perico.

Ante las diversas pero evidentes formas de compenetración entre pájaros y humanos, Margit Frenk se pregunta si realmente nos encontramos ante un plano metafórico; es lo que sugiere, acoto yo, Carlos H. Magis con respecto a algunas coplas de aves. Después de analizar varias estrofas, ella formula una premisa que bien puede considerarse como uno de los hallazgos significativos de este trabajo: las aves “por más que actúen y hablen como seres humanos, no dejan de ser pájaros”; la flora que suele dar sabor a las estrofas en sus primeros versos confirma la identidad de las aves.

En forma extensiva se humanizan otros animales, los astros, las flores y los frutos. Como resultado de esto, “el universo entero se pone a conversar en las coplas mexicanas”, incluyéndonos a nosotros, los receptores. Pero el poder gozoso de estos poemitas deriva de la cristalización entre la representación visual-auditiva y la discursiva.

El elemento inventivo que se observa en este mundo parlante conduce a la estudiosa a plantear el tema de la “imaginación fabuladora”, que constituye la segunda parte del discurso, donde se concentran valiosas aportaciones. La afortunada aplicación de lo que ha dicho Jacques Le Goff sobre “lo maravilloso” a la expresión de nuestras *fantasías disparatadas*, ilustra el desafío a la verosimilitud y la ausencia de lógica que, en ocasiones, expresan nuestras coplas. Pero lo más importante es que nos ayuda a comprender la liberación que representa ese recurso para los trovadores y escuchas: la posibilidad de romper con el mundo cotidiano, de refugiarnos en uno más divertido, habitado, como vimos, por animales, plantas, astros y hasta por sirenas y cupidos.

Para exhortarnos a reflexionar sobre la ausencia de lógica que priva en este marco de irrealidad, la autora nos remite a esta popular copla:

L'águila, siendo animal,  
se retrató en el dinero;  
para subir al nopal  
pidió permiso primero  
(3-6043)

Después de poner de manifiesto el sinsentido de esta composición, verso a verso e integralmente, la investigadora subraya el carácter burlesco del inventor, “que fabula a su arbitrio y nos lleva tras de sí”.

En el contexto de lo irracional, lo absurdo y lo disparatado, elementos que con frecuencia nutren nuestras coplas, es ilustrativo el antecedente europeo al que nos remite Margit Frenk, basándose en los estudios de Paul Zumthor y de Blanca Perrián. Del género conocido como *fatras* o *fatrasie* de la Francia medieval y renacentista, así como de las diversas manifestaciones del género menor español *disparate* que floreció en el siglo XVI, el folclor hispanoamericano hereda la “eclosión de la fantasía”; es el caso de las bodas entre animales, a veces de diferente especie.

Cuando el lector se da por satisfecho con esa explicación sobre las raíces de nuestras coplas —específicamente las de animales—, la autora lo sorprende con un último hallazgo en torno a otro origen parcial del tema: la herencia indígena. De esta forma reorienta nuestro vuelo receptor y nos conduce a las representaciones prehispánicas y al teatro náhuatl, asociados generalmente a la poesía y al canto. En esas expresiones las aves dotaban de colorido y polifonía a los escenarios.⁴

La ilustración de una temática tan rica en sus matices, antecedentes y enfoques supone una atinada selección de coplas, entre las que predominan las cuartetas y sextillas de rítmicos sonos abajeños, huastecos y jarochos.

La erudición que despliega la autora a lo largo del discurso se complementa con la sensibilidad que manifiesta en la exposición. La notable capacidad de análisis, aparejada con el sentido del humor que se cristaliza en este texto refleja un sentimiento amoroso con respecto al tema y al propio vehículo de transmisión, lo que da como resultado un discurso ágil que multiplica las fuentes de placer de los receptores.

No cabe duda de que Margit Frenk, la tercera mujer que entra a formar parte la Academia Mexicana, honra a esa corporación y la enriquece con su presencia. Hoy que podemos disfrutar impresas sus palabras, sentimos que guardan un peculiar sabor, el de la oralidad.

MA. EUGENIA NEGRÍN

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

---

⁴ En lo que se refiere a la herencia indígena de las coplas mexicanas, Margit Frenk cita la traducción del padre Garibay, editada por León Portilla, 1978. Para las representaciones prehispánicas recurre a Fernando Horcasitas y a Sahagún, a quien alude a través de López Austin, 1969.

