

Revista de Literaturas Populares



Revista de Literaturas Populares

AÑO II NÚMERO 1 ENERO-JUNIO DE 2002

dirección

margit frenk

comité de redacción

magdalena altamirano / martha bremauntz /
araceli campos moreno / elizabeth corral peña /
enrique flores / raúl eduardo gonzález /
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 perez martínez (colegio de
michoacán) / ricardo perez montfort (ciesas,
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

collage a partir del dibujo *diablo* (1790),
de josé domingo espinoza, el chino
(archivo general de la nación)

publicación semestral

CANJES, SUSCRIPCIONES, CORRESPONDENCIA:

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO, D. F.

issn en trámite

E-MAIL: litpop@correo.unam.mx

impreso y hecho en méxico

FAX: (52) 55-50-80-13

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- El conejo. Un cuento de la región cora (Nayarit). Versión bilingüe*
(VERÓNICA VÁZQUEZ SOTO) 5-33
- Tres relatos de la Huasteca veracruzana acerca
de enfermedades sobrenaturales*
(ARACELI CAMPOS MORENO) 34-45
- Tres cuentos de la Tierra Caliente de Michoacán*
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ) 46-60

ESTUDIOS

- LAURETTE GODINAS, *El astrólogo enamorado:
el caso de Gaspar Rivero (siglo XVII)* 63-78
- CLAUDIA CARRANZA, *En la torre de mis gustos,
/ onde tan alta me vi: una décima popular
en el siglo XVIII novohispano* 79-101
- GENARO ZALPA RAMÍREZ, *La mitología del agua
en la Meseta purépecha (Michoacán)* 102-120
- ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ GARCÍA, *Diferencias formales
entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos* 121-152
- JOSÉ MANUEL PEDROSA, *Seguidillas sefardíes
de Marruecos: diacronía, poética y comparatismo* 153-175

RESEÑAS

- Luis G. Díaz Viana. *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la "invención" de la cultura popular*
(ENRIQUE FLORES) 179-186
- Philippe Joutard. *Esas voces que nos llegan del pasado*
(EDITH NEGRÍN) 186-198
- Alberto Cue, ed., *Cultura escrita, literatura e historia... Conversaciones de Roger Chartier con Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin y Antonio Saborit*
(MARGIT FRENK) 198-203
- Carlos Montemayor. *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*
(ARACELI CAMPOS MORENO) 203-205
- Yvette Jiménez de Báez, coord., *Voces y cantos de la tradición. Textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares*
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ) 206-209
- Jesús Antonio Echevarría Román,
La petenera: son huasteco
(ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ) 209-215
- Ana Pelegrín, *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*
(MARÍA EUGENIA NEGRÍN) 216-227
- José Manuel Pedrosa, *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*
(MARIANA MASERA) 228-235
- Carlos Nogueira, *Literatura oral em verso: a poesia em Baião*
(JOSÉ MANUEL PEDROSA) 236-238

El conejo. Un cuento de la región cora (Nayarit).

Versión bilingüe*

El territorio habitado por el pueblo cora está localizado en la zona nor-este del estado de Nayarit, que comprende al municipio del Nayar en su totalidad y, sólo en parte, a los municipios de Rosamorada, Ruiz y Tepic. El Censo General de Población y Vivienda de 1990 señala que en esta área viven 11 434 hablantes de la lengua cora.

Desde 1989 he estudiado y documentado la lengua cora hablada en la comunidad de Presidio de los Reyes, municipio de Ruiz, estado de Nayarit. Este pueblo alberga alrededor de 341 hablantes del cora y se localiza en la parte oeste de la sierra del Nayar; lo que se conoce comúnmente como la zona de Tierra Caliente. En la pequeña localidad de Presidio de los Reyes conviven dos dialectos de la lengua cora. Por un lado, se habla el cora “presideño”, el *muxatá’ana*, el dialecto prestigioso por ser el que la sabiduría popular ha definido como la palabra de los fundadores del pueblo. Por otro lado, el cora “meseño”, el *yauhké’ena*, dialecto de los pobladores más recientes, que se instalaron en el pueblo a principios del siglo pasado por razones matrimoniales o económicas y que son originarios de la “mera” sierra, identificada con los poblados y rancherías vecinas a la Mesa del Nayar y Santa Cruz del Guaybel.

El cuento que a continuación transcribimos en cora con su correspondiente traducción al español fue grabado en Presidio de los Reyes; fue narrado en cora meseño por Macario Flores, ya fallecido, el 18 de abril de 1998. Don Macario nació en un ranchito de la zona meseña y se instaló en Presidio desde su juventud. Se dedicaba a la agricultura y tenía una especial habilidad para tejer cestería en palma. Su pasión y destreza en el arte de contar historias en cora era célebre y muy apreciada por todo el pueblo.

El cuento presentado a continuación, intitulado “El conejo” por el narrador, fue grabado como una ejecución *in situ*. Es decir, fue registrado

* Este trabajo se realizó en parte con el apoyo financiero del Proyecto de Conacyt G34979-H *Enfoques diversos sobre el léxico yutoazteca*.

aprovechando al máximo los contextos comunicativos naturales y espontáneos que la comunidad construye dentro de su cultura para disfrutar el arte de contar historias. Este cuento constituye el primer relato de una larga “jornada narrativa”, de tres horas de duración, en la que Macario narró, dentro de su casa, varias historias a sus nietos, hijos y vecinos, en ocasión de un fin de fiesta muy relevante para la comunidad: los días posteriores a la celebración de la fiesta de Semana Santa del año de 1998. Generalmente, para los coras, los días previos y posteriores a una fiesta comunitaria se consideran óptimos para contar historias. Por un lado, el narrador cuenta con un auditorio ideal, formado por familiares, compadres y amigos, al que le puede transmitir conocimiento cultural, así como habilidad para narrar. Por otro lado, este escenario inspira crucialmente al narrador, al estar lleno de motivos culturales de todo tipo, que van desde los más sagrados hasta los más cotidianos.

El relato de “El conejo” pertenece al género de las historias no verdaderas, de los “puros cuentos”. A este género discursivo se le denomina en cora *níukari hí'iwahkari*, ‘palabra que es juguete’. A nivel estructural, se distingue por ser un género que explota al máximo el uso del diálogo. Por lo general, este género discursivo está dirigido a un público infantil y tiene como principal propósito entretener y divertir. Y realmente lo logra, pues a los niños coras les encanta escuchar estas historias, y siempre acuden con interés y alegría a las largas “jornadas narrativas” en las que habrá, al menos, una narración de “puros cuentos”.

Nuestro relato es uno más de los muchos cuentos sobre el conejo en Mesoamérica. En esta área cultural, el personaje se caracteriza por ser astuto, tramposo, por burlarse del prójimo y siempre salir victorioso de sus aventuras. Al haber sido grabado en escenarios comunicativos muy naturales, el relato cora que aquí presentamos se desarrolla con gran fluidez y espontaneidad; tal vez por eso constituye un cuento largo, de media hora de duración.

Otra versión de este cuento en la zona cora fue recolectada por Konrad T. Preuss a principios del siglo pasado (1912) en el pueblo de San Francisco; de ella se ha publicado la transcripción en cora francisqueño y su correspondiente traducción al alemán. Existe también una traducción al español, aún inédita, de esta versión en cora francisqueño, elaborada recientemente por Margarita Valdovinos. Esta es, pues, la

primera ocasión en que se publica “El conejo” cora con una traducción al español.

En la traducción del cuento fue crucial la colaboración de Joel Flores e Isabel de Jesús López. Sin el dominio y la reflexión que estos hablantes del cora tienen y hacen sobre su propia lengua, la traducción de “El conejo” al español hubiera sido imposible.

Traté de apegarme al máximo a la ortografía práctica del cora que se usa generalmente en cartillas y diferentes materiales didácticos producidos por hablantes del cora que han tenido acceso a la escritura. En la edición del texto cora los signos ortográficos más ajenos a ojos y oídos hispanos son los siguientes:

- *x* representa un sonido fricativo y retroflejo que se pronuncia curvando la punta de la lengua contra el paladar, algo semejante, aunque no exactamente igual, a la *sh* del inglés;

- el apóstrofo entre dos vocales, como en *a'a*, simboliza un cierre glotal, un sonido que es en realidad una ausencia de sonido, pues se pronuncia cerrando completamente la glotis;

- *i* representa una vocal con un timbre muy parecido al de la *u* del español, pero se pronuncia sin redondear los labios;

- *w* es el símbolo de la ortografía práctica del cora para representar sonidos similares a una *u* o una *o* en posición inicial de sílaba y que funciona como consonante, a la manera en que frecuentemente se pronuncia la primera sílaba en la palabra *Oaxaca*.

Tanto en la versión cora del cuento como en su traducción al español aparecen varias notas que intentan mostrar los problemas, aunque también la riqueza, que implica moverse en dos lenguas distintas. El texto cora habla por sí mismo de esta complejidad de códigos en espontánea convivencia, pues a lo largo de su relato el narrador alterna constantemente y de manera creativa entre cora y español. Decidí señalar explícitamente, por medio de cursivas, tanto en el texto original cora como en su traducción al español, los fragmentos del cuento en que el narrador optó por hablar en español. Espero que esta forma de proceder refleje el atractivo sabor de una narrativa donde dos lenguas han estado en contacto por varios siglos.

[El conejo]

Ayéé pu waríj í já'atí jayéin jantewáaka'a kúmu Tátsi'u. *Entonse a'íjna... aah... yá'uche'ekan.* Ayéé pu atyá'ure'ene chájta'a. Jápui'i jautébe kúmu ja'a waískin, jápui'i jautébe wajíjwaka'a. Ayén ti'utañiu ti hín:

— *Yo vendo maiz con todo y costales.*¹

Wi yéé nu.

Aaaah, pues ráanamuari'i, í muarabí ti'frara'a.

— ¡Ah!, jápu wi já'atí jautébe yúuri ti ta tuane *con todo y costal.*

— Mmmm.

— ¿Ni tíahnanan?

— Jée we.² ¡Watajé ché'e mo'ubé'eme'in!

Ja'uré'ene.

— ¿Ni muépe pi ti htua í yúuri?

— Jée.

— Aaaah... ¿Já'achu ni píku?

— *Pus tanto.*

— Aaaah, *ándale pues.*

Jajtá jiráta'a. Jajtá mejiyá'uche'ekane [jíra'ara, ji...]³ jítawájra'a yá'uche'ekan. Ajtá raxíjtewa'a. Ajtáwa'a ye ja'utéchaxi. *Puj mijmu xikára hetsé tiwa'atáratsiiri'í í tyáite... í... í... ti wá'añjri'í í túmin.* *El mijmo día pu hetsé, go'utá'ixa.*

¹ *con todo y costales*: mex. 'con costales y todo'.

² *we*: 'wi'

³ Los diferentes titubeos del narrador en la versión oral del cuento en cora se señalan en el texto escrito con corchetes y puntos suspensivos. Estos titubeos, tan característicos de la oralidad, y que aparecen constantemente en el texto cora, a menudo no se anotan en la traducción española del cuento, pues resultan irrelevantes; cuando no, sí se destacan.

[El conejo]

Así se hizo la persona que se llamaba Conejo. *Entonces ése... aah... andaba por dondequiera. Y así llegó a un pueblo. Allí en el pueblo, como por la esquina, allí parado gritó. Así dijo:*

— *Yo vendo maíz con todo y costales.*¹

Así dijo.

Aaaah, pues lo escuchó la esposa de la cucaracha.

— ¡Ah!, allá está una persona parada que vende maíz *con todo y costal*.

— Mmmm.

— ¿Le vamos a comprar?

— Sí. ¡Háblale, que venga!

Se fue.

— ¿Tú eres el que vende el maíz?

— Sí.

— Aaaah... ¿Cuánto cuesta?

— *Pus tanto.*

— Aaaah, *ándale pues.*

Y le dio. Y [el conejo] se fue de parranda... se emborrachó por ai. Y lo gastó. Y otra vez se paró. *Pus el mismo día* les dio un plazo... a la gente, a la que le pidió prestado el dinero.² *El mismo día*, les dijo.

¹ Como lo mencioné en la introducción, las expresiones que aparecen en español en la narración original del texto en cora se señalan también en la traducción al español por medio de cursivas. El lector puede cotejar la presencia de estas expresiones hispanas en la versión cora del cuento. Sin embargo, los prestamos más usuales que el cora ha tomado del español no fueron objeto de un señalamiento especial, ya que han sufrido adaptaciones fonéticas significativas, que les han dado una forma que ya está alejada de la palabra española original. Por esta adaptación a la fonología de la lengua receptora, los prestamos ya se consideran como palabras coras. Algunos ejemplos son: *kúmu* ‘como’, *ménti* ‘mientras’, *uurita* ‘ahorita, horita’, *péeru* ‘pero’, y las exclamaciones ¡*umbi!* por ‘¡hombre!’, ¡*aráaju!* por ‘¡carajo!’

² En cora, la marca de objeto correferencial con gente es plural, tanto para “dar un plazo” como para “pedir prestado”, pero en la traducción al español sólo es aceptable marcarla para la primera correferencia.

Ayéé pu méj tiajá'uriarupi. Ajtáwa'a pu já'aye ja'utéchaxi, *algún cuadro* pua'a já'utebe. Ajtáwa'a wajíjwaka'a.

—Náa nu wi yée watéjbe nej wi ráatua í yúuri *con todo y costale*.

Ajtá ráanamuari'i, tekuára'i pu... jántewa jí tí ránanan.

Jajtá [jí ra...] jí rarára'an rataíxa:

—Yée pu wi já'ati jé'ejíjwa.

—Ah.

—*Ai verá* ¿ni wi tíajnanan?

—*Pu* hée ¡Watajé che'e yebe'eré'enein!

Jahtá jíratajé tí jín mú po'ubé'eme'in.

—*Señor*, yée pu muachué'ebe'e, í nekin.

—Há'u wi.

Jajtá ja'uré'ene.

—¿Ni muéepe pí tihtua í yúuri?

—Jée wi, *con todo y costales*.

—Aaaah.

—Pe ká wi kústa ja'apiíni jíye ja'áché lo niracha'ij, ínee. Íj xiká pe jetsé í yá'ume'in, *un día domingo* jetsé. Jáj pe ujó'ume'in, temprano ja'achú, pátij tí'ukuá'an, áj pe wi pí ujó'ume'in.

—*Ta bueno*.

Jajtá meyá'uri'arupí.⁴ Táye ja'utéchaxi ajtá wajíjwaka'a:

—Yée nu wi watéjbe néj wi rátua í yúuri *con todo y costales*.

Aaaah, tí te ráanamuari, í wáabe'e tí'frara'a:

⁴ La expresión cora *meyá'uri'arupí*, que casi todos los hablantes de esta lengua traducen al español como 'irse de parranda', está formada por los morfemas *yá'u-* 'ir' y *rupi* 'hundirse, meterse por completo sin ser accesible a la vista'. Dada esta etimología, *meyá'uri'arupí* significa literalmente 'irse hundido, irse metido por completo, sin estar accesible a la vista', un significado relacionado con el de 'perdersé'. La etimología de esta palabra cora sugiere que una traducción más fiel podría ser *perdersé de borracho*, o inclusive también sería interesante traducirla como *se metió un pedo* o *se perdió de pedo*. Sin embargo, opté por un giro más convencional como el de *irse de parranda* por ser una expresión ampliamente reconocible y cotidiana para la mayoría de los hablantes bilingües cora-español, un auditorio esperablemente potencial de esta traducción. La anterior nota etimológica será, sin duda, de interés para un público más especializado.

Así siguió de parranda. Y otra vez, se paró por ai, por *algún cuadro*³ se paró. Y otra vez gritó:

—Aquí estoy parado, yo, el que vende el maíz *con todo y costal*.

Y lo escuchó la gallina... la que así se llama, la que le va a comprar. Y su esposa le dijo:

—Por aquí grita una persona.

—Ah.

—*Ai verás* si le vamos a comprar.⁴

—*Pus sí*. ¡Háblale, que venga aquí!

Y le habló para que viniera.

—*Señor*, aquí te espera mi esposo.

—Bueno.

Y llegó.

—¿Tú eres el que vende el maíz?

—Sí, *con todo y costales*.

—Aaaah.

—Tú no tienes que llevar ningún costal de aquí de tu casa. Yo tengo, yo mero. En *un día domingo*, ese día tú vas, vas tempranito, cuando comes, entonces vas.

—*Ta bueno*.

Y se fue de parranda. Por ai se paró y gritó:

—Aquí estoy parado, yo, el que vende el maíz *con todo y costales*.

Aaaah, cuando lo escuchó la esposa del coyote:

³ *algún cuadro*: 'alguna "cuadra" o tramo de calle entre bocacalles'.

⁴ En cora esta cláusula lleva un marcador explícito de interrogación, así como la entonación correspondiente; pero en español es más aceptable quitar la marca de interrogación y dejarla como una mera interrogación retórica.

—Mé pu wi ja'utébe í señor tí wí rátua í yúuri *con todo y costales*. *Ai verá* ¿ní wi tyájnanan?

—Jée wi ¡Mu watajé che'e mo⁵ jo'ubé'eme'in!

Jajtá ja'uré'ene.

—¿Ní wi muépe pí tíjtua?

—Jée wi.

—Aaaah. ¿Já'achu ni pará'akan?

—*Puj tanto*, ñiuh.

—Aaaah.

Jayée pu tírankuré'a ajtá meyá'uri'arupí.

—Íj péj wi xiká jetsé jó'ume'in, *un día domingo* jetsé, ja'atsá pej tíj *tiempo*. *Pero el mijmo día...* [ká pu] ká pu... [ka xú] netiaujni tí puá nekái si lo sei xikájme jetsé tí'inajchitan. Nej te já'amua najchité'in.

—Aaaah, *ta bueno*.

Ayéé pu ajtáwá'a raaxíte'e. [Jirá'a... tirá'a...] tawéiñiauj ka pu éijna.

Tíjtewa'a ja'ayé ja'utéchaxí ajtáwá'a wajíjwaka'a:

—Yéene wi watébe né⁶ wí rátua í yúuri *con todo y costale*.

Íjta'ij í muájye ráanamuari, írara'a. Ja'ipu'ij:

—Já pu wí tébi ja'utébe tí rátua... *Un señor*, yúuri pú tua *con todo y costale*. *Ai verá*, ¿ní wi tíaranan?

—Jée wi ¡Watáje ché'e mo'ubé'eme'in!

Jajtá jo'ubé'eme.

¿Ní wii muépe pí tíj tua í yúuri?

—Jée wi.

—Aaaah ¿Já'achu ne⁷ píku?

—*Puj tanto*, ñiuj.

—Aaaah.

Jajtá íraata í túmin, jájtame meirúrupi... Jtá'ayauj jí yaj tawájra. Já'apu ya'uxíjíte'e. Jajtáwá'a pu'u títe já'aye ja'utéchaxí ískin, jajtá já'ajna watéchaxí wajíjwaka'a:

⁵ *mo*: 'mu'.

⁶ *ne*: 'nej'.

⁷ *ne*: 'ni'.

—Por aquí anda parado el *señor* que vende el maíz *con todo y costales*.
Ai verás si le vamos a comprar.

—Sí, ¡háblale, dile que venga!

Y llegó.

—¿Tú eres el que vende?

—Sí.

—Aaaah, ¿como cuánto cuesta?

—*Pus tanto*, pues.

—Aaaah.

Cobró y se fue de parranda.

—Tú vas en un día, en *un día domingo*, cuando tengas *tiempo*. *Pero* ustedes van *el mismo día*, porque si no, no me van a encontrar. Porque en un mismo día les tengo que pagar a todos. Les voy a pagar a ustedes.

—Aaaah, *ta bueno*.

Así, otra vez lo gastó. En realidad, viene a emborracharse al pueblo. No se anda con cuentos.

Otra vez por ai se paró y otra vez gritó:

—Aquí estoy parado, yo, el que vende el maíz *con todo y costales*.

Cuando lo escuchó la esposa del león, entonces dijo:

—Allá está parada la persona que lo vende... *Un señor* vende maíz *con todo y costales*. *Ai verás* si le vamos a comprar.

—Sí, ¡háblale, que venga!

Y llegó.

—¿Eres tú el que vende el maíz?

—Sí.

—Aaaah ¿Cuánto cuesta?

—*Pus tanto*, pues.

—Aaaah.

Y le dio el dinero, y se fue de parranda por ai; no se sabe dónde se emborrachó. Por ai lo gastó. Cuando otra vez por allí se paró, por la esquina, y allí se paró, gritó:

—Yée ne wi watébe néj wi rátua í yúuri *con todo y costale*.

Aaaah, ráanamuari'i, írara'an muájye.

—Jápu wí ja'utébe, *el señor* tí tí'ituaane. Yúuri pú tua. *Ai verán ¿ni taránanan?*

—Jée wi |Watajé che'e mo'ujbé'eme'in!

Jajtá ja'uré'ene.

—¿Ní wi muépe pí títua?

—Jée wi.

—Ah, *ta bueno* ¿Já'achu népi?

—*Puj tanto*.

Ajtá ráata'a túmin, ajtá haurá.

—Í xiká jetsé pe í jó'ume'in, pe ká jatsá pe tíj *tiempo*. Nemuachué'ebe nu'uná'ame *porque* tí puá ne kái tímua'ataratsij pe ká netíaujní. Nuáya'atamej ná'ame, xolo ja'íjna xiká jetsé, *un día domingo* ja'atsá, ja'atsá pe tíj *tiempo*.

—*Ta bueno*.

Jaa yée pu tí'iyá'uche'ekane'e. Tíjté ya'urá ruché'e jáapu wáyechue'ebe, [jáunu...] jánu'u káyeixí tujú'u. Tía'ukáu utátsi ujti wi chí⁸ jetsé. Jápu nu kája'ateje í yúuri íjpuíjka tejé'irajwa'ana. Í tí rí tíjijyu. *Ese día* jetsé pu wamé, í muarabí [tí'írara'a...] tíkna'ara'a jári je'ikáme, púuru'u pu íra muajájna. Íbe'ekane.

Waretiéchajra nu já'anú gaayéixí,⁹ jaípi tí tíjijyu, ajtá ráataje:

—¿Ní puíjrajka?

—Jée wi.

—Ah.

—Yée nu'u rí nibé'eme.

⁸ chí: 'chi'i'.

⁹ gaayéixí: 'kaayéixí'.

—Aquí estoy parado, yo el que vende el maíz *con todo y costales*.

Aaaah, lo escuchó la esposa del león.

—Allá anda parado, *el señor* que vende. Él vende maíz. *Ai verán* si nosotros le vamos a comprar.

—Sí ¡háblale, que venga!

Y llegó.

—¿Eres tú el que lo vende?

—Sí.

—Ah, *ta bueno*. ¿Cuánto cuesta?

—Pus tanto.

Y le dio el dinero, y se fue.

—Aquel día tú vas a la hora que tengas *tiempo*. Te voy a estar esperando *porque* si yo no te doy un plazo, no me vas a encontrar. Voy a andar por ai, sólo ese día, en *un día domingo*, a la hora que tengas *tiempo*.

—*Ta bueno*.

Entonces así anduvo por ai. Cuando se fue a su casa a esperarlos allá, se sentó allá arriba como por la esquina del techo. Hasta arriba en la esquina tiene una camita, allá arriba en la casa. Ai había poquito maíz que estaba desgranando y aventando. De a uno por uno ya empezó a desgranar. *Ese día* llega la esposa de la cucaracha... el marido,⁵ viene trayendo un burro. Llegó. Se subió corriendo, allá arriba se sentó; [el conejo] siguió desgranando y lo saludó:

—¿Cómo estás?

—Bien.

—Ah.

—Yo ya estoy aquí, vine por el maíz.

⁵ Cuando el narrador se equivoca generalmente hace una pausa después de la palabra equivocada; por eso pongo puntos suspensivos después de ella.

- Ah, uuríta, ñíaumi wi tiajtayúm. Uuríta nu ti'ará'astesin.
Ká puj nu'u ti'ikábjijtse [hih] in *cuanto granito* kíkka. Ayée pu ja'utakái
ji'ixí'ere.
- Úmbi, akaj tí'íwi, jajtá je'ikáame, siáj.
- ¿Ja'atá ni wi pu'éin?
- Úmbi gáayo pú wi he'ikáame.
- ¿Je'iné wi muarújka?
- Úmbi neki'imekaj¹⁰ wi.
- Mmm, aah, ¡wat, íjabajta wi! Méeki wi jantiáaruti... [chi...]
Wáakasi chuitá pu nu'u ája'uká ja'ukáime. Ánna¹¹ jautiarupí
waratiéche. Jajtá gáayu jú'ume, taji'ikáne, táriaratiaujte:
- ¿Ní wi pe rí tí'iyu?
- Jée.
- Jám, yée nu'u rí ñiauj, ji'ibé'eme, nej rá'atini.
- Ah, aoríta, aoríta... yée pu najtí... Póuj já'atsu jasi'áj pe matá'ukien.
Jáapu í ya'utakái jajtá jí'ixie'ere... [hih...] itanú rijtánu séij je'ikáme.
- ¡Úmbi! Apu wí e'ikáme, í tebí.
- ¿Ja'atá ni pu pu'éin?
- ¡Úmbi! Wáabe'e pú wi píriki.
- ¿Jé'ine wi muarújka?
- Já wi neki'imeka wi.
- Ah, pe ká wi tí'itsiine ¡Járiku wi! ¡Wati'áabajta! Méjka'iwa, méjka'i
tu'upísta'a... [áape wa...] áape wíi na tiá'ujtakái... [pí'u...] pí'ikujka. Yée
pu wi ñi'umuárein jajtá jíyá'ume.

¹⁰ El verbo cora *kí'ime* es una de las distintas expresiones con las que cuenta esta lengua para designar actos de ingestión de alimentos, es decir, es un miembro de las diferentes clases de 'comer'. Designa en particular la acción de comer carroña, o de comer cosas muertas. Algunos traductores han elegido la palabra *devorar* para este verbo cora. Yo preferí traducirlo simplemente como *comer*, puesto que en cora este verbo no tiene ningún rasgo semántico asociado con la voracidad, avidez o violencia al comer. Es, sin embargo, necesario dejar claro que en el relato en cora el narrador juega de manera creativa con la riqueza léxica de esta lengua para describir cómo y qué se come.

¹¹ *ánna*: 'ájna'.

—Ah, horita acabo de desgranar, horita acompleteo.

Dicen que caía muy poquito, de *granito* en granito, poquito. Entonces, sentado, mirando a lo lejos, dijo [el marido de la cucaracha]:

—¡Hombre, allá arriba viene una persona!

—¿Quién es?

—¡Hombre, pues viene el gallo!

—¿Qué te hace?

—¡Hombre, me come!

—Mmmm, ¡escóndete! Métete allá abajo.

Dicen que allá abajo estaba tirada caca de vaca. Y allí se metió corriendo. Y el gallo se empezó a acercar, llegó donde estaba el conejo, lo saludó:

—¿Ya estás desgranando?

—Sí.

—Yo ya estoy aquí, vine a llevármelo.

—Ah, horita, horita... así... Yo ya mero... Mientras, descansa poquito en la sombra.

Allí sentado y mirando a lo lejos... cuando, cuando viene otra persona.

—¡Hombre, allá viene, la persona!

—¿Quién es?

—¡Hombre, es el coyote!

—¿Qué te hace?

—¡Pues me come!

—Ah, no tengas miedo. ¡Vete! ¡Escóndete! Allí, allí en la yerba, allí estáte... allí estáte bien sentado... con confianza, nada más viene a visitarme y se va.

Ayéé pu nu'u íraatáixa, ayéé pu:

—¿Úmbi! ¿Ní wi pe kái te'eká'ane pej wí pej wíi gáayu warekí'ime?

—¿Já'une wi jé'ein?

—Ah, mé pu wi ja'utáka tu'upista'a. Mée pu wi jé'eku'utsu.

—*Ta bueno*, jée wi.

Jajtá nu'u í ya'ukárupi, í wáabe'e, ájnaka riyéjmuári, í gáayu; íya'ata raatebí'ira, raatekí'ime. Pu'u rí. Péeru kómu arí muarabí jirá'achaí tí jajtá raatéjkua, *el gáayo*. *Entóns* ayée pu táwa.

Ára waj nu eikáne siáj. Ápuj tawa'a wí je'ikáme, í tebí.

—¿Ja'atá kij wi pu pu'éin?

—¿Úmbi! Muájye pú wi je'ikáme.

—¿Je'iné wi muarújka'a?

—¿Úmbi! Nekkí'imeka wi.

—Ah, pe káj wi ri'itsíime, yéj kí pú wi jejtíatiasta'a. Méj pe wí na te'ijra'aká'ati. Náa wi tyiá'ukien. Ah, jamé pe wi je'iráka'ití po'ují'ikujka, ménti neti'ara'ástesin nej tí'iyu. Yée pu ñi'umuárein jajtá jiyá'ume.

—*Ta bueno*.

Tajná a'ukatfecheka'a... áнна...¹² ja'utíajrupi tajté tiastá'a... jáura... ja'utéwixi jíjku. Jájpui jayéin tí jtá¹³ iye'ikáne.

—¿Ní wi pe rí tí'iyu?

—Jé wi. Ah. Póuj wi ¿Úmbi! ¿Ní wi pe kái tén teká'ane péj wi wáabe'e waje'ika? Yée pu wi ja'a ja'ure'eka méjki.

—Jéi ne wi nenijta *hombre*.

—Mée pe pú wi ukanéin. Mej pu jejté tiastá'a, méj pu wi jé'iraka.

Jajtá nu'u ja'ukárupi, í muájye. Ana yá'utyiau. Tipuá jajná já'uteka'a, [í wa'a...] í wáabe'e, jí'ikutsu. Jáataka tiráatebí'ira ajná ra'ikatépujxaxi,¹⁴ raajé'ikata, ratéki'ime. Ajtá jauné.

¹² *ánna*: 'já'ahna'.

¹³ *jtá*: 'ajta'.

¹⁴ El verbo cora *ra'ikatépujxaxi* pertenece a la clase semántica de las diferentes formas de 'golpear' que se pueden expresar en esta lengua. En particular, este verbo designa la acción de golpear que consiste en cargar y aventar violenta e iterativamente la entidad afectada por esta acción. Se usa generalmente para expresar la acción que hacen algunos animales cuando atrapan a su presa. Me pareció que el verbo *zangolotear* del español era una traducción cercana a lo que designa esta palabra en cora.

Entonces así dicen que le dijo [el conejo al coyote], así:

—¡Hombre!, ¿no te animas a comerte un gallo?

—¿Dónde está?

—Ah, por ai está sentado en la yerba. Por ai está dormido.

—*Ta bueno*, sí.

Y dicen que se metió [a la yerba] el coyote y por ai asustó al gallo; rápido lo agarró, se lo comió. Listo. Pero, como *el* gallo ya debía a la cucaracha que se había comido... *Entons*, así dicen que va a hacerse otra vez.

Y dicen que viene otro. Allá lejos viene otra persona.

—¿Quién será?

—¡Hombre, viene el león!

—¿Qué te hace?

—¡Hombre, me come!

—Ah, no tengas miedo, acá abajo hay una cueva. Allí estáte bien acostado. Tiene una sombra muy buena. Allí estáte acostado, sigue durmiendo, mientras yo acompleto lo que estoy desgranando. Nada más viene a visitarme y se va.

—*Ta bueno*.

Y allá se fue corriendo y se metió en la cueva... se fue... se acostó a dormir. Cuando, así, llegó alguien.

—¿Ya estás desgranando?

—Sí. Ah, y ahora, ¡hombre!, ¿no te animas a matar un coyote? Por ai está acostado, allá abajo.

—Sí, como no, *hombre*.

—Baja muy hondo. Por allá está en una cueva, por allá está acostado.

Y dicen que por allá se fue de bajada el león. Lo encontró. Estaba acostado, el coyote, durmiendo. Y lo agarró entero y lo zangoloteó muchas veces, lo mató, se lo comió. Y salió.

—Núu ri wí ni je'ekán ráame.¹⁵

—Uuuuh, ¡Wásiaij pe! Ñiauj kui'iwá *porque* patakuá'anaxi. Pe jé'ekan tí'ukua, pajtá wára juxái, jáu já'atsu ji'iráaku. Ah, ménti netiaráste'esin. Jápu nu'u já'utekáixi já'ikakú'ube tijtá nu'u ráaseij.

—¡Úmbi! Ájti yée wi. ¡Já'ati be'ekáme!

—¿Ja'atá ni wi píriki?

—¡Úmbi! *Tirador* pu wí pu'éin.

—¿Jéine wi muarújka?

—Oh, neje'ikataka wi.

—Uh, pe ká wi ti'itsiine. ¡Járiku wi! Jáaki já'ukane méé pu wi xápua jaráu. Jáa pe wí na tiaja'uráka'iti na pe rí kujká ta'ukiéin. Yée pu wi ñiumuáarein, yúu pu wi jiyó'ume... jirá'ame... *sáabe* jéiti tí'iti jin tí'iteche'ekan. Yée pu wi ñi'umuáarein jajtá wi jiyá'ume.

Jajtá nu jiyé'ikane.

—¿Ni yée wi pe rí tí'iyu?

—Jée wi, neká'ane káñiaú jirá'achaij jéiwa.

Pu'u rí nuj ka téjejtéi¹⁶ ye já'achuka. Ah, jájpu nu jijtá ráta'ixa:

—Eh, ¿Ní wi pe kái re'eká'ane péj wi pou muájye wajé'ikatan? Yénki pú wi ja'uráaka, tijñiau wi ínee... nechúika waréjki'iki, tsí'ij tí wí kui'i tí'ime'emijka, péeru jái pu wi raréjki'iki.

—Ah, ¡Jéine wi nenijtá úmbi!

Jiiraka'ajte'e ruurepúusti, jiyá'ume. Jáapu jiya'ukáne já'uti ja'uráaka. Jámpu nu ná jimí tyája'uka, í muájye, jíkutsu. Aja'uréchaxi, ráaratu'a. Kijéejbe, í muájye, wamí'í. Ajtá ja'uné.

—Nu'u rí wi ni niraajé'ika.

—Ah, aaráju pu'u rí ñiau jikú ¡wásiaij pe!

—Jée wi.

Já'atsu puj nú.

—No, nu'u rí wi já'ura.

—Ah, *ta bueno*.

¹⁵ El verbo cora *raamé* designa el acto de matar animales exclusivamente e implica también que sólo se mató un animal. Es semejante al verbo *slaughter* del inglés. Decidí traducir esta expresión cora con el verbo *degollar* del español.

¹⁶ *téjejtéi*: 'ti'itíjei'.

—Yo ya lo degollé.

—Uuuuh, ¡descansa! Pobrecito, *porque* te cansaste. Ya comiste y también te llenaste, puedes dormir tantito. Ah, mientras voy a acompletar. Dicen que todavía no cerraba los ojos cuando dicen que lo vio.

—¡Hombre, de allá arriba viene una persona!

Así dijo.

—¿Quién es?

—¡Hombre, es un *tirador*!

—¿Qué te hace?

—¡Oh, me mata!

—Uh, no tengas miedo. ¡Vete! Ve allá abajo, por allí está el chalate.⁶ Estáte allí bien acostado en la rama del árbol, ya... dormido en la sombra. Nada más me viene a visitar, va a entrar, *sabe* a qué viene. Nada más me visita y se va a ir.

Y dicen que llegó.

—¿Ya estás desgranando?

Así dijo.

—Sí, porque debo mucho.

Y dicen que había muy poquito. Y dicen que le dijo:

—Eh, ¿no te animas a matar a un león? Está por acá abajo acostado en una rama, pues a mí... se comió a mi perrito, el perro que rastreaba, pero ese se lo comió.

—Ah, ¡cómo es posible, hombre!

Preparó su rifle y se fue. Y llegó allá arriba donde estaba acostado en la rama. Dicen que en la mera punta de la rama está acostado, el león, durmiendo. Por ai se paró, le disparó. Se cayó, el león, se murió. Y llegó.

—Yo ya lo maté.

—¡Carajo! Ya está listo, ¡descansa!

—Sí. Un rato.

Dicen que dijo:

—*No*, yo ya me voy.

—Ah, *ta bueno*.

⁶ *chalate*: 'higuera'.

Jiya'ura.

Pu'u rí wará'acha'ij, í me'erité, í tí yúuri jín wa'iwátuuirí'i. Jayée pu'u, tíj kái, já'ati mu jíyaume ja'umé me jíya'araákixi já'uti jíy'é chájta'a. Ká pu tíiti¹⁷ mu'u jíyá'ume. Majtáa tíjija'uta'áijtaka'a, tí jín járíku sia'ítáje, í tátsi'u, che'eyébe'ere'enein. Majtá nu tyiája'ura'iteka'a. Tíjtá... [jíyá'u...] jíya'uré'ene jajná jíya'uráka.

—¿Ní me puaráka?

—Jée wi.

—Ah, jé'ekan mú wi muajé'echué'ebe pej nu wii ja'utápresentado.

—Ah, ¿jéiki meñiaurúure'in?

—Puj, kien sa.

—Ah, máa nu'u rí wi, uuríta sekuché'ere, akuché'ere xú'uri. Nu'u rí ñi ájta, ínee nekáte.

Ja'ará nu'u miyá'ukij mej yau ajíjajna. Jájta aín kápu jáyein júurij. Japuj ká tíwa'iwákuanamua jajtá ja ya'utayéixi. *Otro día*, majtá wa'a, tíya'uta'iteka'a.

—¿Járikú wi! Siañb'éejajni ta yebé'e... yebe'erénein, táj wii tí'utáxa já'ukijai gojó'uru, táaite.

Jáa mu matá wa yó'ugousin, matíjtá wa yá'utyau.

—Ye yée tu wi mué'ijajna.

—Mmm, péeru nu'urí ñiá'uj ñiá'un ja'umé'ekan, ja'atsú nuñ ñiáunika yeti'ujtájbe. Uuríta nu já'ume ná'ame, sekuché'ere, uuríta nume... nu jaamua tá'asi.

Majrá jíya'uki. Ká jáyéin waríj jápuja'a jíyá'utaka. ¿Úmbi! mu'u rí nu... “je'íkí ye'í teetijmua'itín” mu'u rí tí'i... tí'imua'tse, *la autoridad* játi jíy'éetseijre'e. Jájpuí raatajé metyí'umua tíjín, *vale más... para... tá'ixate'in* wí, jáiti tíitíj waríj íye'e... Tín tajtíwan pú wamí'í... “páta'a gojó'utábairé'in máta'a ra'abé'enan”. Ayée pu nu'u márawa'aíyeire'ene.

—Ye'e te wí te ríjtá tej ye muá'ibi'itíki, pe nu wí tíája'utábairé'in, jé'eka pu wí tajtíwan jumí'í... pej pa na wí... gó'ubairé'in.

—Mmm, ay sí niché'e wi hó'ume'in.

Jáapu nu'u jíya'ure'ene. Míya'uaste. “Yéeka ári'iku”.

¹⁷ *tíiti*: 'tí'ití'.

Se fue.

Ya les debía, a los asesinados, el maíz que les vendió. Así dicen que las personas no habían regresado de donde vinieron, del pueblo. Ninguno había llegado. Y entonces mandaron a hablarle rápido, al conejo, para que viniera. Y entonces dicen que mandaron a avisarle. Cuando... llegó, allí estaba.

—¿Cómo estás?

—Bien.

—Ah, pues te esperan para que vayas a presentarte.

—Ah. ¿Qué me van a hacer?

—Pus, *quién sabe*.

—Ah, yo ya voy horita, ustedes váyanse caminando... Camina... Yo ya también, yo me estoy alistando.

Y dicen que se fueron los que vinieron a llevarlo. Y él no hizo lo mismo. Ai nomás les echó mentiras y siguió sentado. *Otro día*, otra vez mandaron por él.

—Apúrenle,⁷ vayan a traerlo para que venga... para que diga dónde dejó a la gente.

Y otra vez lo fueron a buscar y otra vez también lo encontraron.

—Venimos a llevarte.

—Mmm, pero, yo ya, yo, yo iba para allá, nomás estaba aquí parado por un ratito. Horita yo voy a ir, váyanse caminando, horita voy, los alcanzo.

Y se fueron. No sucedió así, por ai se quedó sentado. ¡Hombre!, dicen que ellos ya se pusieron... “Cómo le vamos a ganar”, ya se pusieron a pensar profundamente, *la autoridad*,⁸ que existe allá. Y entonces le hablaron, pensaron que *vale más... para...* decirle que algo, algo pasó aquí... Que el gobernador se murió... “que vengas a ayudarles a enterrarlo”. Ah, entonces dicen que llegan allí.

—Aquí estamos, venimos por ti para que vayas a ayudar porque el gobernador se murió... que tú nada más... les ayudes.

—Mmm, ay, *sí* voy a ir.

Entonces dicen que llegó. Llegaron con él. “Ya está aquí”.

⁷ *apúrenle*: ‘apresúrense’.

⁸ *la autoridad*: ‘las autoridades’.

—Eh,... pújme... pata wí po'u mǎjna mímǎ'ichi matája'ubáire'in tyátaj wí ra'abá'anan.

—Ah.

—Jí'i [mu'u rí wí...] mu'u rí wí tejé'ekujna, ooríta tu wí ra'atinj.

—¿Ni wi wamǎ'í?

—Puj wamǎ'í wí.

—¡Úmbi! Ka pu wí... tǎ pua wí [pua wí] ja rí'i ju'umǎ'ini ka wi kái jí ta'irawan, *porque* jéiwa pu wí éeka jarájka íiye jukátse'in.

Jai pu wí... ayée pu nu tyi'ura'ǎjra.

—Ahh ¿*ónde se ha visto* tǎ í mǎ'ichi wa'fra'an? ¡Uh, rúuri! Ka nu wí...

Jajtá nu'u méjka'i ji yáurupi. Ah, jáajra wa'a pu *siempre* mu kái tǎ'ira'uni'i, majtá muj tǎn:

—¡Úmbi! pój *si quiere*... pate'erá'astirej jé'i tetǎ'imuáixaate.

Ah, aayée mu ñiu ka pu ché'e húseirata, tǎjtá ñiu tǎka'a jǎra'amuasti járuche. Jajtá nu ju'utatiájta jǎra'antene'in, nyáani'u... tyǎ'utataujta:

—*Buenas noches de mi cueva.*

Ja wí yée pu nuj ti'utaniuj. Ah, ká pu nu wataniú.

—Ah, jíaramba! ¿Jé'itouj wi kái na'abe'áij, mi nechǎ'i? Ja'anátina pu wí netá'aira tǎpuá'a wí mú'une'etanéin, najtá jí ru'ubé'ene'in, najtá jí ratajéebi, ju'utaniusin.

Mm, ajtá wa'a níuwaraníu.

—*Buenas noches de mi cueva.*

Ja wí yée pu nu ti'utaniú. Jáapu jánu'u waráyaaxǎ'í.¹⁸

—Jǎ *hijo de la chingada* tǎ'itǎ kú'uku'u pu ru'irájka. *Vale maj* ka nú utyárutǎ.

Ajtái ju'umé.

Ja'ará wa'a mu'u rí ñiu jí'i raperseguido... [miyá'uj...] miyá'ubajra'an me rǎ tǎn jáawa. Mmm... jajtá niu já'a wa'a miyá'utyau.

—¡Úmbi! *Puj* há mu mue'ejéchue'ebe pej nú jé'ekan pu... jǎrita séij ju'umǎ'í.

¹⁸ La expresión cora *waráyaaxǎ'í* es un verbo onomatopéyico que hace referencia a la forma de hablar o de respirar de algunos animales. En especial se usa para designar los sonidos que hacen las víboras.

—Eh, para que tú nos ayudes con ese muerto, a enterrarlo.

—Ah.

—Otros ya... otros ya están haciendo el pozo, horita nosotros lo vamos a llevar.

—¿Se murió?

—*Pus* se murió.

—¡Hombre! No es cierto... si ya se hubiera muerto no se estuviera echando pedos *porque* tiene mucho aire en la panza.

Ese... entonces dicen que se echó un pedo.

—Ah, ¿*ónde se ha visto* que un muerto se eche pedos? ¡Uh, está vivo! Yo no...

Y entonces dicen que se fue allá de parranda. Ah, y luego ellos siempre no lo perdonan, y otra vez dijeron:

—¡Hombre! *Si quiere...* que nos cumplas lo que te estamos diciendo.

Ah, y entonces él ya no se dejaba ver, y luego otra vez en la noche llegaba a su casa. Y dicen que adentro saludaba, parándose en la puerta... y luego otra vez saludaba:

—*Buenas noches de mi cueva.*

Dicen que así dijo. Ah, dicen que no respondió.

—Ah, ¡caramba! ¿Porqué no me contestas, esta mi casa? Siempre me contesta cuando voy para allá, cuando yo regreso, cuando la saludo, sí contesta.

Mmm, y otra vez, otra vez saludó.

—*Buenas noches de mi cueva.*

Así dicen que saludó. Y entonces dicen que adentro se oyó un ruido como respiran, hablan las víboras.

—Qué poca, *hijo de la chingada*, algo como víbora está adentro. *Vale más* que no me meta bien adentro.

Y luego se fue.

Otra vez, otra vez lo volvieron a perseguir... lo persiguieron, casi diario. Mmm... y luego otra vez por ai lo encontraron.

—¡Hombre! *Pus* te están esperando para que tú, dicen... dicen otra vez, de veras otro se murió.

—Mmm, ¿jéří jé'inini'u ní? Ka nu wí neeráabikue'i neyé'eba'anán
¿jeitiyé'i jé'ime jé'ínjin nejéchue'ebe? *Vale más que no.*

—¡Úmbi, ché'ere!

Mui'itij xa'awá míya'ubijtij.

Ja'ure'ene.

Tipuá nu jánjouka'a, jáaxa'a, jí wamf'í.

—Eh, tu'u rí wí... [tu wí...] jí'i rabe'abáata, pe taa wí tarábaire'in.

—Mmm, ¿já'uni wí ní yé'ebijme'in?

—Jamfj na wí mú'ura'an jetsé.

—Mmm, káa nu... kantí wí naawá'abi tántu tí í tí wamf'í, jéeiwa pu
jaitiiki'e tí raajé'ika. Káa nu wíniku.

—Péeru, amípi wí rajbí.

—Jau.

Jámuniu miyá'ubijti, miyá'ujbijti, miyá'uchui, japuá ja'umé.

—Ah, wí tu'u rí [wí ti...] tu'u rí ní'u chí'i wí yuwaré'eteka, tiché
yeraré'ete'in.

Jí ráaratua nu jí ya'ata, ja'fhna. Ja jí yéejbe mú'ura'an, jíru'uraaxua.
Jée jiyá'urichajra nu.

[Ká pu ti...] ka mú... ra... já'iráru. Ja yée pu tí'urujna ka pu ché'e. Ja
yée pu jajtáwa... jáapu imfj... ya'uíjkate, me'ijna jí jáxa'a, já'uti jé'iyé'eka
játe'e, jáapu jí yejchue'ebe. Jáa pu nu tí'ijta ja'atsá jí ru'ukane, jánu... jí
ye'ebé'eme ye ja'achú tétee tí'iti. Jáa pu nu jayé'in tírataje:

—¿*Quién eres?*

Yée wí.

—*Hojarasca, kao.*

—¿*No eres Conejo?*

—*No.*

—¡*Ah, qué chingao!*

—Mmm, pero ¿por qué yo? Yo no lo puedo enterrar solo, ¿pero por qué a mí solo me están esperando? *Vale más que no...*

—¡Hombre, vámonos!

Muchos se lo llevaron.

Llegó.

Dicen que ya estaba tirado, el cocodrilo, muerto.

—Eh, nosotros ya... nosotros... lo vamos a esconder para que tú nos ayudes.

—Mmm ¿de dónde lo voy a agarrar?

—De esa merita, de su cabeza.

—Mmm, yo no... me puede envenenar, porque el que se murió tiene mucha saliva del que lo mató. Yo no, entonces no.

—Pero de allí agárralo.

—Bueno.

Entonces otra vez se lo llevaron [al cocodrilo], se lo llevaron cargándolo, para allá iba.

—Ah, nosotros ya, nosotros ya vamos a ponerlo en el suelo, vamos a ponerlo aquí.

Dicen que lo soltó rápido, ése. Se cayó, su cabeza, se le cayó. Sí, dicen que [el conejo] se fue corriendo.

No... ellos no le hicieron nada. Entonces, ya no se dejaba ver. Entonces otra vez... allí lejos... le encargaron, a ése, el cocodrilo, que donde toma agua en el río, allí lo esperara. Entonces dicen que cuando... a la hora que bajó al río, dicen que venía algo así de grande, algo. Entonces dicen que le dijo:

—¿*Quién eres?*

Así dijo [el conejo].

—*Hojarasca, kao.*⁹

—¿*No eres Conejo?*

—*No.*

—¡*Ah, qué chingao!*

⁹ La respuesta del conejo a la pregunta formulada por el cocodrilo es una fórmula secreta. Es además interesante observar que todo este diálogo entre los dos personajes se expresa en español en la narración original en cora.

—“No, káa nu wí, ra’atekí’imi tipuá’a wi ná’urakajte’in ¡Kási’i pij na wí tí’ikatsíkare’e! *Vale máj no.*”

Jíra’uye nu ruxíewa. Jajtá já tiya’urupí.

Jáajra wa’a pu... mu’u rí... nuj, mu’u rí ñiuj... jirájme jéi... mu’u rí jí’ira’ijkate *para* tí ratéebi, tí ratéjkua’ani. Ajtá wa’a nu jíratyau tí puájnu jánu’ukájka. Jáapunú watakái jujtán, je’etsé pú ranée, náa pu nu gráamu... [tí’u...] tí’ukáime tí’utúpi ye já’achu tite já’ana. Ah, jáapunú, jayé’in, tiráataje:

—¡Úmbi yée wi! ¿Ni muépe *Conééjo*?

—Jée wi.

—Mmm, yée mu tináatajé néj nu wí muatekí’ime.

—Mmm, ka nu wí muacóstiado. ¡Kási’i pij ne na wí ri’iwáchi! Ká nu wí yée netéwe’ira.

—*Vale más...* Yée nu wí tí’imua’atse pej wí nantatúaani után jetsé. Já’u wi tí’ujkue’iwanaa, tipuá’a wi ne rí watépu’utan néajna, ne tij néajna ne tij tí’ukua’an, narépu’utan, jáanu wí ne rí ni *para* péj naatekí’ime.

—Mmm, ¿jóu ni wí ní? ¿ni wí ne rí ni muantatuáane?

—Jée wi.

Ahh, péeru jáapunú ja rí ja’ajé’ita jomé, jári nu jó’ukaruti.

—*No, no, no.*

Yée wi.

Jajtá nu ja’aín já’atsu watáruaxij, tírí’i jí uhratsá *para...* [tí ja...] jakátsuna. Jáapu, jáapu, nu imí náa ríaujka *trómpara’an* jétse, jáapu jí jíra’antatua xá. Jánu narajá’utsunan. *Jijo e la*, náa pu tí.

“No, yo no me lo voy a comer, puede atorárseme en la garganta ¡Mira cómo tiene bien muchísimas espinas! *Vale más no*”.

Dicen que tomó agua a gusto. Y entonces se fue para arriba de donde vino.

Y otra vez... ya... ellos ya otra vez, ellos ya otra vez... pelearon... ellos ya encargaron *para* que lo agarre, que se lo coma. Y otra vez dicen que lo encontró, dicen que cuando estaba sentado cerca del río. Y dicen que sentado al otro lado del río, mirando bien el zacate de gramo... amontonado, sembrado a la altura de las rodillas, allá. Ah, entonces dicen que le dijo:

—¡Hombre! ¿Tú eres *Conejo*?

Así dijo.

—Sí.

—Mmm, me dijeron que te comiera.

—Mmm, yo no te costeo.¹⁰ ¡Mira cómo estoy rebién flaco! No tengo carne.

Así dijo.

—*Vale más...* Yo estoy pensando profundamente que me llesves al otro lado. Allá hay muchísimo pasto para que yo ya engorde allá, para que yo allá, para que yo coma, me engorde, y entonces yo ya esté listo *para* que tú me comas bien bonito.

Así dijo...

—Mmm, ¿adónde? ¿ya te llevo al otro lado?

—Sí.

Ah, pero dicen que cuando ya iba a la mitad del río, dicen que rápido se empezó a sumir.

—*No, no, no.*

Así dijo [el conejo].

Luego dicen que él despacito se movió, ya se estaba acomodando *para...* saltar. Luego, luego dicen que lejos bien sentado en su *trompa*, luego lo pasó. Allá saltaba muy bien en el zacate. ¡*Jijo e la!*¹¹ estaba muy bien.

¹⁰ *yo no te costeo*: ‘no te conviene comerme’.

¹¹ *jijo e la*: interjección, por *hijo de la chingada*.

Séi xiká, wá'apua xiká, tí já'ajna jé'eye'ibe *hasta* kai nu'u tya'uwará'axi, jájna tíjá'uti jó'utu'upi. Jájta nu jí ru'ukáayeixi, tí'imua'atse júupu jetsé... [re'e...] jiyá'ume ja'uti je'erájra. Jáapu nuj jayé'in tiraatá'ixa:

—¿Já'ini wí petí'imua'atse *Conééjo?* ¿Ní wi pe rí pu'uchíra'a ne ta'a wí muaarekí'ime?

—Ah, yáa nu wí tí'ixa... *por eso* netí'imua'atse wí néj ne na wí ni wa'ixí'ere'in... Ah, *niajustadéero* ja'uyéi... béjli'i... péj niu wí peniajá'utuani... *Óora si* pe ta wí pe'ájna natekí'ime. Ka nu maj ché'e ja'ití'ixa, jarabé nerij jí pu'uchí'ira... ka pú wí jái... Mmm ¿jou ni wí nijo'uyéixi'in?

—¿Ní wi nemuara'antatúuani *para* wí pe taj wí wa'ixiere'in?

—Jée, néj ne náa wí ni béjli'i raaséijra'an, *neterréeno*, *allíi* néj ne náa, ni uhní raaséijra'an, penatekí'ime.

Ayéepu nu:

—¿Jóu ni wí naujyéixi'in?

—*Netrompa* wí jetsé.

—*No*, típuá'a wí na'akábeti. *Vale más...* jáanu wí ja'amú'utse joukái na'amé, rí'í rí péj wí néjbi... néjbi,... né tí... Jaujé petj wí ní'iki'imi, jarabé nejné najtá jí rá'akatsuna,... náanu... penijbí'ira.

Ayéepu nu:

—Uuríta nu muantatuáasin.

Jajtá nu janjouyéixi... jájka'i jiyáurupi. Ja rí nu tin béjri'i tin jóume, tíj nu rí'í góuraj... yée komo rí'ij pu góuchesíite *para* ta'akátsuna. Tíj na nuj tyará'asi *para* tí jéjtsuna. Já'atsu nu'u wataruáxi. Ayéepu nu tiráataje, í jáxa'a:

—*No, no, no, no, no te muevas...* jáa wa...

Yéepu nu tírate:

—Ah, káa nu wí ja'atsú tí nu wí jakájbe, jí nu wí jin putí'utarúaxi *porque* tin nu wí jankuré'ebe.

Un día, dos días que andaba caminando por allá *hasta* que dicen que se acabó el zacate, allá donde había mucho en montón sembrado. Y otra vez dicen que se sentó por el río, pensando profundamente, mirando al otro lado por donde vino. Entonces dicen que así le dijo [el cocodrilo]:

—¿En qué piensas tanto, *Conejo*? ¿Ya engordaste para que te pueda comer?

—Ah, estoy diciendo... *por eso* estoy pensando tanto que yo nada más quiero ver bien... Ah, mi *ajustadero*, donde andaba, me paseaba... cerca... para que tú sí me lleses... *Ora si* tú allá me vas a comer. Ya no voy a decir nada más, ya estoy gordo de todo el cuerpo... yo nada... Mmm...¿dónde me siento?

—¿Y si te paso *para* que veas lo que quieres?

—Sí, que yo vea bien cerca, lo vea, mi *terreno*, *allí* que yo bien clarito lo vea, me comes. Entonces dicen que dijo:

—¿Dónde me siento?

—En mi *trompa*.

—*No*, no sé, me puedo caer. *Vale más* que... yo me voy a sentar en tu cabeza, puedes agarrarme... agarrarme cuando yo... [me caiga]... Pues sí, cuando tú quieras comerme, claro que yo sí puedo saltar... yo bien... cuando me agarres.

Entonces dicen que dijo:

—Horita te voy a pasar.

Y dicen que se sentó... para allá se fue hundiendo poquito. Dicen que iba cerquita, dicen que se acomodó bien del rabo... como que se acomodó bien de las patas *para* saltar de arriba hacia abajo. Dicen que tenía bien calculada la velocidad *para* saltar. Dicen que se movió poquito. Entonces dicen que el cocodrilo le dijo:

—*No, no, no, no, no te muevas... si...*

Entonces dicen que le contestó:

—Ah, yo no, poquito, que yo ya mero¹² me caía, yo por eso me moví, *porque* yo ya mero me caía.

¹² *ya mero*: 'ya casi, por poco'.

Péeru pu'u rí rí'í jí'í gourikáte... tí ra'antá... tiré... jíra... jíra... jíra... tí ra'ankátsuna *para* tí ajtá jí ya'ut'échara'ani.

Ah, pu'u rí nu béjri'i.

—¿Jáachu ni wí imíj?

—Máaj wi ja'atsú jájkaiwaye.

Pu'u rí nu'u jééitse'e béjri'i.

—Já'atsu wi jééitse'e jájka'iwáyee. Kaxi nú wi rí'í je'eraanée nej raaséij *neterréeno*. *Más cerquita* ja'atsúka.

Ah, *pero* pu'u rí jí'í listo je'i tí te'ekátsuna. Ah, yée pu'u nu'u te'ekátsukuij.¹⁹ Jájti títsukui. Jaur'échajra... nu náa nu... Ínkinu *cerco* já'utaka'a... teté. Jáaj na nu janúujrupí, je'enárupi jú jetsé. Jáj na nu... tyájaute... tentyúxuawaxi, í jáxa'a... [tí rara'i...] tí raarabéni. Ká pu raatébi'i, jai pú ju'umé. Ayéepu... [tíj... metíj...] metírajgouj. Ka pu ché'e máj wa'a. Ayée mu tírajnyá'ausi'i... [tí ti...] tí tí pura... Ayé'in tya'utyáruti chí'itara'an. Káa pu ye utyáruti.

Ayéé pu nu'u meraatapuájtaka'a. Ka pu ché'e má tíj [má tíj... gou...] wakuá'anaxi méj ye'e jebéjbe. Mmm, meraatátua. Yéepu tí'uri jájna jimí... Ayéepu'u ka tí'itítí'í, jamíjna: pu'u rí íku.

¹⁹ El cora es muy conocido por su obsesión por expresar la locatividad de una manera muy precisa. En distintos fragmentos de este cuento, el narrador utiliza los morfemas locativos que se afijan al verbo para resaltar los detalles espaciales. Es interesante notar que con una sola palabra, como *te'ekátsukuij*, el cora hace referencia a un salto que se realiza de un lugar más elevado a uno más bajo; generalmente se usa para describir un gran salto del agua a la tierra o del agua a un lugar seco.

Pero él ya se estaba acomodando bien de los pies para... para... sal... sal... sal...¹³ *para* saltar, para luego irse corriendo.

Ah, dicen que ya iba cerquita:

—¿Qué tan¹⁴ lejos te llevo?

—Más para allá, por favorcito.

Dicen que ya se estaba acercando, cerca.

—Todavía más, acércate para allá. Yo todavía no miro bien, que lo vea, mi *terreno*. *Más cerquita*, por favorcito.

Ah, *pero* ya estaba *listo* para cómo saltar. Ah, entonces dicen que saltó, saltó muy alto del agua a la tierra. Dicen que corrió... bien... Estaba un *cercu* largo en el suelo... de piedra. Entonces dicen que se metió adentro, atravesó al otro lado. Luego dicen que... el cocodrilo intentó agarrarlo... cuando... cuando lo siguió. No lo agarró, se fue a caminar. Entonces, que... ellos... lo empezaron a buscar. Aunque ya no, otra vez ellos. Entonces ellos empezaron a reclamarle... algo... Cuando... así algo se fue metiendo en su casa. No, no se mete adentro.

Entonces dicen que lo dejaron. Ya no, cuando... cuando... se cansaron de estarle hablando tantas veces. Mmm, lo dejaron. Así pasó en ese tiempo... Así está de cortito, ése: ya acabó.

Bibliografía citada

INEGI, 1991. *XI Censo general de población y vivienda, 1990*. Estado de Nayarit. México.

PREUSS, Konrad Theodor, 1912. *Die Nayarit Expedition. Textaufnahmen und Beobachtungen unter mexikanischen Indianern. I. Die Religion der Cora-Indianer in Texten, nebst Wörterbuch*. Leipzig: Teubner.

¹³ La traducción de múltiples titubeos en el verbo ‘saltar’ del español obedece a que, en la narración original, estos titubeos se marcan intencionalmente por el narrador en el verbo cora correspondiente para darle mayor emoción y suspenso al cercano desenlace de la historia.

¹⁴ *Qué tan*; ‘cuán’.

Tres relatos de la Huasteca veracruzana acerca de enfermedades sobrenaturales

De una larga entrevista realizada en agosto del 2001 extraje los tres relatos que aquí presento. Común denominador en estos relatos es la creencia de que ciertas enfermedades son causadas por espíritus o fuerzas malignas, ya sea porque el demonio se introduce en el organismo humano, ya mediante un hechizo arrojado sobre la víctima por sujetos que ejercen la magia negra, o bien por haber estado en contacto con algún objeto portador de un mal.

Atribuir el desequilibrio de la salud física o mental a seres e influjos sobrenaturales es una concepción muy antigua. La historia de la cultura occidental registra numerosos casos de personas poseídas por el demonio, de pestes causadas por los pecados cometidos por los hombres, de sujetos “espantados”, flacos y héticos, a quienes se les habían aparecido las ánimas del Purgatorio, causadoras de sus dolencias.

Esas creencias vinieron al Nuevo Mundo con la conquista española, y a ellas se sumaron las indígenas. En la época prehispánica la enfermedad se concebía como la acción cometida por alguna divinidad. Para tratarla había distintos especialistas: el *tetlacuicuiliani*, que succionaba con la boca el daño del cuerpo del enfermo; el *tetonalmacano*, que restauraba el *tonalli*, es decir, el alma, a quienes la habían perdido. Famosos fueron los médicos huastecos —a quienes los aztecas tenían como grandes hechiceros—, en especial, los naguales, magos que tenían la capacidad de transformarse en animales.

De ambas tradiciones, española e indígena, encontramos rastros en los siguientes relatos. Las historias contadas sucedieron en Tepetzintla, pequeño pueblo de la Huasteca veracruzana y lugar de nacimiento de la entrevistada, María Isabel Morales de la Cruz, una mujer de cincuenta años, poseedora de un “tendajón” al lado de la carretera.

Como el lector observará, los relatos se transcribieron lo más fielmente posible, incluyendo los cambios que la narradora hace entre el

singular y el plural, el masculino y el femenino, el pasado y el presente. Espero que mis intervenciones en el primer texto no estorben demasiado la historia contada.

Al transcribir los textos, caí en la cuenta de que no había percibido las incoherencias gramaticales cuando hacía la entrevista. Y es que el tono de voz, los ademanes, las expresiones faciales, la risa de la entrevistada, ayudaron a atraer mi atención hacia la acción contada.

Lo mismo puede decirse del contexto: una mañana nublada, cuando, en compañía de una amiga, entré en el tendajón buscando unos cigarros. Por la lluvia, el camión repartidor no había llegado. A cambio de los cigarros, pasamos algunas horas conversando con una mujer ávida de contar historias, sucesos en los que tomó parte, alimento de su cotidianidad.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

[1. El muchacho que le cantaba *La malagueña* al Diablo]

El muchacho se llama Eduardo, ¿verdad? Empezó, el muchacho, en la noche, con un este..., temblaba, ya decía que veía el Malo, que lo veía el Malo y lo veía, y ya no dormía. Empezaba a las diez de la noche, empezaba con esos retorcionones y le pegaba a la pared, le pegaba a todo; se peliaba con el diablo, se peliaba. Entonces a mí, los dos días que empezó, no me hablaron, no me hablaron. Ya hasta que ya por último se desesperaron ellos ¹ y me empezaron a hablar. Ya me llamaron, que vaya a acompañarlos, y ya iba.

No pues hacía muy feo, yo me espanté de momento, pues le hacía, se retorgaba en la cama, peliaba en la cama, la movía, ¿verdad? Era un joven de veinti..., de veinte años.

Entonces ya mi esposo también iba. Empezábamos a orar y a [...], orábamos por él, ¿verdad? Y le echábamos agua bendita, le poníamos el

¹ Los familiares del muchacho endemoniado.

crucifijo y él lo agarraba y lo aventaba, bueno, una cosa horrible. Y ya se empezaba a juntar mucha gente. Y decía:

—Allí está, allí está.

—¿Y dónde?

Nosotros no veíamos nada.

—No, pues ya se salió.

Y oíamos ruido arriba de la casa de la señora,² se oía la lámina cómo sonaba.

Entonces iba la gente, le echaba agua bendita y todo. Vino el sacerdote, vinieron muchos grupos para orar, de Renovación, de otros grupos, venían a orar.³ Y no, el muchacho, no. Cuando terminaba él —ya para eso eran la una, las dos de la mañana—, terminaba el muchacho bien cansado, moretado de golpes que se daba, o se agarraba, según.

Y así pasó, y otra noche otra vez igual e igual, y entre más, más. Entonces decían:

—No, pus hágale de esto.

Entons hay mujeres que aquí trabajan por ejemplo, el, este, le dicen *malintonería*.⁴

—No, pus que hágale de la tierra, que hágale de esto.

La señora⁵ que venía decía que estaba embrujado, o que li habían puesto, que li habían dado de tomar, ¿verdad? Y hacían trabajos grandes; aquí, en la tierra, ofrendaban zacahuil,⁶ grandotes, y bueno, de todo lo que había en el pueblo que se come, todo esto ofrendaban para que se le quitara el mal al muchacho. Pos no, pasaba otro, y lo mismo y lo mismo. Venían padres, y nada, y pues muchas [personas] venían pero se agotaban.

² La madre del muchacho.

³ Es posible que sean sectas de origen estadounidense.

⁴ Según se deduce del relato de la informante, la malintonería es un tipo de magia negra, o al menos, una práctica mágica tradicional, ejercida en secreto, en este caso, empleada para “curar” el daño causado por el demonio. Es posible que el rito de ofrendar comida a la tierra tenga reminiscencias prehispánicas.

⁵ Es decir, la curandera.

⁶ El zacahuil es un tamal grande, envuelto en hojas de plátano, típico de la Huasteca. Se cuece en hornos durante doce horas, aproximadamente.

Mi esposo, pos él, realmente, ¿verdad?, este, de tanto desvelo, se debilitó, le dio también, o sea, le entró entonces como miedo y después ya no fue. Pero nosotros sí, seguimos yendo, seguimos yendo.

El muchacho duró tres meses así, hasta que no lo llevaron a un lugar donde está un sacerdote que según está preparado para eliminar esas cosas.⁷ Y ahí lo llevaron como tres, cuatro veces. Y así fue como le fue retirando [el mal] al muchacho.

Pero el muchacho así duró noche tras noche. Ya esperando la gente que ya va estar esto así. Y pues hora sí, sus hermanos se desmoralizaron porque el muchacho no, pos, no podía. Con decirle que si habían ocho o diez para agarrarlo, ahí en la casa, y no podíamos con él. Otros orando, otros, este, echándole agua bendita p'acá, poniéndole el agua bendita, poniéndole el crucifijo. Y agarraba los escapularios y mira [simula que rompe los escapularios colgados al cuello], los reventaba. Agarraba los rosarios, igual los reventaba. Era una cosa de veras que, al menos yo no lo había visto eso, nos tocó porque somos vecinos.

Pero sí mucha gente, hasta con decirle que el pastor vino, y ellos hablan del diablo. Empezaron que el diablo, que “¡Salte!”, y quién sabe qué tanto le hablaban, y el muchacho igual, igual, igual. Y hasta que lo llevaron allá y allí se compuso.

[¿Y qué le rezaban?]

Pus les rezaban a la Virgen de Guadalupe, que alejara pos los Malos, ¿verdad?, que están ahí, y pues a nuestro Señor Jesucristo también le rezaban, ¿verdad? [...] No más le decían [extiende las manos hacia arriba]:

⁷ Según me explicó el esposo de Isabel, en Puente de Tula, a ocho horas de Tepetzintla, hay un sacerdote dedicado a exorcizar a los endemoniados. Al parecer, en la región no son extraños los casos de personas poseídas por el demonio. En otra parte de la entrevista, la señora Isabel me contó que recientemente tres muchachos, entre ellos una mujer, habían sido llevados por sus familiares para ser exorcizados; exorcismos que, por cierto, el prelado hace en público.

Señor,
 ilumínanos que estamos en esto,
 fija a tu hijo, es tu hijo,
 ilumínalo, quítale estos males que tiene,
 protéjelo, Señor,
 tú que lo puedes todo,
 tú que pus curastes a enválidos, a tullidos, a todos.

Todo eso le hablábamos, le decíamos a nuestro Señor para que se alejara el Malo, ¿verdad? A la Virgen, a otros santos, no más a esos, a varios, a todos los santos nos encomendábamos, pos ya no sabíamos qué, ¿verdad? Unos rezaban de una manera, otros de otro, ¿verdad?, pidiendo, ¿verdad?

[Y usted, ¿qué le rezaba?]

[...] Simplemente le puedo decir, ¿verdad?, lo que a mí me nace, pos lo que yo pueda: “Señor mío, escucha mi voz”. Porque yo tengo un abuelo que, ya fallecido, que él, este, hora sí curaba, pero a base de maicito, a base de piedra, ¿verdad?⁸ Entonces yo me guiaba con él, ¿verdad?, y le hablaba a mi abuelo, diciéndole:

—Pues tú que ya estás del otro lado, ilumínalo, dame tu sabiduría, dame (o sea, la que él tuvo), y dámela a mí para que este joven, ¿verdad?, se levante, que le quite lo malo.

Y ya empezaba yo con nuestro Señor Jesucristo, a la Virgen de Guadalupe:

Virgen de Guadalupe,
 reina de México,
 salva a este joven,
 ilumínalo,
 protéjelo,

⁸ En otra parte de la entrevista, Isabel me contó que su abuelo tenía el don de adivinar. Era muy solicitado por los rancheros cuando un animal no aparecía. Adivinaba haciendo la suerte del maíz, y con el alumbre, el cual, después de derretirlo, examinaba en busca de una señal que le diera la respuesta buscada.

ponle tu manto;
yo sé que es milagrosa.

[¿Porqué se le metió el diablo?]

Ah, porque dicen, en “bolita” de jóvenes se van al pantión a jugar el, este, ¿cómo le llaman? [Dirigiéndose a su esposo:] ¿Cómo le llaman al ese que juegan al pantión? El ese, el ese, la tablita... ¡la güija!, exactamente eso. Dicen que van y que empiezan a hablar allá con los muertos los muchachos. Y le fue este muchacho, en la noche, toda la noche, vaya, toda la noche, agarraba guitarra y a cantarle, a cantarle *La malagueña*.

Entonces, cuando este se metía eso, él le cantaba *La malagueña*, ¿eh?, le cantaba *La malagueña* al Malo. Sí, sí, y así hacía a su mano [ademán de tocar la guitarra]. Yo digo porque lo vi. Está acostado y asííí los dientes, le hacía así, mira: así le hacía los dientes, feo le hacía los dientes, los retorció estos de aquí, y los ojos los pelaba feo, y la mano le hacía así, pero con aquello que de veras le estaba llevando la guitarra. Y le cantaba *La malagueña*.

[...] Ese fue la historia de este muchacho.

[2. La abuelita hechizada y el nagual]

Este fue un caso cuando yo tenía, aproximadamente, como doce años. Este, antes sí existían, según, los brujos, ¿verdad?, existían los brujos. Entons yo vivía allá con mi mamá, vivíamos todos juntos, éramos cuatro mujeres y un varón. Entonces teníamos una imagen de la Virgen de Guadalupe, así en una mesa, grandota. Resulta que, pues resulta que primero, o sea, vivíamos todos juntos con mi abuela. Mi abuela era una persona pos de las antiguas, pues. Ella vendía pan, vendía comida, pero le tenían mucho coraje porque ella trabajaba mucho, le tenían coraje los vecinos. Y antes sí existía la brujería y existía que mismos las personas se volvían animales.⁹

⁹ Se refiere al nagualismo, la capacidad de algunos individuos de transformarse en animal. Dice Gonzalo Aguirre Beltrán, en su libro *Medicina y magia*,

Entonces, mi abuela una vez buscó un curandero, de no sé de qué rancho, que la venía a curar. Y esa noche, yo me acuerdo que el señor llegó. Eran como las ocho de la noche; que ya la van a curar. [La abuela] nos hizo que nos durmiéramos todos. Pero nosotros, chamacos; tenía una cortina larga, así bajito. Ya mi abuela se metió p'allá y el señor. Mi mamá, dice:

—Hija, dice, quién sabe qué le van [...] a tu abuelita, la vienen a curar.

—Pos quién sabe.

Ya pidió todo, sahumero, todo, todo pidió y un montón de yerbas. Pos no lo va de creer, no había luz, con puras velas, y yo me asomaba por ahí. Hicieron que se encuerara mi abuelita, no más con el puro fondo. Ya empezó el hombre ese a trabajar y a trabajar. Pos lo chupaba p'acá, lo chupaba p'allá y la zarandeaba así, feo lo hacía. Y que “¡Salte!”, y quién sabe qué tanto le decía. Pos ya mi abuelita... Pues dice mi mamá:

—Ella dice que así le van a curar.

A otro día, el señor, amaneció, y ya no estaba, ya se fue.

Pos otro día mi abuelita todo estaba verde por acá, todo morado, feo, horrible. Y allí empezó, mal y mal y mal, pues ya, este, ¿y hora?

—No, pues ya estoy enferma y enferma.

Y cayó enferma mi abuelita.

A otro día (como nosotras hacíamos pan), llegó un pollo, así venía. Y dice mi abuela:

—Agarra ese pollo, mira, quién sabe de quién es.

Pos yo lo agarré, lo agarré el pollo, no pesaba nada, nada, nada, nada, ni las plumas o las patas que llevaba no pesaban nada. Y le digo:

—¡Abuela!

No, le digo:

—¡Mamá!, ese pollo no pesa nada.

Y que empiece con sus majaderías, porque mi abuela era grosera.

—¿Quién jijo de su chingada madre trajo eso? ¿Quién, quién lo mandó? Horita va a ver, dice, agárralo.

que mucho antes de la conquista española los huastecos fueron famosos por sus conocimientos mágicos. Uno de sus dioses fue Nahuapilli, palabra que se traduce como mago en jefe, principal hechicero, gran 'nagual'.

Y yo, como pos no era para mí, era para ella, porque era ella era la..., ¿verdad?, lo agarró, mire, y lo avienta a la boca del horno, estaba prendido el horno. No más le hizo ¡chiiiiiii!, hizo, y se acabó. Nada, ni huesos ni nada, ni pestilencia de pollo, ya ve que cuando quema uno pollo, pues afea. Pues ese no. No más ¡chiiiiiii!, y ya, se acabó.

Y empezó mi abuela con sus majaderías:

—Y quién sabe quién me mandó.

Y quién sabe qué. Y ella mal, enferma y enferma y enferma. A otro día que llega una señora, que según, vendiendo ropa, ropa, este, usada. Se sentó la abuelita ahí y ya [la señora] sacó los suéteres. Me compró uno mi abuela, uno [a] mi otra hermana. Y la abuela ya no se quiso ir de ahí. Ahí se sentó y se sentó y ya no se fue. Entons le digo a mi abuela:

—¿Entons no se va ir?

—No, no me voy, aquí me voy a quedar, me voy a dormir.

Y mi abuela, como tenía costumbre de meterse un machete, un palo, debajo de su cama. Pos no lo vimos ni cómo salió la señora. A otro día amaneció, ya ni rastro.

Todos esos iban pagados, iban pagados por otras personas para que le hicieran a mi abuela. Ya, este, ya cuestión de que ya se hizo todo eso. Bueno, ya mi abuela se la llevaron pa México. Y se murió. Ya que nos dijeron:

—No, pues que le trabajaron duro.

Entonces nosotros, pasó el tiempo, y ya no vivimos ahí, nos fuimos a nuestra casa. Y hora, ya, como le decía yo, teníamos un altar y al altar iba todas las noches un gato. El gato se paraba de aquí [del piso] y brincaba al altar don 'taba la Virgen. Y ya le poníamos cuidado y le poníamos cuidado toda la noche. Ah, no todas las noches, eran nada más los viernes. Y los viernes empezó. Y entonces eran los viernes por semana.

Entonces tenía, tengo, una prima que su mamá también le dio el don de mi abuelo.

—No, dice, tía, ese gato es malo, no es bueno.

—¿Pero cómo sabes?

—Sí, hay que ponerle cuidado. Vas a ver qué días viene y qué días no.

—Ah, bueno.

Y ya nos acostábamos en el piso, todos ahí para ver. Y uh, ahí llegaba el gato y ¡zummm!, brincaba; se bajaba y ¡zummm!, se brincaba.

Bueno, entonces nos propusimos agarrar el gato. Y entonces dice mi sobrina, digo mi prima:

—Lo vamos a agarrar y le vamos a pagar dándole a tragar monedas.

—Eso ¿pá qué?

—Pues pa pagarle, si eso es un brujo.

Bueno, nos aprehendimos; unos con lazo, otros con alambre y todo. Pos no lo ha de creer: lo encerramos. ¿Y cómo entraba el gato?, a ver dígame. Todas las puertas cerradas. ¿Por dónde entraba el gato? Quién sabe. Nada más veíamos, ya está allá.

Pues entre todos lo agarramos el gato, lo agarramos y le enredamos aquí, mire [señala el cuello], alambre. Pero de antes de eso, mi prima le dio la moneda a tragar. Pues ya lo fuimos a amarrar en un árbol que teníamos de mora. Pues ya le ha de creer, lo agarramos, lo fuimos a amarrar.

Y otro día no estaba el gato. Cuando oímos, duro y duro la campana.

—No, pos hay muerto.

—¿Y quién se murió?

—Pus *Fulano*, el brujo, que no más en su cama amaneció.

Pos el gato que matamos era ese, era ese, ¿eh?

—No más, dice, que estaba durmiendo y estaba ahorcado.

Y nosotros... [se lleva el dedo a la boca], ¿eh?, no más mi mamá... Quiere decir decir que sí era el brujo que venía.

[¿No les dio miedo matar al brujo?]

[Sonríe.] No, pus no, uno menos. Sí, así pasó.

[3. Extraña enfermedad]

Un hijo mío, que se acaba de ir, ayer se fue, estaba chiquito y se me enfermó, mero mes de diciembre. Y había una señora por aquí arribita que empezaba a curar. Entonces mi hijo se enfermó, se enfermó, nada más se dormía y se dormía.

—¿Y qué tiene?

—No, pus no tiene ni hambre ni nada.

Ya se enflacó, se enflacó. Me dicen:

—Está embrujado, llévalo.

—¿Y con quién?

—No, pues, ahí *Fulana*; pero mira que es buena.

(Mi señor es de las personas que no cree.)

Ya me lo llevé. Llegando, la señora ya tenía su altar, así, las imágenes, tenía una bola así de un frasco con agua. Entonces, ya agarró un vaso con agua y agarró el huevo y lo empezó a barrer a m'hijo,¹⁰ lo barrió y lo barrió con unas ramas llamado, este..., yerbanegra. Ya lo empezó a barrer, ya partió el huevo en el vaso de agua y agarró una vela y lo¹¹ pone por donde está la bola de agua grandota. No, ella me dijo:

—Noo, pues si no le hacen un trabajo a tu hijo, lo van a entregar, porque tu hijo trae don.

—¿Cómo?

—No, pus sí. Pus tu abuelito, dice, tiene don, como dicen trabaja eso.

—Ah, le digo, pero mi abuelito no trabaja la esa malintonería, él trabaja el maicito, l'alumbre y lo demás: paladea, soba, ve partos.

—No, no, dice, su hijo lo van a entregar. Y si no le hace su trabajo ahorita, para este fin de este [mes], tu hijo no lo vas a ver, se va a morir. Mira, aquí está: cuatro velas tiene prendido, ¿no lo ves?

Yo no veía nada. ¿Sabe yo lo que veía? Era la lumbre de la vela, lo transmitía en la bola del agua. Pos claro, lo veía acá en el vaso del huevo. Y, claro, lo barrió m'hijo con el huevo. Y la clara del huevo se hizo como agua, al echarlo al vaso sube la clara, sube y queda la yema abajo. Dice:

—Mira, dice, cómo lo tienes, se te va a morir.

¹⁰ *Barrer* es quitar la enfermedad; esta se "barre" del cuerpo del enfermo con ramas o yerbas. Es una práctica común entre los curanderos. También suelen utilizar un huevo bajo la creencia de que, pasándolo sobre el paciente, succiona la enfermedad, o bien, examinándolo, sirve para diagnosticar el causante del daño.

¹¹ Se refiere a la vela.

Pues ya me espantó.

—¿Y yo de dónde voy a agarrar dinero, si yo no tenía nada de eso?

Pus dice:

—Y ahorita te hago la lista de una vez, pa lo que vas a comprar.

Pues yo ya me quedé pensado y pensando.

—Vas a traer una gallina que no haiga pecado, un gallo que no haiga pecado. Me vas a traer huevos, me vas a traer velas, veladoras, huevo de mestizo, [rectifica] pan mestizo, dulces, chicles, todo lo que hay. Me vas a traer tabaco, aguardiente, chile color, todo, bueno, todo, todo lo que hay.

—Ah, bueno.

Pus me hizo una lista así, mire [señala el largo de la lista con las manos].

Ya vengo triste, yo.

—¿Y cuándo vienes?, me dijo.

—¿Y cuánto me va a cobrar?

En aquel entonces, cincuenta pesos.

—¡Cincuenta pesos!

Mucho dinero, mucho dinero, pus mi hijo ya ahorita tiene veintiocho años. Mucho dinero.

—Y si no haces el trabajo, se te va a morir.

Ahi vengo con mi esposo.

—¿Qué te dijeron?

—No, pus tengo que llevar todo esta lista, porque si no, que se va a morir m'hijo, y que ya lo van a entregar, porque mi abuelo, como trabaja eso, lo van a entregar.

Es que cada año tiene que estar entregando. Una persona que trabaja tiene que entregar.¹² Pero esas personas [que] entregan, por ejemplo, [son] las que trabajan la magia negra.

Entonces mi esposo ya se fue a hablar con su patrón, un señor que le ayudaba.

—Mira, compadre, no te preocupes, tu chamaco no está enfermo, usted no ande creyendo esas cosas.

¹² Se entiende que los practicantes de la magia deben entregar una ofrenda.

—No, pus yo no, dice, pero tu comadre sí, que está triste porque el niño se va a morir.

—Tráimelo. Y vaya al monte a cortar hoja, de varias hojas, y lo vamos a barrer.

¡Uuta!, lo empezamos a barrer al chamaco, mire. Y sí, la hoja estaba negra, pues, quedaba negra, pero pus yo no sé si porque de tanto azote o porque de veras tenía algo malo [se ríe]. Lo empezamos a barrer, a barrer, y lo empezamos a sacar, a sacar.

Empezamos a hacer siete buches de agua, rociándolo p'acá, p'acá [con la mano señala hacia la derecha y la izquierda]. Poníamos el chamaco en medio y le rociábamos.¹³ Le aventábamos las ramas, que se lo llevara;¹⁴ p'acá igual, p'allá también,¹⁵ por si lo 'bía agarrado las cruces por el camino, ¿verdad? Porque antes aquí la gente era muy cochina, o sea, agarraban ramas, se rameaban y las tiraban en el camino. Y así pasa un débil, uno que es débile [sic], y si la acaban de tirar, y usted lo encuentra y es débil, lo agarra y al rato se siente también así, hasta que no se dé una barrida.

Y así pasó, lo barrimos, lo barrimos, y santo remedio. No le di ni esa cantidad [a la curandera] ni compré nada. Se compuso m'hijo.

¹³ Al rociar al niño, lo limpiaron del daño que lo aquejaba.

¹⁴ Para que las ramas se llevaran la enfermedad.

¹⁵ Isabel señaló los cuatro puntos cardinales, donde, se supone, depositaron la enfermedad. Es muy probable que este rito tenga relación con las creencias cosmológicas prehispánicas, según las cuales, en cada punto cardinal vivía un dios.

Tres cuentos de la Tierra Caliente de Michoacán

En un receso de una larga reunión con ejidatarios de las comunidades del municipio de Tiquicheo, Michoacán, el 6 de septiembre de 2001, Alexis Varela, de la dirección estatal del Instituto Nacional Indigenista (INI), quien conducía la reunión, nos presentó a Jorge Martínez y a mí ante los campesinos concurrentes, diciendo que estábamos en la comunidad interesados en la música y el folclor de la región. Como sucede tantas veces, la respuesta espontánea fue que ya no había rasgos de la cultura tradicional en el lugar; al insistir, mencioné la palabra *cuento*. Algo comentó en seguida don José Guijarro Martínez, comisario ejidal de la comunidad de Purungueo, del mismo municipio, agricultor de 44 años de edad.

Al tomar la palabra don José, los demás nos advirtieron que no lo dejáramos hablar, porque luego ya no íbamos a poder callarlo. La actitud del narrador, que parecía tímida al principio, resultó en realidad la de un gran observador, que tomaba nota de cuanto ocurría. Así, sin que nadie se lo pidiera, contó una historia de cazadores, de las que abundan en la región y que suelen estar surcadas de hipérboles, hechos extraordinarios y momentos de gran tensión, motivados por los encuentros con el *león* (puma) y con el venado, las presas más codiciadas por los tiradores en aquellos rumbos.

Los cuentos que presento a continuación fueron grabados después de escuchar ese primer relato; como sucede con otros narradores orales, don José siguió contando cuentos uno tras otro, ocupando la atención de la concurrencia —en este caso, miembros de otros ejidos del municipio, quienes habían acudido al palacio municipal de Tiquicheo convocados por el INI para ser informados sobre un programa federal de créditos—, como si tuviera ganada su atención; el narrador ya se conducía, aparentemente, motivado sólo por su propia voluntad.

Antes de que don José continuara contando, le pedí su consentimiento para registrar sus palabras en una cinta; si bien al principio se turbó un tanto por la presencia de la grabadora, en poco tiempo la turbación fue vencida por el ingenio y la elocuencia. Así, Guijarro se tomó el tiempo para contarnos otros tres cuentos. Los dos primeros, también de cazadores, fueron referidos a manera de anécdotas, como muchos otros que se cuentan en la región. Ninguno fue antecedido de un título, como sí lo fue, en cambio, el último. Respecto del primero, señaló don José al final de la narración:

Esto se los platicué yo [a los de Purungueo]; como mi esposa es de la Ceiba de Trujillo, y he ido yo para allá, por eso se los platicué yo allá en Purungueo; dije: “Al cabo, si les miento [menciono] a toda la gente, no van a saber quiénes son para hacer esa pregunta”; entonces yo más que nada se los menté para platicarles yo a todos mis amigos; así fue.

Agrega: “No, en ese tiempo no era cazador; nomás yo me lo inventé, porque estaba con un montón de amigos, ahí, a ver qué tan creídos eran; por eso fue que les inventé esa cacería”. Es decir, se trata de historias que el narrador dice haber vivido, aunque todos saben que son inventadas, para pasar un rato ameno. Este tipo de anécdotas se conocen con el nombre de *charras* en otras partes del propio estado de Michoacán, pero Guijarro las llamó *cuentos*, lo mismo que a la tercera narración. Los títulos de las dos primeras los he agregado yo, basado en sus argumentos.

El tercer cuento fue antecedido del título *El huevón*; don José dijo que éste era uno de tantos cuentos que él se sabía y que contaba a los *huaches* (niños). Se trata de un cuento fantástico de gran ingenio, en el que se mezcla el humor con la moraleja y en el cual no se encuentran alusiones concretas a personas ni lugares del entorno propio del narrador; las acciones se ubican en una geografía y en un tiempo ajenos a él, pero los pormenores y el estilo de la narración la tornan muy asequible para el oyente del Tiquicheo de nuestros días.

Estos tres cuentos son una muestra de la riqueza de la narración oral en la región limítrofe de los estados de Michoacán y Guerrero, en la depresión del río Balsas. Ahí se aprecia la habilidad y la creatividad de un buen orador, como don José Guijarro, a quien agradezco la amena

narración de estos cuentos. Su voz es muy clara, y en términos generales la grabación es comprensible; cuando no he entendido bien alguna palabra o expresión, he empleado puntos suspensivos entre corchetes.

José Guijarro Martínez, de 44 años, es agricultor. Las grabaciones se hicieron en Purungueo, municipio de Tiquicheo, Mich., el 6 de septiembre de 2001.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

[1. El venado tirador]

Esta historia es de la Ceiba de Trujillo, o sea que cuando yo empecé a ir, comencé a conocer yo familias de mi esposa ahí. Entonces, en ese tiempo, me dijo este señor Toribio Carranza:

—Vamos, este, al venado, José.

—Vamos, le digo, pero pues yo no tengo con qué tirarles.

Entonces responde este Atanasio Carranza:

—José, dice, anda, yo te empresto mi veintidós, dice; aquí está, está llena de tiros, y ten esta caja de parque.¹ Te va esta caja de galletas saladas y te van estas sardinas, dice; acompáñalos, anda al venado, que te distraigas aquí, conozcas más amigos, dice; pues si tu esposa es de aquí, ¿qué más esperas?

Entonces yo salí con ellos; 'tons dijeron ellos, cuando íbamos abajo:

—Mira, dice, aquí por la barranca de los tules está una majada grande, dice, hay pura cuahulotera.²

Pero como en esa majada hay nada más una entrada, entonces tomaron el acuerdo de fijarse en la vereda. Dice:

—Así, pasa un venado grande pa allá, dice. Ponte tú, José, ahí de puesto; tú, Pedro, allá, y tú, Toribio, allá, dice, yo le voy a entrar con los perros.

Le dije:

¹ *parque*: 'municiones, tiros'.

² *cuahulotera*: 'arboleda de *cuahulotes*', árboles de la Tierra Caliente.

—No, mira, yo nunca he usado armas, le digo; yo, si me sale, le voy a jerrar;³ voy a quedar mal. Mejor yo me voy a echar.

En lo que estábamos platicando nosotros ahí, los perros aromaron⁴ el rastro y se fueron por la vereda, pero como es una vereda por el risco, y no habiendo más, resulta que, este... Me puse yo a pensar; dije:

—No, pos yo no voy; mejor a echar la [...]; póngansen ustedes, que conocen más aquí.

Entonces se fue Pedro, *la Melona*, y se fue y se puso en unos retoños de trébol,⁵ pero ya estaban gruesos, esperando él, amampuestado,⁶ y resulta que al fin de que llego yo, llevo una colgadera de las que venden en Zitácuaro y me voy por la vereda. Dice:

—Tú das vuelta, aquí vienes a dar, dice.

Pero como los perros se cruzan, me echaron el venado. Cuando veo yo el venado en el risco, que viene, pues, por la vereda por donde yo voy; y le grito yo, digo “¡Ájale!”: me espantó, me asustó. ‘Tons se regresa el venado para atrás, pero como los perros están atravesados y no hay más vereda, ‘tons el venado se deja venir de rápido por la vereda, a llevarme de incuentro. ‘Tons yo me agarro de un matón, que le dicen “yerba de la tejona”; me agarré yo, pero como traiba el rifle con la colgadera, así, al agarrarme yo, me hice así, y el venado me brinca y ¡no le atinó a la colgadera del rifle!⁷ Me quitó el rifle y, hora sí, yo acongojado porque el rifle no es mío, les grito a aquellos:

—¡Aguas!⁸ ¡Ahí les va el venado! ¡Me quitó el rifle, compañeros!

Dicen aquellos:

—Oye, que a aquel ya le quitó el rifle el venado; ¡antes no lo tumbó!⁹ Entonces Pedro, *la Melona*, se para¹⁰ rápido entre los palos¹¹ ahí del

³ *jerrar*: ‘errar, fallar’.

⁴ *aromaron*: ‘olieron’.

⁵ *trébol*: un árbol.

⁶ *amampuestado*: ‘apostado’.

⁷ *¡no le atinó...!*: ‘¡creerán que le atinó...!’

⁸ *¡aguas!*: ‘¡cuidado!’

⁹ *antes no lo tumbó*: ‘hubiera podido tirarlo’.

¹⁰ *se para*: ‘se levanta’.

¹¹ *palo*: ‘tronco’.

retoño del trébol, y entonces el venado se asusta al verlo, pero pus el venado al verlo se dio la sacada,¹² y al darse la sacada, en un momento se le atoró la pata en el guardamonte del rifle, pus le tumbó la letra;¹³ pus en la letra ahí le tumbó la letra, y le metió la pata y se le atora. 'Tons aquel [Pedro] sale, y el venado, al quererse desatorar, le disparó el rifle. Dice Pedro, dice:

—¡Aguas! ¡Ya me está tirando!

Y se deja cai.¹⁴ Entons, Pedro, él quería, pues, salir, y entons, el venado al verlo que salía, él quería, pues, desatorarse pa atrás, y le daba otro jalón, y ¡zas! Y aquel se dejaba cai; quería salir, y ¡zas!, y ¡zas! N'hombre, aquel no podía salir a matarlo, pues, porque el venado le estaba disparando.

—¿Cómo voy a salir? ¡Me está disparando!

—¡Tírale!, dice, ¡mátalo!

—Pos si trae el rifle de José; si ¿qué le hacemos?, dice. Me está disparando, dice, me están pegando los balazos aquí en el palo donde yo estoy. Así, pasa un venado grande pa allá, dice, y, harto en la mata.¹⁵

Resulta de que, este, ya que se le acabó el parque al venado, 'tons sale aquel y le tira, y el venado muriéndose y le jalaba.¹⁶ Dice:

—Es de ley, dice, pero se le acabó el parque, por eso le gané el pleito, dice.

Por eso ya lo mató, pero porque se le acabó el parque.

[2. Cómo cazar venados]

Hallé un compañero; tenía un ruedo¹⁷ ahí en la cuadra de la casa de Purungueo; había una pila, y tenía varios ahí; dice:

¹² *se dio la sacada*: 'se detuvo y reculó'.

¹³ *la letra*: 'el seguro del rifle'.

¹⁴ *se deja cai*: 'se deja caer, se tira al suelo'.

¹⁵ *harto en la mata*: '[está echando] muchos tiros en esta planta'.

¹⁶ *le jalaba*: 'le disparaba'.

¹⁷ *tenía un ruedo*: 'estaba rodeado de oyentes'.

—Miren, compañeros, dice, para cazar un venado, en las ciruelas, en los árboles de ciruelas, es fácil: nomás con que el venado venga, dice, no..., no se apronten¹⁸ a salir, porque el venado los ve, los siente, y se va. Pero cuando se come la primer ciruela, pueden salir, dice, no importa que los vea; le pueden tirar a gusto, porque ya probó la primer ciruela, la sintió buena, y ya no importa que los vea.

Entonces, cuando llegué, yo estaba escuchando eso y les digo:

—Es cierto, compañeros, les digo: yo, yo cuando estaba de chamaco, mi mamá me mandó a traí ciruelas, y resulta que traiba ya la cubeta llena, cuando va llegando un venado, vi que venía un venado, pero yo le gané las ciruelas, todas; y llegó allí; se juntó¹⁹ una o dos que dejé yo allí, y él siguió buscando; 'tons agarré yo la cubeta y le comencé a aventar, y el venado a juntar, y así me vine, así me vine, hasta que llegué a la casa de mi hermana, Flora, le digo, ahí, y abrí la puerta, y que le aviento las demás adentro, en el cuarto, y que se mete a comérselas, y le cierro; ahí me lo agarré.

—No, dice [el primer narrador], ya me voy; ahí les dejo este; con este no la hago²⁰ (ya no quiso más plática); no, ¡cómo que lo agarró!²¹

[3.] El huevón²²

Era un niño, pues, que él quedó huérfano; no tenía, no tuvo a su papá él. Entonces, ya ven que las mamases siempre son, este, pues tienen a su hijo muy consentido... Pues no lo ponía a trabajar. 'Tons lo que hacía este niño: un día amanecía por un lado de la puerta, del comal²³ por un lado, decía:

¹⁸ *se apronten*: 'se apresuren'.

¹⁹ *se juntó*: 'se comió'.

²⁰ *no la hago*: 'no puedo competir'.

²¹ *¡cómo que lo agarró!*: implica que es una mentira.

²² *huevón*: 'flojo, perezoso'.

²³ *comal*: 'disco de barro cocido o de metal que se pone sobre el fuego para cocer alimentos'.

—Ira,²⁴ mamá, lo que hacemos los hombres: ayer estaba por de aquel lado y ahora estoy por este.

Y a otro día amanecía por el otro lado:

—Ira, mamá, lo que hacemos los hombres, dice: ayer estaba por aquel lado; ahora estoy por este.

Pero esperando pa que le dieran de comer, ¿no?

Y entonces la mamá decía: “Bueno, a este niño ¿qué lo pondré a hacer, pues, yo?” Y como lo tenía consentido, dice: “Pues el niño madrugó; le voy a comprar tres puercos, uno grande y uno más bajito y el otro más chiquito, y le voy a poner a que les dé maíz”.

Pues él le daba maíz a los puercos; de todos modos amanecía por un lado del fogón y por otro lado: estaba malo.

Lo tusaba²⁵ ella misma; siempre que lo tusaba, ¡ya sabrán qué pelo le hacía con la pura tijera! Todo pelón... Y este por un lado se agarraba los pelos ahí, se encenizaba, se enterraba a la cabeza y se encenizaba: un pelón ceniciento.

Entonces resulta de que la mamá dice: “Hombre”, dice, “pus m’hijo, ¿de qué forma voy a vivir con él?”

Entonces, en eso el chamaco salió po’ ahí, al campo, y vio que había una oferta de que un rey estaba rifando una hija [al] que le adivinara qué tenía en lo grueso de la pierna ¡y con ése se iba a casar ella! ¡Topara quien fuera!²⁶ Tons dijo el muchacho, dice (él oyó):

—Mamá, dice, ya estoy grande, dice, y los puercos ya están bien gordos, dice; ¿qué le parece si me llevo el chiquito a vender?

—“Hi... Pues ya voy a salir de apuros, ya m’hijo ya va a empezar a hacer algo”, dice.

Y que le da el puerco:

—Vete, hijo, pa que madrugues.

Ya, echó taco,²⁷ y ya se fue. Pasó por un..., por un lugar ahí. Dice [otro]:

—Muchacho, te compro el puerco.

²⁴ *ira*: ‘mira’.

²⁵ *lo tusaba*: ‘lo trasquilaba, le cortaba el pelo irregularmente’.

²⁶ *topara quien fuera*: ‘fuera quien fuera’.

²⁷ *echó taco*: ‘comió’.

—¡No lo vendo ni lo fío!

—¡Ójale se le ahogara ahí en el río!²⁸

Y él se fue, llegó a otra parte, y igualmente:

—Te compro el cuche,²⁹ muchacho.

—No, no lo vendo ni lo fío.

Él llevaba la mira adonde estaba el rey, que estaba [...] que le adivinaron qué tenía en lo grueso de la pierna. Y entonces que va llegando a ese lugar y va pasando ahí a la casa.

—¡Cuche, huche!³⁰

Dice el rey,³¹ dice:

—Hija, que lleva un puerco por ahí, dice, un puerco gordo que comprén.

—No, es un muchacho; es un muchachillo pelón, ceniciento, lleva un cuche. ¡Hora, muchacho!, dice, ¿que cuánto quieres por el cuche?

—No, no lo vendo ni lo fío, dice.

—No, dice, que acá dice la hija del rey que ella te lo compra.

—Pásamela, pa tratar con ella.

—No, dice, pásale tú.

Que lo pasan para dentro. Resulta que pasando para dentro dice:

—¿Usté es la hija del rey?, dice.

—Sí.

—¿Seguro?

—Sí.

—¿Es la que...?

—Sí, así.

[*En voz baja:*] “No”, dice, dice, “hombre, pos yo ¿pa qué le digo eso?” No quiso ya detallarle que lo que él quería él, la ventaja que él llevaba.³² Dice [ella]:

—Te compro el cuche, muchacho.

²⁸ *ójale*: ‘ojalá’.

²⁹ *cuche*: ‘cerdo’.

³⁰ *¡cuche, huche!*: exclamación para arrear al puerco.

³¹ El narrador, por error: “Dice la hija del rey”.

³² Es decir, que él era candidato a la rifa, no un vendedor.

—No, no lo vendo ni lo fío, dice, pero se lo regalo si se alza el vestido hasta la rodilla, dice. ¡Palabra de hombre no vuelve atrás!, dice, ¡no me rajo!

Dice la sirvienta:

—Hombre, álzatelo, ¿qué te quita?³³

Sí, se lo alzó.

—Ahí está el puerco, dice; no me rajo, soy hombre.

Se regresa adon 'ta la mamá:

—Mamá, mamá, fijese que me compraron el puerco, pero les dije que tenía otro y que me los pagan juntos; ¿usté qué dice? ¿Me da el otro pa llevarlo?

—Pus llévate, hijo, dice. ¡Hijo!, m'hijo, hora sí me vas a sacar de un apuro grande.

Se llevó el puerco y pasa por los mismos lugares, y:

—Te compro el cuche, muchacho.

—¡No lo vendo ni lo fío!

—¡Ójale se le ahogue en el río!

Qué sabe qué tanto.³⁴ Vuelve a llegar allá y al llegar ahí:

—¡Cuche, huche!

Más recio, a que oyera, pues, allá arriba, pues, que iba pasando.

—Es el muchacho del cuche.

—Dile que pase pa acá, dice.

Que lo pasa.

—Te compro el cuche, le dice.

—No, dice, no te lo vendo.

—No, de veras, dice, te doy por lo que quieras.

—No. Es más, dice, ¡no me rajo!, dice, álzate el vestido una cuarta de la rodilla arriba y te lo regalo; soy hombre, no me rajo.

—Ah, no me digas [...].

—El vestido, ¡álzate, eh!

Agarra y se alza el vestido la muchacha.

—Ya, dice él, soy hombre y no me rajo.

Y ya, se va. Llega on 'ta la mamá y le dice:

³³ *qué te quita*: 'qué pierdes con eso'.

³⁴ *qué sabe qué tanto*: 'le dijo otras muchas cosas'.

—Mamá, dice, les platiqué que tenía un puerco mucho muy grande y que hora que les llevara ese me hacen un cheque de todo mi dinero; me lo van a dar, a pagar junto, dice. Me van a dar en cheque, dice, porque en dinero en efectivo, a lo mejor me lo roban, dice; ¿y usted qué dice? Nomás que yo aguanto mucho la hambre,³⁵ dice, ¿por qué no me hace unas gorditas con frijolitos adentro, dice; usted ya sabe, dice, pa que aguante mucho el hambre.

—Si, hijo, cómo no.

Bueno, al tiempcito³⁶ pus madrugó con el otro puerco; presentía que se habían acabado aquel. Y ahí va de vuelta, y al llegar allá, otra vuelta:

—¡Cuche, huche!

—Es el muchacho del cuche. Háblale, que pase.

Y pasa otra vez adentro.

—Te compro el cuche, muchacho.

—No, no lo vendo ni lo fio.

—Te lo compro, dime cuánto.

—No, no. Se lo doy pa que se lo alce otros cuatro dedos más de la cuarta que le dije ese día, y se lo regalo. ¡Cómo no!

—¡Muchacho grosero!, dice, yo no puedo hacer eso.

Dice [la sirvienta]:

—¡N'hombre! ¡Me quito hasta el vestido!, ¡me lo subo hasta la cintura! ¿Qué tiene?, ¿qué se me quita?

—Ah, pues sí, ¿verdad?

Agarra y que se sube el vestido ¡N'hombre!, subiéndose el vestido hasta donde es, que le va viendo un lunar, un lunarsote negro con un vello negro, a media pierna, pues, enrolladito, así [ademán], sobre del lunar. Y ya que se lo vide, dice [en voz baja]: “¡Va a ser mía, hora sí!”

Y se fue contento, cuando se fue, hasta donde estaba la apuesta grande. 'Taba el rey ahí, y ya:

—El que me adivine a mi hija, con ese la caso; lo que tiene mi hija en lo grueso de la pierna.

En eso entró uno que de corbata; dice:

³⁵ Porque había salido a los viajes anteriores sin bastimento.

³⁶ *al tiempcito*: 'después de poco tiempo'.

—Pus lo que tiene su hija en lo grueso de la pierna, dice, es un lunar.

—¿Y qué más?, dice.

—No tiene más que ese lunar.

—Ah, bueno.

Y:

—¡Hora, huache³⁷ pelón, tú hazte pa allá!

—¡Hora, tú, ceniciento, hazte pa allá!

No lo querían dejar pasar. Dice el rey:

—¡Déjenlo que pase! Si ese la adivina, con ese la caso; ¡palabra de rey no vuelve atrás! A ver, pásenlo.

Pasó adentro.

—A ver, ¿qué tiene mi hija en lo grueso de la pierna, tú, pelón?

—Ah, mi buen rey, lo que tiene su hija en lo grueso de la pierna, dice, es un lunar así [*ademán*], así, mire, como una moneda de a peso, en lo grueso de la pierna, dice, y un vello chino, chino,³⁸ al redondo del lunar.

Dice:

—Palabra de rey no vuelve atrás.

Pero el rey, pues, no estaba conforme de que, pues l'otro dijo que tenía, pues, el lunar; nomás por el puro vello.³⁹ “Y este pelón ta más feo”. Él sintió al último feo, pues, casarlo, casar su hija con él.⁴⁰ Pero “Bueno”, dice. Manda llamar un pelotón de gobierno. Dice:

—Miren, palabra de rey no vuelve atrás: este dijo que un lunar; le atinó, dice. Este dice que el lunar con un vello; también le atinó. Pero hora, con el que amanezca abrazado mi hija, en la cama, con ése la voy a casar; palabra de rey no vuelve atrás. “Bueno”, dice, “ni modo que⁴¹ m'hija vaya a amanecer abrazada con el pelón”.

Bueno, pus le dio de cenar; se fue pa allá, pues él con vergüenza no cenó, pero se acordaba que en su morral él traiba sus tortillas. Pues [...]

³⁷ *huache*: ‘niño’. (Del purépecha *uatsi*.)

³⁸ *chino*: ‘rizado’.

³⁹ *no estaba conforme ... nomás por el puro vello*: ‘dudaba, porque la única diferencia entre los dos pretendientes estaba en la mención del vello’.

⁴⁰ *él sintió al último feo, pues, casarlo, casar su hija con él*: ‘tenía escrúpulos de casar a su hija con el feo’.

⁴¹ *ni modo que*: ‘no es posible que’.

con dos adentro, resulta de que el que amaneciera abrazada con ella, pus ese era.

Pues por allá a media noche, al peloncito le dio hambre; se va y saca sus taquitos, anda..., ¡qué le iba a estar abrazando a la muchacha!, comiéndose sus taquitos ahí... Se levanta el otro; dice [*susurrando*]:

—¿Qué? ¿Qué comes?

—¡Ay, hermano!, dice, ¡ay, una pena muy dura!

—¿Qué pena, mano, qué?

—Fijese que el que se cague aquí adentro (¡que al cabo la mierda del rico y la mierda del pobre es conocida!) que ese lo van a matar.

—¡Ay, hermano!, dice [*en voz baja*], ya siento que me cago, decía el otro.

—Bueno, dice.

—Mano, dice, te pago lo que quieras, dice; cómetela.

—No, dice, ya me comí la mía; es lo que estoy comiendo. Me cagué y me la estoy comiendo, pa que no la hallen, pa que no me maten. ¿Cómo crees que...? ¡No!

Bueno; resulta de que pus el otro no se aguantó más; que se va y que se zurra. Dice:

—Pus me van a matar... Yo también me la voy a comer, ¿qué tiene?

Pa que no lo mataran, se la comió, y entonces, aquel pelón que se va y que se acuesta con la muchacha. Dice:

—¿Qué comes?

—Gorditas que me hizo mi mamá, ¿quieres?

—Sí... Ay, qué ricas están, dice, dame otra.

Comenzó a comer ella. Y que llega el otro ahí a acostarse con ella. No, pos se había comido el..., el baño, y estaba apestosísimo.

—¡No, hazte pa allá!

Lo empujó al rico pa allá y se quedó el pelón. Cuando llega el rey:

—Palabra de rey no vuelve atrás...

Y que abre la puerta; no, ¡estaba el pelón bien abrazado con la muchacha!

—No cabe duda, dice, con este la vamos a casar.

No, ¡hizo un fiestón, pero grande!, pues, él... ¡Al fin rey!

Bueno, resulta que a los ocho días dice el peloncito:

—Y, mi buen rey, lo siento mucho, dice, pero ya no me aguanto la calentura.

—¿De qué, de qué? ¿De qué, mi yerno?

Qué sabe qué tanto.⁴²

—Pos fíjese que el día que no trabajo, dice, me pega calentura; llevo ocho días y y ya no me aguanto la calentura.

—¿Cómo que sí?

—Sí.

—Ay, pero, ira, dice, ¿cómo vas a trabajar?, dice; vente, vente a un cuarto, ira, hay ropa, pa que te pongas la que quieras. Vente pa acá, ira, hay calzado, hay todo. Hay comedera, ¿pa qué vas a trabajar?

—No, dice, yo necesito trabajar, dice.

—Bueno, dice, ¿quieres trabajar? Anda, trabaja aquí.

Si él nunca había...

—No, dice, pero yo aquí no trabajo; voy con el rey *Fulano*, allá.

—Pos anda, pues. Y tú, tienes que llevarle de comer, porque es tu esposo; tienes que hacer lo que él te diga (a la muchacha).

—Bueno.

—¿Sabes qué, *Fulana*?, pues voy a trabajar con el rey *Fulano*, dice. Me llevas de comer, pues, allá, como ordena tu papá.

Bueno, resulta que llegó allá y le pidió trabajo al rey y, no, pus le dan una yunta ya uncida ahí; comienza con la yunta:

Arriba, buey, abajo, buey.

¿Cuándo vendrá la hija del rey
a darme de comer?

Otra raya, otra raya.⁴³ Se para el rey de repente:

—Oye, amigo, ¿estás loco tú, o qué? ¡Ni modo que te hayas casado con la hija del rey!

—Me casé con la hija del rey, es mi esposa, dice. Y tiene que venirme a dejar de comer, ¡cómo no! ¡Sí!

Bueno..., pasó... Dice:

—Ira, palabra de rey no vuelve atrás: si viene la hija del rey, te voy a regalar todo mi palacio, enterito, dice; yo me voy a salir con mi familia

⁴² Véase nota 32.

⁴³ *otra raya, otra raya*: 'haciendo un surco y otro surco'.

nomás, dice. Te lo voy a regalar si viene la hija del rey a darte de comer.

De hecho, sí:

—Vamos a firmar un documento.

Ya firmaron el documento; acabaron de firmar el documento, y ya comenzó, cuando al rato va llegando la hija del rey. ¡Hombre!, le tiende allá una alfombra grande:

—Mi rey.

Lo sienta ahí y le da de comer. Perdió el otro rey; le ganó el palacio.

—Mi rey, lo siento mucho, palabra de rey no vuelve atrás.

Bueno, entons, ya que llega on 'ta el suegro; le dice:

—¿Sabe qué? Fíjese que ya le gané el palacio *Fulano* al rey *Fulano* y, pues, hora me voy yo pa allá, ¡hora también yo voy a ser rey, yo también, fíjese!

—¿Cómo, también?

—Sí, dice, me voy pa allá.

Como a los ocho días estaba él allá. Dice:

—Oyes, *Fulana*, pues yo tengo, tengo mi mamá (se acordó de su mamá); tengo mi mamá, ¿qué voy a hacer?

—No, dice, pos anda, mírala, y tráetela pa acá, dice, ¿qué más?

—Ah, bueno.

N'hombre; se vistió bien vestido y se monta en un caballo bueno y se va. No; se encuentra en el camino, se encuentra un amigo.⁴⁴ Dice:

—Oye, amigo, dice, tú vas pal rancho y vas bien vestido, y yo voy pal pueblo, y voy bien maltratado; ¿por qué no cambiamos ropa?

—Sí, ¿verdad?

Y se acuerda, pues, cuando él andaba, pues jodido:

—¡Órale!, cambio ropa y, pos de una vez, caballo.

—Pos también.

El caballo; se va en el burro él; se monta en el burro, se va en calzoncillo.

—Fíjese, mamá, que hora soy rey, que así y así, y que vengo por usted,

y...

Ahí viene. No, pos halló a la señora enojada, porque el otro vino a querer hacer las veces de él; traiba el caballo, traiba la ropa de él, todo...

⁴⁴ *un amigo*: 'un paisano'.

Ya no lo quiso; n'hombre, lo retachó,⁴⁵ y hasta hoy fecha, pos necesitamos irlo a consolar, ¡qué le hacemos! ¡Ya se le quitó lo rey que era!, ¿eh?

⁴⁵ *lo retachó*: 'lo echó'.

El astrólogo enamorado: el caso de Gaspar Rivero (siglo XVII)

LAURETTE GODINAS

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Este artículo, que presenta por primera vez dos coplas de mediados del siglo XVII, estudia, en el vol. 485 del Archivo General de la Nación, el expediente de Gaspar Rivero de Vasconcelos, mulato de padre portugués procesado por el Tribunal del Santo Oficio de la Nueva España por asuntos de horóscopos y por apoyarse en la astrología para fines no permitidos por la Iglesia católica. La personalidad de Gaspar Rivero, ejemplo paradigmático de biculturalismo novohispano, sirve de punto de partida para ilustrar el contexto de circulación de los versos, populares y popularizantes, en las calles de la Nueva España. El texto forma parte del corpus poético recogido en el proyecto “La otra palabra: literatura y cultura populares de la Nueva España”, y las dos coplas aparecerán en el corpus intitulado Otras poéticas de la Nueva España, editado por Mariana Maserá.

Desde sus orígenes, el estudio de la antigua lírica popular hispánica ha planteado dos problemas principales: el primero estriba en el carácter azaroso y mediado de los hallazgos de textos populares; el segundo, en la difícil definición del polisémico término *popular*.

Al hablar del carácter “azaroso” de los hallazgos de cantares, me refiero a la falta de pertenencia *per se* a un ámbito de circulación normado, lo que vuelve difícil la localización certera de los textos que vivieron y siguen viviendo en boca del pueblo;¹ si bien hubo en España modas que

¹ Se entiende fácilmente, en épocas antiguas, el relativo desprecio de las clases cultas hacia la lírica popular si tenemos en cuenta la opinión que expresa Juan Alfonso de Baena hacia 1445, en el prólogo de su *Cancionero*, acerca de cómo debe ser la poesía: “[es] un arte de tan elevado entendimiento e de tan sutil engeño, que la non puede aprender salvo todo omne que sea de muy altas

permitieron el rescate de esta lírica en la escritura e hicieron posible la comparación entre las versiones de los cantares en los siglos XVI a XVII y las supervivencias actuales,² hasta ahora son excepcionales en la Nueva España los escritos que incluyen textos de corte popular. El calificativo “mediado” remite a lo que ya había sido sentenciado por Aurelio Roncaglia:

La poesía popular de épocas pasadas está fuera de alcance del crítico moderno, pues, aun cuando se ha conservado, aparece dentro de textos que, por el hecho solo de estar escritos, pertenecen a un ambiente literario; es decir, que ha sido filtrada a través de un proceso de asimilación cultural cuyos límites se nos escapan (*apud* Frenk, 1971: 9).

Se puede afirmar, sin embargo, que, a pesar de estas dificultades aparentes, los trabajos de Margit Frenk y José María Alín —por citar sólo a dos grandes estudiosos— han permitido matizar este juicio al rastrear sus huellas en obras tan distintas como cancioneros musicales y poéticos, pliegos sueltos, tratados científicos, obras de teatro o compilaciones de refranes de la cultura popular.³

La situación es similar al abordar las muestras de literatura popular en la Nueva España. No se puede dudar, hoy en día, de la existencia de una cultura popular que se distingue de la cultura “cultura” contemporánea, como dice Margit Frenk, “‘contestataria’ en el sentido de que le contrapone un sistema distinto y, hasta cierto punto, autónomo” (Frenk, 1994: 41). Pero la cultura popular no existe independientemente de la culta, puesto que necesita a ésta como vehículo de conservación; su autonomía frente a la cultura hegemónica es, por lo tanto, relativa.

Los acervos de la Inquisición, conservados en la parte colonial de las colecciones de documentos que custodia el Archivo General de la Na-

e sutiles invenciones [...] e que aya cursado cortes de Reyes [...], e finalmente que sea noble” (*apud* Frenk, 1971: 16).

² Para más detalles, véase lo que dice Margit Frenk acerca de las dos etapas de valoración de la lírica popular, en 1971: 29-53; acerca de las supervivencias, véase Frenk, 1978.

³ La importantísima bibliografía de fuentes del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk (1987) es prueba de esta gran variedad.

ción, son una fuente importante para quienes rastrean estas muestras literarias de la cultura popular. Un acercamiento al estudio de tales manifestaciones en el siglo XVII revela que, si bien la institución inquisitorial es también una fuente importante de documentos para el estudio de la literatura popular,⁴ son muy pocos los casos en los que, como pasó con alguna mayor frecuencia en el siglo XVIII, la cita de una canción popular constituye el delito reprobado.⁵

Uno de los casos que ilustran la búsqueda que se emprendió en el proyecto mencionado en la síntesis inicial de este trabajo, de huellas de la lírica popular novohispana es, sin duda, el de Gaspar Rivero de Vasconcelos. Mulato libre, de padre portugués y originario de la ciudad de Tángier, Gaspar Rivero ilustra perfectamente lo que dice Pilar Gonzalbo del público universitario en la época colonial:

Es sabido que la fundación fue para “naturales” y españoles; es probable que algunos indígenas, descendientes de familias de la antigua nobleza, llegasen a las aulas, una vez aceptados e incorporados a la sociedad criolla. En estos casos no podemos rastrear su presencia mediante rasgos que los identifiquen, ya que podían presentar una documentación que los acreditaba como hijos legítimos de padres en quienes no se apreciaba mancha de linaje ni sospecha de herejía. En cuanto a los mulatos, siempre menospreciados, parece indudable que también asistieron a la universidad, al menos durante el primer siglo de vida de la institución (Gonzalbo, 1990: 115).

⁴ Sobre todo gracias a la importante contribución de María Águeda Méndez, quien ofreció, con los catálogos de textos marginados (1997), una guía interesante —aunque no exhaustiva— que facilita la consulta de los acervos para el siglo XVII.

⁵ Para el siglo XVIII, los estudios llevados a cabo por Georges Baudot y María Águeda Méndez sobre textos literarios y paraliterarios de lo que llaman “expresión popular marginada” permiten poner de relieve el papel del Santo Oficio en la reprobación no sólo de actividades sospechosas en materia de doctrina y de prácticas religiosas, sino también, ampliando la noción de “delito potencial”, de infracciones a las normas de conducta social, a las “buenas costumbres” (Baudot y Méndez, 1997: 13).

La portada del expediente de Gaspar lo define como “estudiante canonista”, lo cual implica que, como puede verse en los expedientes que se conservan del siglo XVIII, ya en el XVII

los mismos documentos que acreditan la vigencia de las normas manifiestan la multitud de posibilidades que se abrían para su incumplimiento [y] las excusas para eludir la presentación de fe de bautismo y los testimonios de los fiadores son prueba de la flexibilidad en la aplicación de los estatutos (Gonzalbo, 1990: 117).

Como estudiante canonista, Gaspar debía asistir a las materias impartidas en las cátedras de prima de cánones, decreto, instituta, clementina y vísperas (Becerra López, 1963: 170-173); la formación que debió de recibir antes de sus estudios superiores le permitía, durante su tiempo libre, dedicarse a actividades lucrativas que le ayudaban a costear sus estudios. Como dice Pilar Gonzalbo, aunque el alumno que sólo terminara el ciclo de humanidades tenía pocas perspectivas en el mundo del saber, podía en cambio

ejercitar ampliamente los recursos literarios al servicio de agudezas conceptistas y disfrutar de los interminables juegos de palabras, símbolos, metáforas y alegorías, que comenzaron por ser ornamento de textos poéticos y se convirtieron en sustancia y motivo de certámenes literarios, festejos, decoraciones plásticas, representaciones teatrales y diálogos eruditos, muy del gusto de la sociedad barroca (Gonzalbo, 1990: 100).

Gaspar ocupaba el tiempo que le dejaba libre la Universidad para llevar a cabo algunas actividades de provecho: era responsable de la puesta por escrito de las cuentas de la catedral, daba clases a algunos estudiantes, y se rumoraba que solía servir a Sebastián Vázquez, penitenciado por el Santo Oficio.⁶ Pero también realizaba prácticas re-

⁶ Como dice uno de los testigos del caso, Bartolomé Benítez Palomino, español natural de Santa María en Castilla, “Gaspar Riveros, mulato, que le llaman el Bachiller y se ocupa en escribir en la contaduría de la dicha cathedral y también en pasar la gramática a algunos estudiantes, y solía servir a Sebastián Vázquez, penitenciado por este Santo Oficio” (AGN, 1650: 488r).

probadas por la Inquisición, que fueron la causa de su enjuiciamiento: aunque no se sabe exactamente cuánto cobraba por ello,⁷ aplicaba sus conocimientos de astrología judiciaria para encontrar objetos robados o extraviados.

El recurso a la astrología para la localización de objetos no parece ser considerado por los testigos como algo reprochable,⁸ sin duda porque era una práctica muy común entre el pueblo novohispano, del mismo modo que otras creencias supersticiosas de las que están llenos los expedientes del Tribunal del Santo Oficio. Desde los primeros concilios, las autoridades cristianas habían intentado mantener el control de las artes adivinatorias, dejando claro cuáles eran permitidas y cuáles no. Esta opinión se refleja, por ejemplo, en la actitud de un dominico como fray Lope de Barrientos frente al problema de la adivinación por la astrología; aludiendo a la autoridad de Santo Tomás, Barrientos afirma que

si alguno usa de la sciencia e consideración de las estrellas, a fin de saber las cosas advenideras que naturalmente se causan del movimiento de los cuerpos celestiales, tal divinación co[m]o ésta non es illícita nin superstiçiosa, antes es permissa. Pero si alguno usare de tal consideración a fin de saber las obras de los onbres e las cosas que an de acaesçer, aquesto proçede de malo e falso propósito, e aquesta tal divinança es ilícita, por quanto en aquesta tal interviene operación diabólica para enbolver las voluntades de los onbres en vanidades e falsedades (*apud* Cuenca, 1994: 165).⁹

Esta opinión es la que se sigue reproduciendo en los sucesivos tratados destinados a reprimir las supersticiones. Así, el cambio radical en la

⁷ De cualquier modo, debió de ser más rentable que los tres pesos mensuales que le pagaba Bartolomé Benítez para dar clases a su hijo Juan (véase AGN, 1650: 488v).

⁸ Las narraciones de Antonia de la Cruz, mulata libre y viuda del mulato Antonio Pardo, y de Diego Pérez, sastre soltero natural de la ciudad de México, cuentan los hechos con mucho detalle y sin alusión alguna a la posibilidad de que lo que narran sean hechos que mereciesen ser reprobados (AGN, 1650: fols. 480r-486r).

⁹ La cita es una traducción casi literal de Santo Tomás, *Summa theologiae, Secunda secundae*, quest. 95, art. 3.

actitud adoptada por la Inquisición frente a los lunarios muestra claramente que los autores de este tipo de libros cruzaban con cierta facilidad el umbral entre lo tolerado y lo prohibido. En efecto, después de una ausencia total de noticias acerca de pronósticos y lunarios entre 1621 y 1649 —pues estos, que formaban parte de la astrología “permitida”, se imprimían sin necesidad de ser presentados ante la Inquisición—, se publica en Madrid, a 26 de octubre de 1646, un edicto en el que se ordena a los que componían o imprimían pronósticos que

de aquí en adelante no escriban ni impriman pronósticos algunos, más de tan solamente en lo tocante a la navegación, agricultura y medicina, juicio de tiempos que proviene necesaria y frecuentemente de causas naturales, como son eclipses, lluvias, pestes, tiempos serenos o secos [...], apercibiéndolos que, lo contrario haciendo, serán castigados y se ejecutarán en ellos las penas impuestas (*apud* Quintana, 1969: 47-48).

Esta prohibición permitió que se rastrearán, en los sucesivos pedidos de autorización, un número importante de autores de pronósticos, cosa que muestra el gusto del público por este tipo de saber.¹⁰ Incluso se abrió en 1637, a solicitud de fray Diego Rodríguez, de la orden de la Merced, una cátedra de astrología, que abordaba el movimiento de los cuerpos celestiales y permitía hacer pronósticos en asuntos que tuvieran una estricta relación con estos,¹¹ materia obligatoria para “los estudiantes artistas que hubieren de graduarse de bachilleres” (*apud* Quintana, 1969: 61). No es casualidad el hecho de que este proceso tenga lugar después del cambio radical de actitud de la institución inquisitorial frente al problema de los pronósticos; tampoco lo es que Gaspar Rivero sea denunciado por Diego Pérez, quien recurrió a los servicios del as-

¹⁰ Encontramos entre los astrólogos a personas tan afamadas como Martín de Córdova y Carlos de Sigüenza y Góngora; para más detalles, véase Quintana, 1969: 48-55.

¹¹ Para realzar su carácter científico, se impuso para ésta que “se impartiese en el salón El General, mismo donde se daban las cátedras de medicina; que fuese de diez a once de la mañana, después de la prima de medicina, y que ésta y la de vísperas, también de medicina, se acompañasen a la de matemáticas, probándose el curso con certificación del catedrático” (Quintana, 1969: 61).

trólogo para un asunto que este no pudo solucionar.¹² Mientras diera resultados, el recurso a la astrología judiciaria, aunque prohibida por la Inquisición, no parecía molestar en absoluto al público novohispano de los barrios populares como el de Necatitlán, en el que moraban todos los testigos de la primera parte del proceso.

Como se puede ver, el inicio del proceso no se debe tanto a un verdadero rechazo de la astrología judiciaria por parte del pueblo que hacía uso de ella, sino más bien a un concurso de circunstancias que lo asemeja a una venganza. Se le añade un matiz político si recordamos el hecho de que Gaspar Rivero era de padre portugués, lo cual hacía de él un criptojudío en potencia. Es preciso recordar que, como dice Jonathan Israel,

cabe suponer con bastante seguridad, si bien nunca podrá comprobarse, que en México había muchos más cristianos nuevos españoles que portugueses, pero también que los primeros habían abandonado más efectivamente su antigua religión. Esto se explica por el hecho de que los judíos portugueses eran descendientes en su mayor parte de los judíos españoles que en 1492 se negaron a convertirse al catolicismo, por lo que salieron de España [...]; también hay que señalar que la Inquisición portuguesa fue un instrumento bastante débil en comparación con la española, hasta que en 1580 Portugal quedó anexado a España [...]. La preponderancia de judíos portugueses en los autos de fe realizados en la Nueva España en el siglo XVII tiene cierta semejanza, aunque no total, con las características de los autos de fe que tuvieron lugar durante aquel período en la España metropolitana (Israel, 1980: 131-132).

¹² Después de asegurar a Diego Pérez que no pudo encontrar el manto de Gregoria porque no se le avisó con tiempo y porque la señora mintió —“y que este declarante le avía avissado tarde lo de la falta del manto, porque quando faltó estaba la luna debaxo de la tierra y havia faltado entre las dos y las tres de la tarde, porque quando la dicha Gregoria vino de missa por la mañana, no lo guardó en la caja, sino que se lo quitó y lo echó sobre una arca [...], y el que se lo llebó no hizo más que coxerlo y [...] echárselo en la bolsa” —, Gaspar Rivero no lo quiso recibir, y al día siguiente, Pérez, “haviendo vuelto no le alló, con que no volvió más allá, y se vino luego a este Santo Officio por horden del lisenziado Corchero a quien a los principios dio quenta este declarante de lo que le pasaba con el dicho Riveros” (AGN, 1650: fols. 486rv).

De hecho, los testimonios del español Bartolomé Benítez y sus hijos apuntan hacia esa faceta de Gaspar, sin mencionar siquiera sus prácticas astrológicas. Bartolomé Benítez, que llega a declarar al Santo Oficio para descargo de su conciencia, tras enterarse del edicto general que se leyó en la catedral contra Gaspar Rivero, quien iba todos los días a su casa para darle clases a su hijo Juan, le reprocha en su primera aparición que¹³

el dicho Rivero entra en cassa deste declarante [y] no le an oýdo que diga al entrar en cassa “que sea loado el santissimo sacramento” [...], ni en muchas ocasiones que an estornudado este declarante y la dicha su mujer, disiendo todos sus hijos: “Dios ayude a vuestras mercedes”, el dicho Rivero no habla palabra, sino que baxa la cabeça, y estornudando el dicho Riveros, ni se santigua ni responde (AGN, 1650: 488v).

La segunda vez que se presenta en el tribunal del Santo Oficio, para completar su declaración, cuenta cómo

el martes siguiente, después que hizo la dicha declaración en este Santo Oficio, fue el dicho Riveros a casa de este declarante, como suele, a pasarle la lición de estudio a su hijo Juan Benítez, y por parecerle ya tarde combidó este declarante al dicho Riveros para que comiese en su cassa, el qual non lo aceptó, disiendo que comía carne; y preguntándole este declarante el achaque, dixo que era un flujo de sangre, por la vía ordinaria, que en escribiendo mucho luego le daba (AGN, 1650: 492r).

Aunque comer carne no era ningún pecado *a priori*, sí lo era hacerlo en la época de cuaresma, como se vislumbra en la deposición de su hijo Bartolomé (AGN, 1650: 504r). Y las dos veces que comparece ante el tribunal, Bartolomé Benítez padre cuida de subrayar la relación del mulato Rivero con Sebastián Váez de Acevedo, portugués que tuvo que ren-

¹³ Presento el texto del manuscrito según los siguientes criterios: resuelvo las abreviaturas sin indicarlo en el texto; conservo las grafías, con excepción de la alternativa *u/v* (dejo *u* para uso vocálico y *v* para uso consonántico); en cuanto a las mayúsculas, la separación de palabras, la acentuación y la puntuación, sigo el uso moderno.

dir cuentas a la Inquisición,¹⁴ aunque la posición envidiable que llegó a ocupar este en la jerarquía novohispana hizo que su condena se redujera a ser sentenciado.¹⁵

Si creemos las afirmaciones de otro testigo del caso, el bachiller Guillermo de Legorreta, clérigo subdiácono, el mismo Gaspar tenía conciencia de los posibles matices políticos de su enjuiciamiento:

Y se acuerda [Legorreta] que en la misma oración dixo el dicho Rivero: “si Portugal no se hubiera alçado, no hubiera este tribunal penitenciado a tantos como penitenció, porque hubieran venido los deudos y parientes de los dichos penitenciados a defenderlos, que se averiguase la verdad” (AGN, 1650: 572v).

Político o no, el juicio fue respaldado por pruebas materiales que estaban relacionadas, antes que nada, con la astrología. Si se observa detenidamente el inventario de lo que se encontró en el escritorio de Gaspar, entre “papeles de poca importancia como eran unos quadernos del curso de filosofía, coplas, villetes y otros que nominavan a causas y

¹⁴ Al presentar a Gaspar Rivero, dice que “solía servir a Sebastián Váez, penitenciado por este Santo Officio” (AGN, 1650: 488r); al terminar su segundo testimonio, cuenta que “entró el dicho Riveros muy moyno y enojado, y preguntándole este declarante la causa de su enojo, respondió diziendo que en la cassa donde vi[ví]a antes, que era junto al oydor Villalba, en cassa de una viuda llamada doña Antonia de tal, havía dejado unas quantas en su aposento que eran de la compañía que havían tenido Sebastián Váez de Acebedo y fulano de Olivera” (AGN, 1650: 492r).

¹⁵ Como dice Israel, “no obstante su naturaleza portuguesa, los judíos ricos podían ascender considerablemente en la escala de la sociedad novohispana, y en muchos casos lo hicieron, a pesar de que todos, o casi todos, eran de origen muy humilde, incluso Simón y Antonio Váez. Los portugueses no gozaban de simpatías en la Colonia, pero si ocultaban cuidadosamente su judaísmo podían subir en la escala social [...]. El capitán Antonio Váez de Acevedo había sido comandante de un destacamento de infantería en la ciudad de México en 1641, y en 1648, cuando la Inquisición lo detuvo, era corregidor de Pampanga, en las Filipinas. Su hermano el capitán Sebastián Váez de Acevedo fue nombrado proveedor de la Armada de Barlovento, escuadra de batalla del Caribe, por el virrey duque de Escalona en 1640” (Israel, 1980: 133-134).

negocios tocando a la santa fe cattólica, y unos librillos latinos como son la *Instituta fibil* y otro en octavo” (AGN, 1650: 513r), el interés de los inquisidores iba más bien hacia los documentos relacionados con la judicaria:

1. Un quaderno manuscrito que comienza: “De astronomia judicia etc.”, y acava: “Quertum de finitum que iudicium faciet”. Con treinta y seis foxas escritas y en ellas barías figuras de signos.
2. Un medio pliego con una figura de signos que comienza: “Por la rrazón que ttengo nasió jueves”, y acava: “Pa(ra)deserá reugma, dolores de cavesa y estómago”.
3. Un carttapasio manuescrito en doze foxas que comienza: “Flores de albumazar”, y acava: “Que de este modo ymittan”.
4. Otro quaderno impreso en siete foxas, escrito en lengua lattina, que comienza: “Incipit tractatus albumasaxis”, y acava: “Bel furttuna sicut in”.
5. Otro papel escrito en quartilla y comiensa: “Nasió la emulasión”, y acava: “Pues so denota el tema que esté sobre esto”.
6. Otro pliego todo escrito que parese ser una carta escrita en lattín, con dicha respuesta en romanze, y parese tiene un juicio echo sobre la ora en que se havia de dar un memorial, y comienza: “Vide y hize”, y acava: “Tendrá bien su merced que equibalga nuestro casso”.
7. Una respuesta. Parese echa a alguna consulta judisaria que se le hizo y comienza: “Parese tentasión curiosa”, y acava: “Dios grande”.
8. Una quartilla de papel escrita que comiensa: “Modo fácil de hazer las direcciones”, y acava: en “La primera casa y echa la rresta”.
9. Otra quartilla de papel escrita. Comiensa “Nasió”, y acava: “Sería a las quatro oras de la ttarde y a la buelta doze nasió una niña”, y acava: “Pregúntase si será monja de Santa Clara o Santa Cattarina”.
10. Un medio pliego con unas figuras escritas en los márgenes, y comiensa: “Pregúntase si es sieritto”, y acava: “Para elegir el buen fin de todo”.
11. Una quartilla escrita que comienza: “Anotasión”, y acava: “Del meridión [...] sinco oras y sinco minutos”.
12. Una quartilla escrita, rrota por el prinsipio. Comienza: “Primero de mayo a las dose horas del día me faltó la sortija”, y acava: “Ubo unas huéspedes de quien sospeché”.
13. Una quartilla escrita con una figura, rrota dicha quartilla, que comienza: “Según su deminisión”, y acava: “No por él descubrido sino por los que ayudan”.

14. Una quartilla escrita que comienza: “La rresta”, y acaba: “Y así salió la misma dirección” (AGN, 1650: 513rv).

La mayoría de los documentos están escritos con una letra similar, que bien podría ser la de Gaspar Rivero,¹⁶ y dejando a un lado las coplas mencionadas por el inquisidor como documentos sin importancia y que, por lo tanto, no han llegado hasta nosotros, los únicos versos tomados en cuenta en este inventario son los que se mencionan en el punto 5: se trata de una serie de ocho octavas reales, forma métrica de tipo culto muy apreciada en el Barroco, sobre el tema de la fortuna.¹⁷ Pero encontramos también, en el verso de una carta astral con horóscopo, en un folio sin numerar¹⁸ y de forma apaisada, unas coplas que no llamaron la atención de quien hizo la descripción de los documentos incautados; los versos suenan así:

Señora qu'eres de mí
y de amor tan singular
como lo tengo en amar
a aurora como es a ti.

Yo muero para dexarte
y me consumo en quererte,
y hasta que llegue mi muerte
hasta este punto é de amarte.

(AGN, 1650: 600bv).

¹⁶ Los cambios aparentes en la letra parecen deberse, más que a un cambio de mano, a diferencias en las circunstancias de la puesta por escrito. El documento al que se alude en el punto 12, que se encuentra editado y reproducido facsimilarmente en Company (1994: 347), debió de ser una nota tomada al vuelo y presenta por lo tanto un aspecto bastante descuidado.

¹⁷ Bastará como ejemplo la segunda estrofa: “Fortuna llama el bulgo a los contajios, / baticinio, accidente, en los antiguos, / y en tiempos nuestros, los trabajos, / duro tormento, en desatados juegos, / pues le estubo sugeto, y cabisbajos, / que trocaron la vida los laçivos / augures, que en los cielos, que á fianza / en fortuna, hado, tempestad, mudansa” (AGN, 1650: 595r).

¹⁸ Para facilitar su localización, lo citaré como 600b.

Un estudio textual de las dos coplas revela elementos interesantes: antes de poner el primer verso, cuya importancia se deduce del círculo con el que lo resaltó, Gaspar Rivero había apuntado y luego tachado el primer verso de la segunda estrofa; además, la diferencia de rimas entre ambas coplas se encuentra realizada por la raya horizontal que las separa.¹⁹

No cabe duda de que Gaspar pudo ser la mano que puso por escrito estos versos. Algunos testigos, entre los cuales estaba el gorrero Cristóbal de Padilla, cuentan que su adoración por una dama llamada Francisca Flores era tal, que llevaba siempre consigo una lámina de bronce que tenía de un lado a la Virgen de Guadalupe y del otro un retrato de dicha dama (AGN, 1650: 523v), herejía por la que también fue castigado en el proceso. Y aunque quizá la tal Francisca no era tan hermosa como Gaspar la veía —dice Catalina de Medina, acaso por celos: “de ninguna manera [el retrato de la lámina] se le parescía, porque la dicha Francisca Flores es mestiza, o morisca, y no tan blanca ni tan bien ad[e]reçada como estava la dama del dicho retrato” (AGN, 1650: 523v)—, este debió de estar lo suficientemente enamorado como para dejarse llevar por arrebatos violentos, según cuenta el bachiller Guillermo de Legorreta:

Llegándose a una estampa de papel de la Virgen santísima nuestra señora, que estava en la pared de dicho aposento donde vivían, hablando con la dicha imagen el dicho Gaspar Ribero le dixo estas palabras: “Virgen santísima, quitadme de la muger porque, si no, voto a Christo que me han de llevar los diablos”, y dio con la mano una gran palmada a la dicha imagen (AGN, 1650: 573v).

Pero un astrólogo enamorado que guarda, entre muchos papeles relativos a la astrología judiciaria, unas coplas dedicadas a una señora que lo trae poco menos que loco, y cuyo retrato anda cargando por todas partes en el verso de una imagen de la Virgen de Guadalupe, no representa, *a priori*, ninguna garantía de que los versos conservados sean coplas populares. De hecho, la “poesía popular” es un concepto escu-

¹⁹ Podría tratarse de un comienzo de poema en redondillas, como tantos otros de la época [N. de la R.].

rridizo que ha hecho correr, y lo seguirá haciendo, mucha tinta. La revisión que hace Margit Frenk de la historia del concepto (Frenk, 1975: 9-43) y el énfasis que pone sobre las dificultades que se presentan al intentar precisarlo son herramientas muy valiosas al emprender el estudio. Como bien dice la autora,

Concretándonos a España, la antigua lírica popular nos induciría a decir, por ejemplo, que toda poesía folklórica es emotiva y que razona poco. Pero viene en seguida la actual lírica popular a darnos el mentís con coplas como: “Ni contigo ni sin ti / tienen mis males remedio: / contigo, porque me matas, / y sin ti, porque me muero”. [...] Este estilo conceptual y hasta conceptualuoso, que llena una amplia zona de la lírica folklórica de nuestros días [...], deriva en línea directa de la archiculta “poesía de cancionero” de los siglos XV y XVI. Revela a las claras que la poesía popular no necesariamente es intuitiva, cándida, elemental; muestra hasta qué punto puede influir en ella una escuela poética culta, y cuán diferente puede ser la poesía popular de un mismo país en dos épocas bastante próximas (Frenk, 1971: 19-20).

El contenido conceptual de los versos apuntados por Gaspar Rivero no es, por lo tanto, un elemento que pueda servir para descartar el origen popular de aquellos. Al contrario, la presentación gráfica de las coplas, con el primer verso de la segunda copla tachado, seguido por la copia de una estrofa distinta y finalmente la estrofa en la que el astrólogo enamorado pensó primero, parece significar más bien que lo que tenemos aquí es la puesta por escrito de un poema leído —u oído— y no una composición propia.²⁰

Al revisar el concepto de “popular” para emprender una definición de lo “folklórico”, Luis Díaz Viana menciona un hecho que nos interesa en relación con los versos mencionados y la personalidad de quien los puso por escrito. Para deshacerse de la dicotomía cultural trazada por los estudios antropológicos, según los cuales “habría una cultura de élite o de las clases dominantes, hegemónica, y otra ‘popular’, de las

²⁰ ¿No cabría interpretar también ese texto como obra del propio Rivero y las enmiendas, como “correcciones de autor”? Ello no le restaría interés al caso de este curioso personaje [N. de la R.].

clases sojuzgadas” (Díaz Viana, 1997: 15), alude a un estudio de Peter Burke en el cual este analizó la organización cultural de Europa de acuerdo con dos sectores fundamentales; según Burke,

uno, el mayoritario, habría tenido únicamente acceso a la cultura que solemos llamar “popular”, y también “tradicional”; el otro sector, minoritario pero dominante, habría sido “bicultural” y a menudo bilingüe, en el sentido de que disfrutaría, al tiempo, del conocimiento de la cultura local y regional, “popular” en suma, que aprendió con la lengua vernácula de su niñez, y de la otra cultura, elitista y “con pretensión de universalidad” (Díaz Viana, 1997: 15).

Gaspar Rivero es, para la Nueva España, un ejemplo claro de biculturalismo. La movilidad social que lo caracteriza, en relación directa con los ámbitos de interés en los que se desempeñaba —contador para la jerarquía catedralicia, estudiante en la Universidad y maestro particular de hijos de comerciantes españoles acomodados, astrólogo judiciario en los barrios del Rastro y de Necatitlán, poblados de mestizos y mulatos, ayudante del penitenciado portugués Sebastián Váez, etcétera— hacen de él un vehículo ideal para las muestras de lírica que, sin duda alguna, debieron de circular por las calles de la Nueva España que tanto recorrió. Aunque tal vez no sean “populares” en su factura, es decir, construidas según una estética colectiva que propicie su amplia circulación, los elementos arriba mencionados —su puesta por escrito como un conjunto oído y no como composición propia— nos hacen pensar que estas coplas debieron de pasear por las calles de la Nueva España hasta quedar por escrito en el anverso de un horóscopo.

La unión de dos circunstancias tan alejadas como, por un lado, el estar enamorado Gaspar Rivero y haber, tal vez, escuchado —más que leído— unos versos que se pusieron por escrito, y por el otro, el haber dejado testimonio escrito de unos horóscopos que fueron incautados por la Inquisición, unión que pertenece al ámbito de la casualidad, fue la que nos legó los versos citados. Esperamos encontrar muchas más casualidades de ese tipo para poder tener una idea más clara de qué tipo de poesías circulaban en las calles de la Nueva España y de cómo se daba esta circulación.

Bibliografía citada

- AGN, 1650 : ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (México). “Proceso y causa criminal contra Gaspar Rivero Vasconcelos, mulato libre y estudiante canonista”, 1650. Ramo Inquisición. Vol. 435, exp. s/n.
- BECERRA LÓPEZ, José Luis, 1963. *La organización de los estudios en la Nueva España*. México: Cultura.
- BAUDOT, Georges y María Águeda MÉNDEZ, 1997. *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*. Pról. Elías Trabulse. México: Siglo XXI.
- COMPANY COMPANY, Concepción, 1994. *Documentos lingüísticos de la Nueva España. Altiplano central*. Pról. J. M. Lope Blanch. México: UNAM.
- CUENCA MUÑOZ, Paloma. *El “Tractado de la Divinança” de Lope de Barrientos. La magia medieval en la visión de un obispo de Cuenca*. Cuenca: Ayuntamiento de Cuenca-Instituto Juan de Valdés.
- DÍAZ VIANA, Luis, 1997. *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos, conceptos y métodos de recopilación*. Valladolid: Castilla.
- FRENK, Margit, 1971. *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México.
- _____, 1975. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México.
- _____, 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- _____, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII*. Madrid: Castalia.
- _____, 1994. “Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española”. En *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Ed. María Isabel Toro Pascua. Salamanca: Universidad de Salamanca, 41-60.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar, 1990. *Historia de la educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*. México: El Colegio de México.
- ISRAEL, Jonathan I., 1980. *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*. México: FCE.
- MASERA, Mariana, ed. (en prensa). *Otras poéticas novohispanas*. Barcelona: Azul/UNAM.

- MÉNDEZ, María Águeda, 1997. *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: Siglo XVII. Archivo General de la Nación*. México: El Colegio de México/Archivo General de la Nación/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- QUINTANA, José Miguel, 1969. *La astrología en la Nueva España en el siglo XVII. (De Enrico Martínez a Sigüenza y Góngora)*. México: Bibliófilos Mexicanos.

En la torre de mis gustos / onde tan alta me vi: una décima popular en el siglo XVIII novohispano

CLAUDIA CARRANZA VERA
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

En este artículo se hace un análisis textual de una glosa de tema amoroso. Sus variantes sintácticas, semánticas y morfológicas nos muestran la utilización de recursos de la poética tradicional y revelan el carácter popular de los textos. La supervivencia de la glosa en el cancionero popular actual muestra la tradicionalización del texto hasta nuestros días.

Desde su llegada a América, la décima tuvo una participación activa en el contexto literario de las colonias españolas:

Durante los primeros años sirvió a la transculturación de las nuevas tierras, sobre todo en la catequesis y en la enseñanza. Como ocurre con la lengua, el pueblo americano se apropió de la décima (libre y glosada) y desde entonces la transforma, crea y revierte para expresar su praxis cotidiana, su historia y su poesía (Jiménez de Báez, 1992: 473).

Si bien ya desde el siglo XVIII existen ejemplos de la décima popular en la Nueva España, los estudiosos caracterizan a la décima como tradicional en el ámbito mexicano sólo a partir del siglo siguiente.

La décima que aquí se estudia forma parte de un corpus poético más amplio (Carranza Vera, 2001), y el trabajo pretende ser una aportación a las investigaciones que de la lírica popular mexicana —y particularmente de la décima— se han venido haciendo en los últimos años.

Dado lo ambiguo del término *popular*, retomo la definición que Margit Frenk propone para los textos “de la tradición folklórica o popular”, los cuales:

tratan temas iguales o análogos, repiten los mismos motivos, usan clichés idénticos, acuden a imágenes y metáforas emparentadas y estructuran la materia poética según fórmulas semejantes, vertiéndola, una y otra vez, en los mismos moldes métricos. Detrás de cada copla adivinamos un “autor” que, empapado en el conocimiento de estos recursos, los maneja intuitivamente para dar forma, con mayor o menor acierto, a una idea —empleando *idea* en el sentido amplio—, que puede ser original o puede inscribirse a su vez dentro del caudal de tópicos de esa poesía. E imaginamos también, tras de cada copla, a las gentes que la han cantado y la cantan, repitiéndola quizá intacta, o quizá cambiando una palabra o un verso: sustituyendo, quitando o añadiendo, pero siempre de acuerdo con esa técnica transmitida, conocida de todos.

La poesía folklórica es un modo de poetizar, o más exactamente, un conjunto de modos de poetizar, que pertenece al “saber” de una comunidad y se transmite por el espacio y por el tiempo, a veces a lo largo de muchos siglos (CFM: I, xxi-xxii).

Cabe añadir que esta poesía “vive en variantes” y se “refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través del grupo humano y sobre un territorio determinado” (Menéndez Pidal, 1941: 78-79).¹

1. Poesía y heterodoxia

La Inquisición tuvo una gran influencia en la vida colonial de la Nueva España, ya que, además de regir la vida religiosa, servía como control de problemas sociales (Alberro, 1998). Como muestran los documentos conservados en el Archivo General de la Nación, esta institución tomaba declaraciones, dictaba reglamentos, seleccionaba los libros que entonces podían leerse, investigaba, dictaba sentencias y se ocupaba de recoger las evidencias para cada caso. No fueron la excepción los textos

¹ La definición de *tradicional* que dio Menéndez Pidal me ha parecido más adecuada a las características que, por medio de Frenk, he planteado para lo popular. Sin embargo, no he pretendido hacer aquí una distinción terminológica, y uso las palabras *folclor*, *popular* y *tradicional* como equivalentes.

líricos populares que, sobre todo en el siglo XVIII, se recogieron de manera sistemática, como lo han mostrado Georges Baudot y María Águeda Méndez (1997).

Existen importantes textos,² populares, marginados o ignorados,³ que fueron recogidos por el Santo Oficio, algunas veces por su carácter transgresor, y la mayoría de ellas como parte de los bienes y escritos de algún procesado por esta institución. Los casos que estudio a continuación se enmarcan dentro de la última categoría.

Las décimas seleccionadas son dos versiones del mismo poema que se hallan en expedientes distintos de los Archivos de la Inquisición.⁴ La primera (AGN, vol. 1249, exp. 4, fol. 41r) se encuentra en un cuaderno de cartas amorosas escritas por Josef Jarillo, “mozo soltero español”, a una doncella llamada María Josefa Ruiz, *Mariquita*. Sin ninguna explicación o señalamiento, se halla ahí un fragmento del poema “En la torre de mis gustos”, entre todas las declaraciones amorosas.⁵ La carta, interesante

² Véanse, por ejemplo, los estudios, edición y selección de una gran parte de estos en González Casanova, 1958; Baudot y Méndez, 1997; Peña, 2000, entre otros.

³ Uno de los más grandes problemas de la literatura popular es el de la terminología; la palabra *marginado* no es sinónimo de *popular*, pero sí representa algunos de estos textos si tomamos en cuenta la definición de María Cruz García de Enterría (1987: 11), según la cual las literaturas marginadas designan “esas obras literarias que han sido colocadas al margen de la Literatura pero siguen ahí, a pesar de que han sido olvidadas, cuando no despreciadas, por aquellos que deciden quiénes —qué autores— y cuáles —qué obras— pueden y deben atraer la atención de críticos, estudiantes y lectores”. No es este el caso de toda literatura popular y, afortunadamente, en la actualidad ha habido un mayor trabajo de rescate de estas formas.

⁴ Consideraré aquí los términos *versión* como “cada una de las manifestaciones diferentes de una misma copla o canción” —en este caso décimas—; *variante*, como “la diferencia textual concreta que nos da una nueva versión”; *variación*, como “el fenómeno mismo del cambio”. *Arquetipo*: “un posible prototipo, una especie de *Urtext* del cual procederían las diversas coplas o canciones emparentadas, sin que ninguna de ellas alcance la categoría de forma básica según el criterio establecido” (Magis, 1969: 27).

⁵ Citada por Baudot y Méndez, 1997: 105. Al poema antecede la frase: “Mui estimada...”.

testimonio de oralidad novohispana, describe los apasionados sentimientos del autor por su amada, que oscilan entre los dos extremos del romance: desde la inspiración más idílica hasta la maldición, como se aprecia en los siguientes pasajes:

Pues son tan inponderables los dolores que siento de mirar para la dichosa casa en que vuestra merced asiste, que cada ves que me acuerdo de los gustos que tube al lado de vuestra merced, más antes quisiera que se abriera el abismo y me sepultara en la caber[na] más oculta que en su mente ensiera, donde estuviera mas consolado que en este mundo [...].

Que san Antonio es un santo que me disen que es el santo mas milagroso que en el mundo se a bisto, pero con las beras que lo é cogido, me á trocado la suerte, por donde creo que es un santo de mierda que no bale nada [...], pero luego que salí de tu presensia bine [ajullando como lobo y lo pesqué, pero le é dado tan cruel amarrada, que no se á de entender. O una de dos, o te traí a mi poder, o no lo suelto, más que me condene. Hel día que el santo mueba es[e] corasón de asero, le é prometido aserle una fiesta guapa, y le doi al santo dos años de término para desatarlo el día que te mueba el corazón; pero si de aquí a dos años no me lo consede, por vida del demonio que le é de redibar la cabeza y no bolberé a creer en tal santo por más, que más milagros creo que ase el demonio que los santos. Pues ni los santos me an alibiado como el diablo me alibió, le é prometido aserme su amigo sólo por aser mi gusto.⁶

Después de leer lo anterior, es fácil inferir que el proceso contra el acusado fue bajo el cargo de blasfemia herética.⁷

⁶ En éste, como los demás testimonios transcritos, así como en los poemas, he mantenido las grafías originales. Modernizo únicamente la puntuación, la acentuación, las mayúsculas y minúsculas; cuando ha sido necesario para la comprensión del texto, he hecho alguna intervención entre corchetes.

⁷ No hay un final real del proceso; sin embargo, sabemos que se le da al reo la oportunidad de explicarse y, en lo posible, defenderse, teniendo siempre en cuenta su condición de enamorado. Los inquisidores firman conformes: “que en atención al estado en que estaba poseído de amor lascivo, según resulta del proceso, al tiempo de proferir las proposiciones y en que escribió las cartas, se le dé una audiencia de cargos; y no resultando error en la creencia, se le despachase con una severa reprensión. Así lo acordaron, mandaron y firmaron.” (fol. 66r).

La otra versión del poema, anónima y sin fecha, está en una hoja suelta manuscrita contenida en un sobre con el título de “Poemas en torno al mismo tópico amoroso” (AGN, Inq. caja 207, exp. 13).⁸ La hoja presenta marcas de dobleces, tachaduras y enmiendas; sería, seguramente, una carta. Una de sus partes está cortada, es decir, sólo tenemos tres cuartos de la hoja. Ninguno de los textos poéticos que la anteceden tiene datos complementarios, por lo que podrían pertenecer o no a un mismo autor. Ello nos impide conocer las causas por las que fue recogido; únicamente es posible deducir, a partir de los expedientes que rodean al texto, que este podría ser de finales del siglo XVIII o principios del XIX.

2. Dos “manifestaciones diferentes” de una décima amorosa

Las dos versiones tienen, obviamente, semejanzas estructurales,⁹ pero también diferencias interesantes. La primera y principal diferencia en-

⁸ Los expedientes anteriores, separados unos de otros, contienen un pasaje sobre el amor de Jerónimo de Feijóo, así como una carta amorosa (AGN, caja 207, exp. 3) y una décima. Hay algunos poemas que bien podrían ser de carácter popular; por ejemplo, el exp. 14 contiene unos papeles con poemas y diálogos amorosos que comienzan de la siguiente manera: “Eres una hatita primorosa / tienes dos mil primores escondidos” (Baudot y Méndez, 1997: 198-199). La letra de estos textos es la más parecida a la del poema aquí estudiado; esto me hace pensar que los textos podrían estar emparentados.

⁹ La glosa en décimas designada por Jiménez de Báez como “glosa normal” es la que nos concierne en este trabajo: “consiste en una copla o cuarteta octosilábica que se comenta en cuatro décimas terminando cada una de ellas con el verso correspondiente de la cuarteta que sirve de tema” (Jiménez de Báez, 1964: 14). La cuarteta inicial normalmente se respeta y se mantiene, porque forma parte de una tradición literaria; hoy encontramos cuartetos intactos, las décimas son las que suelen cambiar. Los versos son octosilábicos. El ritmo del texto pide una pausa en el cuarto verso, que es usual en la décima —si bien hay algunas variantes en esto— desde Vicente Espinel, quien fijó su forma justamente de esta manera. Así, tenemos una cuarteta y una sexteta. El esquema es —al menos en la primera estrofa de nuestro texto— el utilizado por Espinel: *abbaaccddc*.

tre las versiones que a continuación transcribiré son las variantes de género; he situado bajo la letra M el texto escrito en voz masculina —perteneciente al cuaderno de Josef Xarillo— y bajo F, la glosa de la hoja suelta, que está en voz femenina.¹⁰ Ambas versiones glosan el primer verso de manera casi idéntica:

M	F
1 <i>En la torre de mis gustos,</i> donde tan alto me bi, por ser el simiento falso, otro subió y llo cahí.	En la torre de mis gustos, onde tan alta me bi, por ser el simiento falso, <i>otra subió y yo cayé.</i>
5 Cuando en tu privansa estube a la esfera me encunbrates; luego a mí me deribates, que sienpre baja el que sube. Primero carisias tube,	Cuando en tu pribansa estube en las ferias me incumbrastes, y luego me deribastes, que presto cay la que sube. Primero caricias tube,
10 luego penas y disgustos, ansias, congojas y sustos, pues por tus manos tiranas, no quedaron ni campanas,	aora penas y disgustos, ansias, pasiones y sustos; y por tus manos tiranas no an quedado ni aún campanas
14 <i>en la tore de mis gustos.</i>	<i>en la torre de mis gustos.</i>

En el desengaño amoroso, tema común en las décimas del siglo XVIII, se distingue la utilización de los símbolos e imágenes para hablar de la pérdida del “favor”. Un ejemplo de ello es la torre, símbolo que, a pesar de proceder de la lírica cortés, ya había sido apropiado por la lírica tradicional desde la Edad Media. Así, la torre y el castillo tuvieron que

¹⁰ La distinción entre una versión femenina y otra masculina no se refiere a la autoría, sino a la voz: (al sujeto de la enunciación), de acuerdo con la definición de James T. Monroe: “When one speaks of a feminine lyric one is referring to a literary voice, to a person, not to actual feminine authorship, much less to feminine performance (women sang and continue to sing masculine lyrics in all languages, as men sing feminine ones)” (*apud* Masera, 2001: 13).

ver con la construcción amurallada que protege a las mujeres, pero también son símbolo del sentimiento amoroso y de la fidelidad (Masera, 1995: 330-332). Estos significados perviven en los textos que nos ocupan. Además, encontramos la analogía del amor con la altura y la del desengaño con la caída,¹¹ tópico común en la lírica popular.¹² La palabra *gustos* es la que contiene todo el sentido del amor, pues “vale también complacencia, deleite u deseo de alguna cosa” (*Aut.*).¹³

La distinción genérica de las décimas parte de las marcas textuales morfológicas halladas en palabras como *alta* y *otra*,¹⁴ que se dan ya desde la cuarteta inicial en F y que implican el género femenino del emisor, el masculino del receptor, y el femenino, otra vez, de una tercera persona o *delocutor* (Masera, 2001: 16).

Por otra parte, en el sexto verso existe una clara diferencia léxica: en tanto que la versión M cita “la esfera” (‘el cielo o las estrellas’), F sitúa su amor en “las ferias” (que entonces tenía un significado más o menos igual al actual: un lugar de ventas, un día de fiesta, etcétera).¹⁵ Aun es

¹¹ Véase en Torner (1966: 74-76) un tópico que procede del romancero caballeresco y llega hasta la tradición popular de América: “Aquel que más alto sube / más grande porrazo da; / mira la puente de Arcos / en lo que vino a parar” (Torner, 1966: 74).

¹² Según Magis, el *tópico* deriva del *motivo*. Por motivo entiendo “los temas menores que se estereotipan en cuanto a lo que llamamos modo de experiencia, pero que conservan su frescura y agilidad en cuanto al modo de expresión, es decir en cuanto composiciones que pueden elegir libremente sus propios recursos expresivos”. El *tópico* será “la fijación de alguna de las múltiples realizaciones de un motivo” (Magis, 1969: 29, 33).

¹³ Un ejemplo análogo con la palabra que designa a la “complacencia” está en no pocos versos de la lírica popular española: “El jardín de mis gustos / se ha marchitado / con la fuerza del hielo / que tú has sembrado” (Magis, 1969: 349).

¹⁴ Hago esta distinción basándome en Masera (2001). Las marcas textuales son aquellas que ocurren en un nivel gráfico o fonológico (si nos referimos a la oralidad). Elementos como las desinencias, o bien las palabras (nombres, epítetos, etc.), nos dan claves del género del emisor, del receptor, o bien, del *delocutor*.

¹⁵ “En latín clásico *feriae* se halla solamente en plural y con el significado de ‘día festivo’, pero el latín cristiano, desde el s. V, lo empleó en singular para designar cada uno de los días de la semana, uso conservado en portugués. En Berceo todavía *feria* es ‘fiesta’ (*Mil.*, 831 c). Pero ya desde antiguo se generalizó

más clara esta discordancia de vocabulario, si tomamos en cuenta el verbo *encumbrar*; hay un cambio de preposiciones, empleándose en cada caso la adecuada para el sustantivo; así, en “a la esfera” / “en las ferias”.

Lo anterior nos hace suponer que en alguna de las dos versiones hubo un “error”, ya debido a que alguno de los que transcribieron el poema lo hubiera escuchado mal y así lo hubiera reproducido, o bien, porque al otro le hubiera parecido más coherente una palabra que la otra durante el proceso de recreación. La versión F podría provenir de un poema parecido a M, y es probable que F entendiese o modificase la palabra culta *esferas* por una más conocida —*ferias*—, adaptando el contenido a su propio vocabulario.

La sentencia de que “todo lo que sube tiene que bajar”, en los versos séptimo y octavo, es otro punto divergente. En tanto que en M se da más importancia al sujeto enunciador, resonancia del *yo* en la versión masculina: “luego a mí me deribates”, en la versión F parece no ser necesaria la intensificación, y se dice sólo “y luego me deribastes”.

Los versos 7 y 8 muestran una característica que es constante en F: la del uso frecuente de nexos como *y*, *que* o *aún*, que aparecen aun cuando no son necesarios en la estructura gramatical de F.

El aspecto temporal es diferente en ambas versiones. M toma una distancia frente a los acontecimientos, mientras que F los representa más cercanos, como si sucedieran en el momento. Por ejemplo, el uso del adverbio *luego* (v. 10) en M da una idea de atemporalidad y lejanía, que contrasta con la cercanía de *aora* de la versión F. Mientras F dice “*presto* cae la que sube”, M comenta “*siempre* baja el que sube”. El verbo del verso 13 en M, “no quedaron ni campanas”, representa una acción terminada; en F, en cambio, “no han quedado ni aun campanas”, el hecho parece consumado en un periodo cercano al presente.

Resulta también interesante la carga afectiva que hay en F con respecto a M: mientras éste sufre congojas, F padece pasiones; mientras M sólo baja, F cae. Vemos aquí otro rasgo de estilo popular en F, pues,

la costumbre de celebrar con mercados junto a los santuarios e iglesias los días de las grandes fiestas religiosas” (Corominas, 1987, s.v. *feria*). Lo mismo, salvo algunos detalles, en *Aut.*, s. v. *feria*.

desde antaño, la lírica en voz femenina es la representación del carácter emotivo que “aparece como una voz importante y profunda, que nos habla de la vehemencia de su deseo” (Masera, 2001: 11), o bien, del desengaño amoroso de una mujer. Así, vemos que las variantes entre los textos son importantes, pues llegan a modificar las características sintácticas y semánticas de la estrofa.

De lo anterior se puede inferir que existían diferentes versiones de este poema en la Nueva España.¹⁶ Las versiones de las cuales provendrían las dos décimas que aquí he citado nos permitirían pensar en una transmisión que bien pudo ser oral. No podemos decir, por supuesto, que ninguna de las dos glosas provenga de la original o, menos aun, que sea el arquetipo. No es posible, tampoco, presuponer que esta glosa en décimas haya sido compuesta en un inicio en voz femenina o masculina; por ello me mantendré al margen de la cuestión hasta que no se encuentre un testimonio que aclare la duda. No obstante, la misma dificultad de encontrar un testimonio afianzaría nuestra suposición de la oralidad del texto.

El poema F continúa con una paráfrasis de la queja iniciada; el discurso en la décima siguiente es el del monólogo interior, que convierte al receptor en una tercera persona del plural; esto es muy habitual en las quejas, aun en el discurso coloquial, donde es natural iniciar la expresión del dolor con una frase resignada:

- 15 ¡Quién a mí me lo dijera
 cuando en mis gustos estaba!
 Con repique me aguardaban,
 como si princesa fuera.
 Aora lla es de otra manera:
- 20 aprecio no acen de mí:
 pues dime ¿qué causa di
 para borar tanto abono,

¹⁶ “La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo que señala John Meier; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes” (Menéndez Pidal, 1941: 78-79).

que me bagastes del trono
onde tan alta me ví?

25 Si de otra fabor alcanza[s],
 claro le puedes desir
 que me deribó mi tore
onde tan alta me bi.

Y en fin, cuéntaselo todo,
 30 pero no le digas nada,
 que, en siendo la ora llegada,
 se berá del propio modo;
 pue yo a todo me acomodo,
 megor lo zerá por ti,
 35 porque andas de aquí p'allí
 eres beleta mudable,
 y como no eres estable,
otra subió y yo caí.

Con ésta, y no digo más,
 40 tengo de sembrar un güerto:
 la semilla del olbido,
 la flor de arrepentimiento;
 que pensé sacar de ti
 algún agradesimiento.

Los dos primeros versos de la cuarteta y el cuarto se glosan en décimas; el tercer verso comienza a glosarse, fallidamente, y termina dando lugar a una copla que repite la glosa del segundo verso; la última estrofa, de seis versos, es la despedida. Según veremos más adelante, las cuatro primeras estrofas debieron ser originalmente décimas.

La pregunta que inicia con “¡Quién...!” (v. 15, segunda estrofa), es un cliché de la lírica popular, que en este caso no busca una respuesta específica;¹⁷ sólo es una exclamación, mezcla de añoranza, arrepentimiento,

¹⁷ En gran cantidad de canciones y décimas encontramos el mismo verso ini-

decepción y resignación, que aún hoy se repite en el habla coloquial. Después de las preguntas, el autor relata los sucesos que lo aquejan, evocando la felicidad anterior frente al dolor de la pérdida del amor.¹⁸

La tercera estrofa es la comunicación indirecta que establece el emisor, por parte del receptor, con una tercera persona:¹⁹ la que se queda en el lugar de quien ha caído. La comunicación se alarga en una advertencia para “aquella” en una predicción o una maldición.²⁰

Por otro lado, el verso 23 “que me bagastes [‘bajaste’] del trono”, tiene un tono muy expresivo, acentuado con la partícula *que*, usada nuevamente como una adición (para completar el metro, probablemente),

cial, por ejemplo, en “¡Quién a mi me lo dijera, / lo que me iba a suceder! / Que siendo yo carbonero, / una mujer me tiznó [sic]”. La intención es igual —‘cómo iba yo a saber’—, pero además de ser un ejemplo en voz masculina, el tono es distinto en este caso (CFM, 2-5141). También véase en Mendoza (1996: 94).

¹⁸ De la tradición culta puede provenir la comparación del momento en que se estaba bien con respecto a la posterior decepción (Jiménez de Báez, 1969: 21, 53). El tópico que habla de lo anterior frente a lo actual es también una forma de “añoranza” que proviene de la lírica culta y es retomada en la lírica de tipo popular (Torner 1966: 23-25; también Frenk, 1987: 375-377): “¡Ay, triste de mí, / y cuán diferente / es esto presente / de lo en que me vi!” (Frenk, 1987: 375, núm. 826). De igual manera, en una glosa en décimas cuya primera estrofa está puesta en voz de Luzbel: “Es verdad que yo me vi / lleno de tranquilidad, / pero ya la majestad / por mi soberbia perdí. / ¡Ay infeliz!, ¡ay de mí! / No puedo tener victoria, / yo me vi lleno de gloria, / ahora en continuo tormento; / me causa gran sentimiento / *la más funesta memoria*” (Mendoza, 1996: 97-98). En un tono menos filosófico, la relación de una madre: “Yo, madre en un tiempo fui, / ahora sin hijo he quedado / porque ha sido fusilado” (Mendoza, 1996: 201).

¹⁹ El ejemplo siguiente, en voz masculina, muestra una mayor prepotencia y una menor resignación, en contraposición con los ejemplos aquí citados: “Si alguno por millonario / la flor te quiere comprar / claro le puedes hablar, / que la traigo por salario; / que soy el depositario / de aquella flor de pimienta, / si alguien te pidiese cuenta / del estado en que se halla, / dile que mejor se vaya, / que no son flores de venta” (Mendoza, 1996: 276).

²⁰ Este tipo de maldiciones son muy comunes en la canción popular y más aun en la voz masculina: “que se ha de llegar el tiempo / que pagues lo que me hiciste, / y tú serás la más triste / por tu mal comportamiento” (Mendoza, 1996: 262).

la cual, sin embargo, hace que se pierda la concordancia gramatical con el verso anterior.

Los versos 29 y 30 son la despedida (Jiménez de Báez, 1969: 24), que utiliza como inicio un cliché del folclor mexicano: “En fin”. Este recurso es frecuente en las décimas de corte popular:

Pero el origen clásico español, las fuentes peninsulares que han dado nacimiento a esta producción se descubren, en más de un centenar de casos, en la estrofa conclusiva que casi siempre principian por la expresión *En fin* que, como una coda musical, está anunciando que la producción toca a su término. *Finida* llamaron a esta especie de estrofas los clásicos españoles y *Finida* debemos seguirle llamando, tanto por su misión como por su carácter, pues ya sea rimando en el verso o ya como una indicación fuera de él, encontramos la frase *En fin* (Mendoza, 1947: 52).

La estrofa de despedida, en la lírica popular, da paso a más párrafos, aunque ella pretenda ser la última:

El trovador popular es capaz de glosar en forma directa e inversa, de repetir la glosa y aún cuadruplicarla; del mismo modo, realizando su propósito, aún le sobran arrestos e imaginación para agregar comentarios en forma de despedida, concebidos éstos, ya en una redondilla, en una décima, en un ovillejo y aún a las veces en dos décimas sucesivas (Mendoza, 1947: 52).

Lo anterior queda de manifiesto en nuestra composición, donde la penúltima estrofa termina con un cliché: “Eres beleta mudable / y como no eres estable / otra subió y yo cayó”.²¹ El verbo “eres” va seguido de un sustantivo, que en este caso es el metafórico “beleta”, la comparación *descriptiva* del amante. En esta estrofa se glosa el último verso de la cuarteta inicial; ¿podríamos pensar que todas las estrofas eran, en su

²¹ Los clichés son los “giros estereotipados de la poesía popular y el poeta echa mano de ellos para crear coplas nuevas o los modifica y adapta a situaciones individuales de acuerdo con las necesidades intrínsecas del lugar y del tiempo. La transmisión oral de la poesía popular favorece el uso del cliché porque éste se presta para ir de boca en boca, ya que su efecto es parecido al del paralelismo de la repetición que provoca en la mente un martilleo constante que permite memorizar más fácilmente la copla” (Garza Cuarón, 1992: 496).

origen, y a excepción por supuesto de la despedida, décimas? Es muy probable.

La fórmula que aparece en la última estrofa: “Con ésta, y no digo más”, es también utilizada frecuentemente en las despedidas.²² A esta entrada sigue el uso, por parte del autor, de elementos típicos del *locus amoenus*, que sirven para remarcar el final del amor del emisor. De esta manera, el huerto, lo mismo que el jardín, espacios comúnmente usados para designar el lugar donde ocurre el encuentro de los amantes (Masera, 2001: 111), son empleados de diferente manera en los últimos versos de este poema. Aquí el narrador habla del olvido, del cambio de vida y, según la mención del huerto, probablemente también de un cambio de amante (vv. 40-44).²³

Por último, señalaré algunas de las particularidades del lenguaje de la versión femenina. Por una parte, utiliza apócopes: en lugar de “para allí” dice “p’allí”;²⁴ una vez más, ha logrado adecuar el metro, y tam-

²² Las despedidas se encuentran ya en la antigua lírica culta, con la frase: “Y con esta me despido” (Núñez, *C. Gral.*, *apud* Jiménez de Báez, 1969: 24).

²³ Imágenes que tienen que ver con el jardín, el huerto y la siembra, se usan con regularidad en la lírica popular mexicana: “Al pasar por una huerta / corté una flor de lechuga: / he despreciado a la gente, / contimás a ti, basura” (*CFM*: 2-4218). Véanse también *CFM*: 2-3950, 2-4178, 2-4338, 2-4346a, b, c. De manera más positiva se emplean estos términos en la descripción del amor feliz y de la realización amorosa. Para las flores y frutas como símbolos de la realización amorosa, véase Masera, 1995: 195-227: “Entré en la huerta y corté / una naranja madura, / y entre los gajos hallé / el ángel de la hermosura” (*CFM*: 1-445a). La huerta, el jardín y sus componentes, también aparecen en la lírica popular actual, como en el caso de nuestras décimas, para la descripción del amor adolorido, o bien, para el desquite: “De tu lucido jardín / sobresale una ramilla; / voy a cortar otra flor / y a buscarle la semilla, / y si la llevo a encontrar, / voy a echarle pa la orilla” (*CFM*: 2-4153).

²⁴ Concepción Company comentó en un seminario reciente que los rasgos de mexicanidad en el lenguaje comienzan en la Nueva España a partir del XVIII; una de las características de esta identidad mexicana es la eliminación de fonemas en el habla, por ejemplo, usar la palabra *hora* por ‘ahora’ o *p’allí* en lugar de ‘para allí’; ambos ejemplos se encuentran en la décima F. No es posible por ahora afirmar que estos aspectos lingüísticos pertenecen únicamente al ámbito mexicano.

bién mantener la rima, en “de aqí p’allí” (en vez de “de acá para allá”. Además de esto, encontramos ejemplos de arcaísmos en frases como “en siendo”, síntoma de un lenguaje coloquial.

La versión femenina, según la hemos estudiado a lo largo de este trabajo, es un testimonio claramente popular, pues repite los mismos motivos, usa clichés idénticos y, en fin, recurre a la tradición poética popular. Es claro que éste es un ejemplo de una décima adoptada y adaptada a las necesidades de quien la usó. Aún quedarían por despejar varias interrogantes, como, por ejemplo, quién fue el emisor y quién el receptor y por qué fue retenida la carta por la Inquisición. Aun cuando nos es difícil conocer los antecedentes de este poema, afortunadamente existen supervivencias que podrían aclarar algunas de las dudas que plantea este texto.

3. Una rápida comparación diacrónica

Ya hemos dicho que un texto tradicional vive en variantes. Así sucede con la glosa “En la torre de mis gustos”, de la cual existe una serie de versiones en el cancionero hispánico moderno, por ejemplo, en México y en Argentina (véanse Apéndices 1 y 2).

En México las versiones aparecen en estados como Puebla (CFM: 2-3793) y Oaxaca. Sin embargo, la glosa más parecida a la versión femenina del siglo XVIII es aquella que cita Mendoza (sin fecha), que procede de los archivos musicales de Bellas Artes en México (Mendoza, 1947: 426, núm. 369). Con base en esta última glosa (que para efectos prácticos denominaré 3), haré algunas reflexiones comparativas, aun cuando no es mi intención, por ahora, hacer un estudio exhaustivo.

- 1 *En la torre de mis gustos*
donde tan alto me vi
por ser el cimientto falso
otro subió, yo caí.

- 5 Cuando en tu privanza estuve,
tanto me quise elevar

pero sin considerar
que siempre baja el que sube;
primero caricias tuve
10 a mis congojas y sustos,
crueldad, penas y disgustos,
por tus acciones tiranas,
no han dejado ya campanas
en la torre de mis gustos.

15 ¡Quién a mí me lo dijera,
cuando más contento estaba!
Elevado me miraba,
como si príncipe fuera.
Hoy te veo de otra manera,
20 dime que causa te di,
pues hasta hoy conocí
que me guardas gran encono;
me has bajado de tu trono
donde tan alto me vi.

25 El que ocupa mi lugar,
claro le puedes decir
que así como va a subir,
así tendrá que bajar;
porque le has dado a guardar
30 las llaves de tu amor falso,
y si él te adora descalzo
porque mi imagen se borre,
ahí se le cairá la torre
por ser su cimientto falso.

35 En fin, que lo sepa todo,
pero no le digas nada.
Qué torre tan elevada,
hoy la miro de otro modo;
ya sabes que me acomodo,

40 si yo lo digo es por ti

 porque eres hombre mudable,
 y como no eres estable,
 44 *otro subió y yo caí.*

El texto de Mendoza se encuentra en voz masculina; las marcas textuales, morfológicas y léxicas no dejan lugar a dudas, excepto por el verso 42, donde resulta extraño que el receptor sea un “hombre”; el delocutor, hombre también, ya que no hay señales de una voz femenina o de un delocutor mujer hasta este verso. El verso 36 de F se inicia con la misma fórmula o cliché; sin embargo, utiliza otro sustantivo neutro para describir al amado: “eres beleta mudable”. Cabe la posibilidad de que haya un error en la transcripción, pero esto sería difícil, dada la diferencia entre las palabras *hombre* y *mujer*. Nos hemos quedado con la última posibilidad, que es: ¿podría venir esta versión de otra en voz femenina? Supongo que todas las hipótesis resultan viables en este caso.

La planta y la primera estrofa glosadora son muy parecidas en M, F y 3, excepto en los versos 6 y 7. El tono que utiliza la décima citada por Mendoza se acerca al de M en el distanciamiento que hay frente al tono afectivo de F. También hay diferencias léxicas y sintácticas, que no alteran realmente el sentido inicial más allá de las divergencias dadas por la voz, arriba señaladas.

En la segunda estrofa glosadora —que sólo puedo comparar con F— la diferencia está únicamente en la persona a quien se dirigen los últimos seis versos. Así, en la versión femenina, estos versos se dirigen a una tercera persona la mayor parte del tiempo, mientras que en 3 el emisor vuelve a dirigirse al receptor —tú— casi de inmediato.

A excepción de la despedida, todas las estrofas provendrían de décimas como las que encontramos en Mendoza. Así lo demuestra el hecho de que la primera, la segunda y la cuarta estrofas, glosan un verso de la cuarteta inicial, y la tercera tiene como segundo verso uno idéntico al de la tercera décima de la versión más moderna (“claro le puedes desir”).

Los paralelismos entre las estrofas son significativos y, en realidad, la versión de Mendoza no está tan alejada de F. La sexta y última estrofa de la versión del XVIII es ajena a las que aquí tenemos registradas: es

una despedida que pudo o no estar en la glosa original, pero de esta no tenemos ningún dato.

Hasta aquí el estudio. Las evidencias muestran que el poema aquí revisado corría vivo por la sociedad novohispana, y que su popularidad se mantuvo en diferentes ámbitos. *Con ésta, y no digo más...*

Apéndice 1

*En la torre de mi gusto
adonde tan alto subí
por ser el cimientto falso,
otro subió y yo caí.*

- 5 Cuando en tu privanza estuve,
nunca me quise elevar,
porque me puse a pensar
que pronto baja el que sube.
Entonces contento estuve,
- 10 sin tener pena ni susto,
gozando de varios gustos,
sin tener penas ufanas;
y hoy no han quedado campanas
en la torre de mi gusto.
- 15 ¡Quién a mí lo dijera
cuando tú a verme salías!
Con gusto me recibías
como si un príncipe fuera.
Pero hoy es de otra manera,
- 20 que aprecio no haces de mí.
Dime qué causa te di
para perder en tu abono:
¿por qué me niegas el trono
adonde tan alto subí?
- 25 Si otro ocupa mi lugar,
claro lo sabrás decir:
que me supiste subir
y me dejaste bajar.
Y ese llegará a alcanzar
- 30 de tus amores descanso.
Por eso la vista no alzo,

porque el pensar se me borra.
Hoy se me tumba tu torre
por ser el cimientto falso.

35 En fin, cuéntaselo todo,
de mí no le digas nada,
que estando la hora llegada
se ha de ver del mismo modo,
pues en esto noto todo:
40 que por él me ves así.
La causa ha sido por mí,
tus tratos han sido variables,
y como no eres estable,
otro subió y yo caí.

Oaxaca, México
(Magis, 1969: 629-630)

Apéndice 2

*En la torre de mi gusto,
donde más alto me vi,
los cimientos fueron falsos:
otro subió y yo caí.*

- 5 Cuando más contento estaba,
en un alto me encumbraste,
y de allí me derribaste,
que siempre baja el que sube.
Primero caricias tuve,
10 después, penas y disgustos,
ansias, suspiros y sustos.
Y hoy por tus traicionse vanas
no han quedado ni campanas
en la torre de mi gusto.
- 15 ¡Quién a mí me lo dijera
cuando más contento estaba!
Con repique me aguardabas
como si un príncipe fuera.
Y ahora de tal manera
20 te has olvidado de mí.
¿Qué motivos he dado a ti
para tan cruel abandono?
Hoy me bajaste del trono
donde más alto me vi.
- 25 Anda y dile a ese dichoso
que ha ocupado mi lugar
que no se suba tan alto,
porque luego ha de bajar.
¡Quién pudiera estar mirando
30 ese placer tan escaso

cuando a aquel le llegue el caso
que en tu conciencia le borres,
y le digas que en su torre
los cimientos fueron falsos!

35 Al fin, derribando todo,
y en tu inconstancia cegada,
has dado a otro llegada
ofreciéndome a tu modo.
Por eso yo me acomodo
40 a todo ver y sufrir,
que no me digas a mí
que me mudo con el viento,
aunque en un solo movimiento
otro subió y yo caí.

Catamarca, Argentina
(Magis, 1969: 629-630)

Bibliografía citada

- AGN: Archivo General de la Nación (México).
- ALBERRO, Solange, 1998. *Inquisición y sociedad en México 1571-1700*. México: FCE.
- Aut.: Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*. Ed. facs., 3 vols. Madrid: Gredos, 1976.
- BAUDOT, Georges y María Águeda MÉNDEZ, 1997. *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*. México: Siglo XXI.
- CARRANZA VERA, Claudia Verónica, 2001. *Décima amorosa popular en el siglo XVIII novohispano*. Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- CFM: *Cancionero folklórico de México*. Coord. Margit FRENK. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- COROMINAS, Joan, 1987. *Diccionario etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- FRENK, Margit, 1984. *Entre folklore y literatura*. 2a ed. México: El Colegio de México.
- _____, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, Ma. Cruz, 1983. *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor.
- GARZA CUARÓN, Beatriz, 1992. "Los clichés iniciales en la lírica popular. México y otros países del mundo hispánico". En *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México: El Colegio de México, 494-537.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, 1958. *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. México: El Colegio de México / FCE.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, 1964. *La décima popular en Puerto Rico*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- MAGIS, Carlos H., 1969. *La lírica popular contemporánea. España. México. Argentina*. México: El Colegio de México.
- MASERA CERUTTI, María Ana B., 1995. *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics. A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*. Tesis de doctorado, Queen Mary and Westfield College, University of London.

- _____, 2001. "Que non dormiré sola, non". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1941. "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española". En *Los romances de América y otros estudios*. 2a. ed. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe.
- MENDOZA, Vicente T., 1947. *La décima en México, glosas y valonas*. Buenos Aires: Institución Nacional de la Tradición.
- PEÑA, Margarita, 2000. *La palabra amenazada. Literatura censurada por la Inquisición*. México: UNAM.
- TORNER, Eduardo M., 1966. *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia.

La mitología del agua en la Meseta purépecha (Michoacán)

GENARO ZALPA RAMÍREZ

Universidad Autónoma de Aguascalientes

El agua es un recurso muy escaso y valioso para los indígenas que habitan la Meseta purépecha; es explicable, pues, que sea un tema recurrente en sus mitos. En este artículo se analizan algunos de esos mitos, para mostrar cómo opera en ellos la lógica concreta. Es una lógica que toma elementos de la naturaleza, de la sociedad y de la cultura circundantes, combinándolos de tal forma que el resultado es la producción de sentidos que no son sólo reflejos del mundo, sino también reflexiones sobre el mundo. Son un plus de sentido que es, en realidad, parte de la creación de una cosmovisión.

Contrariamente a lo que pudiera pensarse al observar el verdor del paisaje o las tormentas en la época de lluvias, la mayoría de los pueblos que se asientan en la Meseta purépecha¹ sufren por la falta de agua. Según Patricia Ávila, “el origen de esto se halla en las particulares condiciones geohidrológicas de la región, que no permiten la formación de ríos y lagos” (Ávila García, 1996: 41). Sin embargo, la falta de agua no es total, como no lo es en ningún lugar en el que se hayan podido asentar grupos humanos. En la Meseta, por ejemplo, las diversas comunidades indígenas han contado, por una parte, con manantiales y norias que las proveen de modo permanente, aunque escaso, de este líquido vital y, por otra, con el agua de lluvia, que es estacional y que les ha permitido desarrollar una agricultura de temporal. Dada esta situación, no es extraño que se haya desarrollado un rico pensamiento mítico en torno a dos cuestiones fundamentales: la existencia del agua y su escasez (Zalpa, 1982), y que esta mitología se refiera al agua “de abajo”, la de los manantiales y las norias, y al agua “de arriba”, la de la lluvia.

¹ Para una delimitación del área véase Vázquez León, 1992: 40-54.

En los mitos se crea y se recrea la cosmovisión particular del grupo que los cuenta. Claude Lévi-Strauss (1968; 1972; 1976a; 1976b) ha demostrado que el pensamiento mítico, al igual que todo pensamiento, tiene como finalidad poner un orden en el caos aparente de la experiencia sensible, utilizando elementos del mundo natural, social y cultural que rodean al hombre y reordenándolos de tal manera que le permitan reflexionar, crear sentido acerca del mundo. Se trata de una lógica concreta, no exenta de rigor, que crea sentidos con cosas, no con conceptos abstractos (Lévi-Strauss, 1964: 11-59).

Los mitos² son una presencia constante en la vida diaria de los indígenas purépechas. Se cuentan, se conservan en la memoria comunitaria y se transmiten de generación en generación, contribuyendo a darle sentido al mundo. Entre ellos se encuentran los mitos que narran el origen, o la escasez, del agua, en cuyo análisis nos centraremos; haremos ver cómo se incorpora el mundo natural, social y cultural de los purépechas en los mitos y el sentido del mundo que estos crean.

María Kachacha (Ahuiran)³

Era una muchacha huerfanita, y nadie la quería. Vivía en Paracho Viejo y, como no había agua, la tenía que traer de Aranza. María andaba muy cochina y nunca se peinaba. A ella la mandaban por agua, pues la veían como a una sirvienta. El agua la traían en cántaros, y María tenía que hacer dos viajes, uno en la mañana y otro en la tarde. A María siempre la andaban

² Aunque los indígenas llaman “cuentos” a estas narraciones, sigo a Lévi-Strauss, quien no hace diferencia entre cuentos, leyendas o mitos. Los mitos son narraciones que no tienen autor, son narraciones que “se cuentan” (Lévi-Strauss, 1968: 14). De hecho, algunos de estos mitos se cuentan en diferentes comunidades de la Meseta purépecha.

³ Este, como los otros mitos de la Meseta que se citan, fue recogido directamente mediante trabajo de campo realizado con un grupo de alumnos de la carrera de sociología de la Universidad Autónoma de Aguascalientes en 1977. Entre paréntesis se pone la comunidad en la que se recogió la versión del mito que se cita. No se menciona un narrador particular, porque, repetimos, son narraciones que “se cuentan”.

regañando, ya fuera porque llegaba pronto o porque se tardaba. Esto era porque a las huérfanas no se las ve bien.

Una de las veces que iba María por agua salió un pajarito y le roció la mano con agua, pero María no hizo caso y siguió su camino a Aranza. Así le sucedió otra vez, y a la tercera vez María se asomó a ver de dónde salía el pajarito que le rociaba agua y vio que había un ojo de agua del cual esta nacía. Entonces María ya no iba hasta Aranza, sino que sacaba el agua de esa parte. Y desde esa vez ya daba tres vueltas, en vez de dos.

La gente del pueblo empezó a notar que acarrea agua más veces y que no se tardaba como antes. La espieron y descubrieron de dónde sacaba el agua. Fueron y le dijeron al sacerdote lo que pasaba, y él dijo que arreglarían bien a María, que la peinaran y la bañaran y la llevaran al ojo de agua y la arrojaran allí y la dejaran para que se muriera. Y así lo hicieron, y desde entonces no faltó el agua, y allí trasladaron a Paracho. Existe la creencia de que si se arroja un alma al lugar de donde nace el agua, nunca faltará.

Antes de iniciar el análisis, es preciso dar algunas referencias históricas, geográficas y culturales que serán útiles para entenderlo. En el mito se mencionan tres lugares: Paracho Viejo, Paracho y Aranza. Geográficamente los podemos ubicar en una línea recta, con Paracho Viejo en un extremo, Aranza en el otro y Paracho en medio, distantes entre sí unos tres kilómetros aproximadamente, de tal manera que entre Paracho Viejo y Aranza hay seis kilómetros. Históricamente, los habitantes de Paracho reubicaron su pueblo, en una fecha no conocida, trasladándose de Paracho Viejo al Paracho actual, cabecera del municipio del mismo nombre al que pertenecen Aranza y Ahuiran, y lugar donde se recogió el mito.

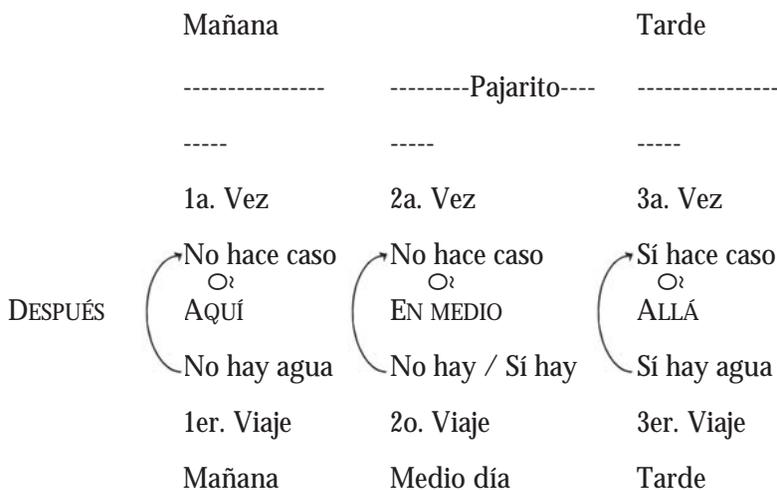
En el Paracho actual, durante mucho tiempo el agua para consumo humano la proporcionaron unas norias que se encuentran al oriente del pueblo, en una de las cuales se supone que fue sacrificada María *Kachacha*. Las norias todavía existen y tienen agua, aunque actualmente, después de muchos intentos por allegarse agua por diversos medios, se cuenta también con agua entubada proveniente de un pozo que se perforó cerca de Cheranástico, un poblado perteneciente al municipio de Paracho y distante unos seis kilómetros de la cabecera municipal. Este pozo no está reportado en el libro de Patricia Ávila (1996: 154), porque es posterior a la fecha de 1987, en que la autora recopiló sus datos. Aun así, no

se cuenta con agua corriente todo el día, ni todos los días. Otro medio de aprovisionamiento, también en la actualidad, son las pipas que, como negocio particular, traen agua de Uruapan para venderla. El agua, además de insuficiente, es cara.

Si uno pregunta en Paracho por el significado de *kachacha*, la respuesta es que significa ‘piojosa’. Según informantes que hablan purépecha, el verbo *kachachani* significa infectarse del cuello hacia la cabeza. Los dos significados atribuidos a María dan la idea de una mujer con defectos físicos. A eso se añade que, al señalar su orfandad, el mito añade expresamente que a las huérfanas no se las ve bien. “Ver bien” a alguien tiene en la cultura purépecha el sentido de ‘cuidar’ o ‘tratar con consideración’, no el sentido físico de ver con los ojos, ni el sentido moral de apreciar positivamente la conducta. Esta connotación es confirmada por la expresión “verla como una sirvienta”, que también se usa en el mito en referencia a María y que significa ‘tratarla como’ a una sirvienta.

Para hacer el análisis del mito partimos de la idea levistraussiana de que su sentido no se encuentra solamente en la historia que se narra, según un orden que va del principio al fin, sino que también hay sentidos que lo atraviesan y que se encuentran en la estructura lógica, paradigmática, del discurso mítico, que no tiene en cuenta el orden de la narración. Para buscar estos sentidos proponemos el siguiente esquema de la primera parte del mito:

	AQUÍ	ALLÁ
	(Paracho Viejo)	(Aranza)
	No hay agua	Sí hay agua
ANTES		
	1er. Viaje	2o. Viaje



Esquema 1

Este esquema nos muestra, en primer lugar, una gran división, una oposición sobre el eje de la diacronía: ANTES / DESPUÉS. La temporalidad mitológica da cuenta de un antes no especificado en el que el agua no existía en el lugar donde va a aparecer, en Paracho, y un después, tampoco especificado, en el que el agua aparece. Entre el antes y el después hay una línea punteada donde se ubica al pajarito que se presenta en este mito como el personaje que le revela a María la existencia de agua en un lugar intermedio entre Paracho Viejo y Aranza. El pajarito no es el dador del agua, sino el que revela su existencia, el sujeto operador de una transformación modal: hacer saber. Los pájaros cumplen frecuentemente este papel en los mitos purépechas sobre el origen del agua (Zalpa, 1982; Ávila García, 1996).

En el ANTES se da otra oposición sobre dos códigos: uno topográfico: AQUÍ / ALLÁ y otro temporal: MAÑANA / TARDE. El sentido de estas oposiciones sólo se revela al integrarlas con el eje del DESPUÉS, donde aparece un tercer término que rompe la oposición y que topográficamente está representado por un lugar intermedio entre el aquí (Paracho Viejo) y el allá (Aranza). Geográficamente, de hecho, el lugar donde ahora está Paracho es un lugar intermedio entre los otros dos. Relacionando la

topografía con el agua se obtiene un esquema en el que AQUÍ (Paracho Viejo) NO HAY AGUA/ALLÁ (Aranza) SÍ HAY AGUA, mientras que EN MEDIO se presenta la oposición NO HAY/SÍ HAY agua, porque, si bien de hecho la había, para los efectos prácticos, el no saberlo equivalía a no haber. Es la existencia de este lugar intermedio en el eje del después el que marca la gran oposición con el antes.

Por otro lado, y como una comprobación del postulado de la lógica concreta que la cultura purépecha usa para pensar los elementos del mundo que la rodea, podemos ver en el eje del después la representación del régimen pluvial de la Meseta. En cuanto al calendario anual, hay un tiempo en el cual no hay agua, que es la temporada llamada “de secas”; después vienen unas semanas en las que la posibilidad de que llueva o de que no llueva es la misma, o sea, que no se sabe si lloverá o no (NO HAY/SÍ HAY), y después llegan “las aguas”, la temporada de lluvias (sí hay agua). Y si se tiene en cuenta solamente la temporada de lluvias, llueve generalmente por la tarde, lo que es un dato importante para los agricultores que trabajan a la intemperie. En el esquema, siguiendo las flechas, se puede ver que en la mañana, aunque esté nublado, no se hace caso, porque a esa hora no llueve (no hay agua); a medio día tampoco se hace caso, porque no se sabe si lloverá o no (SÍ HAY/NO HAY), pero por la tarde sí se hace caso, porque de seguro, si hay señales de lluvia, llueve (sí hay). Conviene aclarar que el medio día, para los purépechas, es el momento en que la sombra de los aleros de sus tejados da exactamente sobre la línea marcada por las gotas del agua al escurrir. Corresponde, por lo tanto, exactamente al zenit, y no al medio día del reloj. También hay que señalar que, según la opinión de los habitantes de la Meseta, el régimen pluvial ha variado mucho en los últimos años y ya no es tan predecible.

El término mediador entre tener agua y no tenerla es María. Ella no la proporciona, no es la donadora, puesto que ni siquiera informa a la comunidad del hallazgo del agua, sino que es el puente entre ambas situaciones. Es la mediadora que muere para que el agua permanezca. La desaparición de los términos mediadores en los mitos ya había sido notada por Lévi-Strauss (1968: 87). Los términos mediadores desaparecen una vez cumplida su función de mediación, para que se restablezca la situación fundamental de reciprocidad nula. Es decir, para que no se

pierda el bien obtenido. El mediador hace las veces de un puente, pero los puentes pueden ser recorridos en ambas direcciones, por lo que una vez obtenido un bien es preciso que el puente desaparezca, para que el bien permanezca, para que no se regrese. Esta desaparición resultó ser una constante en los mitos sobre el origen del agua recogidos en la Mesa purépecha. Otras características constantes son que los mediadores son defectuosos —incluyendo el defecto social de ser huérfano, pues, como dice el mito de María *Kachacha*, a los huérfanos no se les ve bien— y que no toman la iniciativa de comunicar el hallazgo del agua a la comunidad. Estas características se aprecian en los siguientes ejemplos.⁴

Origen del agua (Urapicho)

Antes, mucho antes de que vinieran los españoles, los tarascos vivían en *Yakataro* [el templo], y de allí vinieron aquí, *Iyótaquiuro* [en lo alto], y de allí se trasladaron a un templo viejo. Ellos tomaban agua de un lugar que se llamaba *Kachacho* [con granos, por los piojos] de Huécato.

En aquel tiempo existía un güevón huérfano de padre y madre. En la casa sólo lo mandaban a traer agua, porque no sabía hacer nada, o no le gustaba. Iba y venía acarreando agua. Pero un día vio un charquito y, como aquellas gentes tenían muchos piojos porque no se bañaban por falta de agua, agarraba a matar piojos de la cabeza y cuando veía que ya era hora de regresar se iba con su agua.

La gente, que no lo veía acarrear agua como todos los demás, se preguntaba: “Bueno, ¡que la fregada!, ¿adónde irá por agua el güevón?” Y comenzaron a espíarlo y descubrieron que llegaba a un ojito de agua. Lo mataron para que el ojito aventara más agua.

Dicen que actualmente dentro del ojito de agua hay laja [piedra grande] y que si alguien la levantara, brotaría más agua. Pero nunca ha pasado eso.

⁴ Además de los ejemplos que se ponen aquí, véase Zalpa, 1982, y Ávila García, 1996.

Origen del agua (Cheranástico)

Dos huerfanitos que vivían en Cheranástico iban todos los días por agua a Cherán. Cerca del barranco vieron un día un pajarito que cuando movía las alas sacudía agua. Entonces ellos lo siguieron y encontraron agua, y así pasó varias veces.

A la gente se le hizo raro que regresaran tan rápido y los siguieron. Cuando ellos también vieron el agua mataron a los huerfanitos, para que nunca se acabara el agua, uno en ese lugar y otro en un pocito que estaba cerca.

Una excepción dentro de este conjunto es el mito de *Tzintzin* que reproduce Patricia Ávila (1996: 98), señalando como fuente una versión traducida y resumida por Boyd (1969). En este mito, que reproducimos enseguida, la protagonista no tiene defectos, comunica el hallazgo, no muere y el agua tampoco se acaba. Creemos, sin embargo, que este mito no es una transcripción de los mitos que se cuentan entre los purépechas, como los otros que aquí se consignan, sino una elaboración no indígena, a partir, probablemente, de algún mito que se contaba en la región, pero del cual no se encontró rastro en el trabajo de campo realizado por nosotros.⁵ Hay también una diferencia de estilo que refuerza esta idea de que no es la transcripción de un mito contado por los indígenas, sino una reelaboración no indígena.

El mito de Tzintzin

La bella Tzintzin [sacerdotisa del sol] iba diariamente con su cántaro vacío por agua a un manantial. Era tal su atractivo, que los hombres más guapos de la sierra querían conquistarla, pero sabían que era imposible, ya que su corazón pertenecía al de un joven cazador llamado Quanicoti.

Tzintzin y Quanicoti se veían todas las tardes en el camino al manantial, en medio de flores y múltiples bellezas naturales. Allí se entregaban su

⁵ Además del trabajo de campo para recoger mitos, realizado en 1977 en la Meseta, se realizaron varios más, en otros pueblos de la Meseta y en la Cañada de los Once Pueblos, en 1978, y en la región lacustre, en 1979.

amor y se decían cosas bonitas. Durante sus encuentros siempre había signos favorables de la naturaleza, tales como la fragancia de las flores, el colorido de las plantas, los animales que jugaban entre los árboles, etc. Pero el tiempo transcurría rápidamente sin que ellos notaran que el sol iba desapareciendo del firmamento; continuamente se le hacía tarde a Tzintzin, y sus padres la regañaban.

En uno de sus tantos encuentros de amor, los jóvenes no percibieron el pasar del tiempo, y cuando se dieron cuenta estaban los últimos rayos de luz de la tarde. Tzintzin se angustió, ya que no había ido por agua. Pidió de rodillas al sol que la ayudara a encontrar agua en un lugar cercano, pues de lo contrario sus padres se enojarían mucho.

Fue tan sincera la súplica de la buena joven, que inmediatamente apareció un colibrí entre las flores. Tzintzin sabía que era un signo de los dioses, pues poseía características únicas, tales como sus movimientos, su porte y su colorido. A través de los últimos rayos del sol, pudo ver que del plumaje del pájaro caían gotitas de agua que parecían diamantes. Ese era el signo que esperaba.

Entre las flores silvestres descubrió un pozo de agua de gran profundidad. Llenó su cántaro y regresó a su casa. Sus padres estaban sorprendidos de ver la gran cantidad de agua que traía en su cántaro. Ellos supusieron que Quanicoti le había ayudado a llenarlo. Pero Tzintzin les explicó que había descubierto una fuente de agua cerca de un conocido camino que la gente transitaba desde hacía varios años.

La noticia se difundió por todos lados. Mucha gente de comunidades vecinas iban a ver la nueva fuente de agua. Era tal su profundidad, que ellos le llamaron *Quiritzicuaró* [la gran fuente], y fluía al este del pueblo de Paracho.

Con frecuencia, la joven Tzintzin visitaba ese lugar y escuchaba las promesas de amor de Quanicoti, al tiempo que el sol les sonreía.

Otra excepción podría ser —pero no es— el mito de Marijuata y Suruanjuata, en el cual el aparente mediador, *Suruán*, tampoco muere. Este mito no tiene protagonistas humanos, sino, como frecuentemente sucede en las narraciones míticas, personajes humanizados.

Marijuata y Suruanjuata (Ahuiran)

Suruán se fue con Marijuata a decirle que, si se casaba con él, le iba a dar mucha agua. Pero Marijuata no quiso y le pegó a Suruán con un palo en el brazo izquierdo, por eso es que lo tiene un poco caído.

Entonces Suruán se regresó y se casó con Cheranguerán, que está cerca del Cupatitzio, arriba de Uruapan, y a Uruapan le dio toda el agua.

Marijuata se casó con Cuicuintacua, que está al lado norte de Ahuiran. Era un cerro muy reseco, por eso estamos en un lugar muy seco.

Ya entonces Suruán le quería dar agua a Uruapan, pero el diablo no quería. Suruán mandaba el agua, pero el diablo no la dejaba pasar. El cerro tiene mucha fuerza porque tiene culebras, agua, muchos animales. Entonces el cerro dijo: “¿Por qué no mando el agua? La gente sufre, mientras el diablo no me deja”.

El diablo andaba estorbando, pero como el cerro tiene encantos, se formaron nubecitas en la punta del cerro y salieron remolinos. Entonces el agua agarró fuerza y bajó. El diablo hizo fuerza para detener el agua, y resbaló y cayó con una rodilla. Era tan fuerte la presión, que quedó marcada la rodilla.

Este mito recoge una costumbre matrimonial de los pueblos purépechas. Cuando una novia es concedida en matrimonio, el novio y sus familiares acostumbran llevar ofrendas a la novia y a sus familiares, que son conocidas con el nombre de “agradecimientos”. Si la novia se escapa con el novio —costumbre conocida como “robo” de la novia—, se llevan las mismas ofrendas, pero entonces reciben el nombre de “el perdón”. El cerro *Suruán* —el sufijo *juata* significa cerro— le pide al cerro María —*Marijuata*— que se case con él. Si acepta, ofrece como “agradecimientos” mucha agua; como no acepta, se casa con *Cheranguerán*, a la que le da “toda el agua”. *Cheranguerán* está cerca del río *Cupatitzio*, junto a Uruapan. He aquí por qué en Ahuiran no hay agua y en Uruapan hay mucha. Entre los habitantes de la Meseta se tiene la creencia de que el agua de las abundantes lluvias de la región se va para Uruapan.

Suruán, también conocido como *Taretzuruán*, como Cerro Grande, Cerro del Águila y por los niños como Batman, tiene la apariencia de un ave o de un murciélago, visto de frente y con las alas recogidas. Al describir las partes del cerro, la gente de los alrededores se refiere a la cabe-

za y los hombros, o los brazos, uno de los cuales es, efectivamente, más bajo que el otro; por eso, el mito dice que *Suruán* tiene el brazo izquierdo un poco caído.

En nuestra opinión, este mito no representa una excepción de la constante de la muerte de los mediadores, porque, desde el punto de vista de quienes narran el mito en la Meseta, no es un mito acerca del origen del agua, sino acerca de su escasez, por lo que el protagonista, *Suruán*, tiene actitudes y características contrarias a las de María *Kachacha* y los huerfanitos: quiere dar el agua a la comunidad; no es defectuoso al principio del mito, sino que el defecto (el hombro caído) sólo aparece después de que es rechazado por *Marijuata*; tampoco es un término mediador, sino un donador, mientras que el diablo desempeña la función de anti-mediación, o de oponente de una transformación de conjunción. De hecho, este mito, al que se le dio arbitrariamente un nombre para identificarlo, se hubiera podido llamar también *La rodilla del diablo*. El lugar donde nace el río *Cupatitzio* —río que canta— es conocido como *La rodilla del diablo*. En este lugar, ubicado en el parque nacional Licenciado Eduardo Ruiz, de Uruapan, se puede observar una piedra con una concavidad que se dice que es la rodilla que marcó el diablo al hincarse. Las trombas son conocidas en la Meseta como “culebras”; por eso las culebras que tiene *Suruán* le ayudan a doblegar al diablo en su esfuerzo por dar el agua a Uruapan.

La leyenda que se cuenta en Uruapan en torno a ese suceso es diferente. Allá se cuenta que el diablo se aparecía en ese lugar, que un sacerdote fue llamado para officiar una misa y que el diablo se hincó, dejando marcada su rodilla.

Otro mito, esta vez sobre el origen del tabaco, en el que juega un papel importante el agua de la lluvia, ayuda a completar el análisis del mito de María *Kachacha* y a comprender mejor la reflexión sobre el mundo, la creación de sentido, que representan los mitos.

El origen del tabaco (Ahuiran)

La lluvia es una muchacha cuando no truena ni salen rayos, sino que está lloviendo muy bonito.

Había un agricultor [en otra versión, recogida en el mismo lugar, se dice que era un huerfanito] que tenía una siembra de calabazas, y cuando él se asomaba a la milpa ya no hallaba algunas calabazas. Una vez halló a la muchacha que estaba cortando las calabazas y le preguntó por qué cortaba sus calabazas. La muchacha le preguntó que si él era el dueño, y él dijo que sí. Pero él no sabía que era el agua que llovía. Ella le dijo que iba a llevarlo adonde llevaba las calabazas. Entonces relampagueó y cayó un trueno, y se lo llevó.

Llegaron donde vivían (ella lo escondió) los que trabajaban con la muchacha, los que hacían llover. Llegaron con hambre y, cuando estaban comiendo, dijeron: “Aquí huele a carne humana”. Empezaron a buscar y lo encontraron (estaba escondido). Le preguntaron qué andaba haciendo allí, quién lo había llevado. Él les dijo que lo había llevado la muchacha, y ellos dijeron que allí nadie iba, que de la tierra nadie iba (ellos estaban arriba). Le dijeron que se lo iban a llevar para que trabajara también, pero en realidad lo querían matar para que ya no existiera. La muchacha vio que corría peligro y se arrancó un cabello y se quitó un pedazo de faja y le dijo que los guardara en la bolsa de la camisa: “Así no te va a pasar nada”. Entonces el muchacho se fue con los trabajadores, y ellos le dijeron que se subiera a un pino, y hacían que lloviera y tronara y mandaban rayos para matarlo. Pero cuando se daban cuenta, ya estaba en otro pino, y no sabían cómo le hacía que no le podían pegar.

Siguieron trabajando para preparar la lluvia para los agricultores. Vieron que no le podían pegar y pensaron que algo traía. Otra vez se pusieron a comer y no se dieron cuenta de que el muchacho ya andaba con mucha confianza y que empezó a abrir las cajas que tenían alineadas, todo preparado. En una tenían la helada, en otra el granizo, en otras tenían gorros como los que traen los moros. El muchacho sacó todo y cuando ellos estaban trabajando, ya no les respetaba el agua (la muchacha). Ellos se enojaron y fueron a la carrera preguntando qué pasaba (como el muchacho abrió tantas cajas se vino una tormenta muy fuerte). Los muchachos dijeron que la gente del mundo se estaba muriendo por la fuerte lluvia. Los muchachos y la muchacha llegaron a la carrera, porque se había originado un perjuicio en la tierra que no debería de haber pasado. La muchacha, desconfiando de sus hermanos y pensando que un día lo iban a matar, dijo que mejor lo iba a llevar y lo trajo al mundo. Después llegaron los hermanos y preguntaron por él y le dijeron a la muchacha que se lo tenía que traer de vuelta adonde ellos estaban. Ellos se lo llevaron a trabajar y lo esculcaron para ver qué

traía, y traía una punta del cabello y un trozo de faja, y se los quitaron y lo mataron. Cuando llegaron a comer, la muchacha les preguntó por él. Ellos le respondieron que ya no iba a volver porque él no era de allí.

Al momento de caer, cuando lo mataron, cayó una semilla y creció el tabaco.

La muchacha le preguntó a Dios qué quedaba hacer con ese muchacho para pagarle, pues le había servido un tiempo, cuando ella cortaba calabazas y flores y de eso había comido. Entonces le dijo Dios: “A ese nadie lo va a despreciar; del más chico al más grande lo van a estimar”. Y así fue como nació el tabaco.

Este mito se puede estructurar en cinco episodios, sobre una gran oposición: ARRIBA/ABAJO.

2 - ARRIBA		4 - ARRIBA
1 + ABAJO	3 + ABAJO	5 + ABAJO

Esquema 2

En estos episodios se han puesto unos signos que se refieren a la vida (signo +) y a la muerte (signo -). En el primer episodio encontramos el signo +, tanto porque los protagonistas, el agricultor y la muchacha, están vivos, como porque su relación es de vida: acá abajo el agricultor contribuye a la alimentación, a la vida, de la muchacha. Por su parte, la muchacha, que es la lluvia “cuando no truena ni salen rayos, sino que está lloviendo muy bonito”, también colabora para producir vida. Ya se dijo que en la Meseta se desarrolla una agricultura de temporal que, por lo tanto, depende no sólo de que llueva a tiempo, sino también de que llueva adecuadamente. Es decir, por ejemplo, que llueva, pero que no granice, que “llueva muy bonito”. Las calabazas se siembran entre el maíz de las milpas, y se cortan y se comen tiernas o cuando ya están maduras. También se comen las flores de calabaza.

En el segundo episodio, allá arriba, los hermanos de la lluvia establecen una relación negativa con el agricultor, puesto que pretenden matarlo. En la Meseta se sabe que se puede morir accidentalmente por recibir la descarga de los rayos en tiempo de lluvias y se tiene la creencia de que los pinos atraen las descargas eléctricas, por lo que no es aconsejable guarecerse de la lluvia bajo sus ramas. La muchacha salva al agricultor proporcionándole un cabello y un pedazo de faja. Esta, la faja, es parte de la indumentaria tradicional, que todavía usan muchas mujeres.

Manifiestamente, el agricultor no pertenece al mundo de arriba. Apenas llegado, se tiene que esconder, y los hermanos de la lluvia le dicen que nadie de la tierra iba allá arriba. Además, se relaciona negativamente con ellos, pues anda con demasiada confianza y ya no les respeta a la muchacha, eufemismo para nombrar las relaciones sexuales, consideradas como una falta de respeto a los hermanos, no a la muchacha. Finalmente, él mismo produce muerte en el mundo al desatar una tormenta, una lluvia no bonita.⁶

En el tercer episodio, al regresarlo abajo, la muchacha salva la vida del agricultor. Este es el episodio más corto, por lo que no se añade nada más.

En el cuarto, arriba de nuevo, el agricultor, privado del cabello y del pedazo de faja, muere al fin por obra de los hermanos de la lluvia.

Pero de esa muerte nace algo acá abajo: el tabaco. En el quinto y último episodio, el agricultor vive en el aprecio de todos.

Trataremos de hacer ver que el primer mito, el de María *Kachacha*, y este último