## Bibliografía citada

- DE LA GARZA, Mercedes, 1995. *Aves sagradas de los mayas*. México: UNAM.
- FRENK, Margit, coord., 1980. *Cancionero folklórico de México*, vol. 3, *Coplas que no son de amor*. México: El Colegio de México.
- _____, 1997. *Entre la voz y el silencio*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- LE GOFF, Jacques, 1991. “Lo maravilloso en el Occidente medieval”. En *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Trad. Alberto L. Bixio. 2a. ed. Barcelona: Gedisa, 9-24.
- LEÓN PORTILLA, Miguel, ed., 1978. *Literatura del México antiguo. Los textos en lengua náhuatl*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, ed., 1969. *Augurios y abusiones*. México: UNAM.
- MAGIS, Carlos Horacio, 1969. *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina*. México: El Colegio de México.
- NOVO, Salvador, 1979. *Las aves en la poesía castellana*. En *Sus mejores obras*. México: Promesa, 69-90.

María Gabriela González Gutiérrez. *Hacer visible lo invisible. Estructuras y funciones de la adivinanza mexicana tradicional*. Puebla: BUAP/Plaza y Valdés, 1999; 180 pp.

Esta obra se ha propuesto el estudio del género popular de la adivinanza, en sentido estricto. Señala la autora que “la inquietud de analizar la estructura poética de la adivinanza abrió un horizonte insospechado de investigación [...], uno de cuyos eslabones es este libro” (27).

La autora revisa en forma acuciosa los diversos aspectos que considera pertinentes para lograr su objetivo. Inicia el libro con un capítulo sobre la intención de la adivinanza, que intitula “Un periplo en nombre de las palabras ocultas”, en el cual hace un interesante recorrido histórico-literario sobre el gusto, innato en el hombre desde la más remota antigüedad, por descubrir lo secreto, lo oculto, lo prohibido, detrás de la palabra. Cita ejemplos de *La epopeya de Gilgamesh* y de la Biblia, lo mismo que de obras de otros grupos culturales, alejados en el tiempo y en el espacio: griegos, romanos, egipcios, chinos, mexicas, maya-quichés, germanos, celtas, que han buscado y encontrado en los

enigmas, acertijos y adivinanzas un permanente reto a su inteligencia y su intuición.

Vale la pena añadir a este recorrido dos ejemplos que considero importantes: ante todo el de una de las primeras narraciones bizantinas en la literatura española, el *Libro de Apolonio*, del s. XIII, texto relevante del misterio de clerecía, cuyo relato comienza con las palabras:

“La verdura del ramo escome la raíz, de carne de mi madre engrueso mi seruiz”. El que adeuinase este vieso qué ditz, ésse auría la fija del rey enperadriz,

enigma que debía resolver aquel que pretendiese la mano de la princesa. La respuesta acertada la da Apolonio, rey de Tiro, conquistando con ello, no la prometida recompensa, sino el odio brutal y la condena a muerte, al poner de relieve la relación incestuosa entre el rey y su hija.

Y por otra parte, los enigmas de Sor Juana Inés de la Cruz, editados y estudiados por Antonio Alatorre en su libro *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* (El Colegio de México, 1994).

En el segundo capítulo la autora se ocupa de “El deslinde: ¿enigmas, acertijos o adivinanzas?”, paso indispensable para separar estos tres conceptos, tan relacionados; los define de la siguiente manera:

*Enigma*: composición corta en la que, sin nombrar una cosa, se la describe por sus efectos y propiedades, en términos equívocos y ambiguos.

*Acertijo*: designación perifrástica de un objeto; exige razonamiento y precisión matemática.

*Adivinanza*: aquello que se pronostica conjeturando; composición corta, generalmente en verso, en cuya estructura se hace una pregunta, ya sea directa o indirectamente, por el nombre de una cosa o persona, oculto tras un juego ingenioso de palabras. Algunas de sus principales características serían: *a)* que pertenezca a la tradición oral y que se transmita de generación en generación; *b)* que contenga un elemento básico en su elaboración: la sorpresa (sin sorpresa no hay adivinanza); *c)* que siga la regla primordial de siempre decir la respuesta a quien no la sabe (lo que propicia la trasmisión oral del texto).

Para estudiar las estructuras y funciones de la adivinanza mexicana tradicional, su principal propósito de estudio, la autora organiza su cor-

pus de 400 adivinanzas en dos grandes bloques: las adivinanzas intrarreferenciales y las extrarreferenciales. El primer grupo incluye las adivinanzas que contienen un elemento en ellas nombrado y cuya complejidad estriba en la sensación de ambivalencia que la estructura de la adivinanza prevé. Se trata de nombrar el objeto y aludirlo y a la vez eludirlo (29), en un doble juego entre el ser y el parecer. Las segundas, las extrarreferenciales, tienen una gama temática mayor y generalmente responden a una clasificación por temas. Esta clasificación o cualquiera otra que se siga (fonética, sintáctica, semántica), sólo tiene el propósito de proporcionar un método de ordenamiento, como lo reconocen Gabriela González y todos los que nos hemos acercado al estudio de las adivinanzas, ya que los entrecruzamientos son más frecuentes en este género que en otros, y una misma adivinanza puede pertenecer a dos o más categorías.

El capítulo cuarto, intitulado “El texto y el contexto de las adivinanzas”, analiza tres aspectos fundamentales del género: la estructura ideológica, el contexto de emisión y la estructura gramatical. En cuanto al primero, la autora destaca la capacidad de las adivinanzas para exaltar las imágenes, ya sea de los espacios íntimos, ya de los relacionados con la naturaleza, que abarca hombres, animales y objetos, dentro de un contexto que manifiesta lo que la autora llama “un valor de intimidad, de calidez y de protección” (34).

Para ella son tres las dimensiones sensoriales que percibimos en las adivinanzas: los colores y las formas, la pequeñez y la vastedad, y la exaltación del sentido de la vista. “La poesía que hay en la adivinanza, dice, es eminentemente visual, aún más, es sinestética, ya que permite transponer las cualidades de un sentido a otro” (34). Esto lo ilustra con adivinanzas como la siguiente:

Una casita muy redondita,  
sin puertas ni ventanitas  
(*El huevo*).

Al hablar de las “representaciones especiales cosmocéntricas” (los astros, el cielo, el mar, las nubes), cita:

Cielo arriba, cielo abajo  
y una lagrimita en medio  
(*El coco*).

Otros aspectos a destacar en el rubro de la estructura ideológica de la adivinanza son, para la autora: la red de relaciones sociales, que abarca cuatro núcleos: la familia, la población rural, el clero y la nobleza, y los cuatro niveles de comprensión: el intelectual o lógico, el estético o sensorial, el didáctico y el lúdico o emotivo.

En cuanto al contexto de emisión, señala la autora la importancia que tienen en la adivinanza la situación contextual (el espacio en el que se convoca); el destinador (codificador o enunciador, es decir, toda la comunidad que concentra en un individuo la responsabilidad de divulgar el mensaje, como transmisor de un saber popular); el destinatario (quien, en una operación mental de inferencia lógica, habrá de asociar recuerdos visuales, táctiles y auditivos para descifrar el código oculto); el mensaje (creación de imágenes, analogías, relaciones y equivalencias, que deberán ser reconocidas dentro de una atmósfera de duda y sorpresa); el código (con el nivel lógico y el nivel estético), y el referente (expreso o tácito).

En relación con la estructura gramatical, la autora nos remite a la construcción sintáctica de la adivinanza y a los elementos que la conforman, ejemplificando cada uno de ellos. Dado su carácter de género oral, en la adivinanza juega un papel relevante el aspecto fonético, y la autora dedica parte de su estudio a la relación entre el sonido y el sentido. Afirma que:

la adivinanza se construye con la intencionalidad de ser transmitida oralmente y, por lo tanto, requiere de la participación de un receptor activo que escucha, interpreta y memoriza. Para ello la rima y los recursos estilísticos [...] se sujetan a ciertos paradigmas que la comunidad encargada de preservar la tradición adopta como una eficaz medida mnemotécnica (65).

En el último capítulo, Gabriela González Gutiérrez se aboca al estudio de las figuras del sentido, es decir a la estructura semántica de la adivinanza. Nada más intrínseco a la adivinanza que la presencia de los tropos y los metalogismos, ya que se trata primordialmente de un juego de tipo lógico-lingüístico que consiste

en la comparación de objetos con el fin de encontrar similitud dentro de la diversidad de formas, colores, sonidos y usos que esos mismos objetos y sus propios conceptos representan (77).

De las figuras retóricas destacan las siguientes: las de contigüidad y semejanza y las de procesos. Entre las primeras están, por supuesto, la metáfora y la metonimia y entre las segundas, la ambigüedad. Existen otras que vale la pena subrayar: la paradoja, la prosopografía, la prosopopeya, el calembur, la dialogía, la charada, el acróstico, la hipérbole, la comparación, la epanalkepsis, la anáfora, la “jitanjáfora”.

De todas ellas da la autora ejemplos muy interesantes, que hacen de la lectura de este libro un auténtico gozo. Se trata de un estudio crítico serio, sistemático, original y propositivo y de una aportación al rescate de esta tan importante tradición folclórica de nuestro país.

MARÍA TERESA MIAJA  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM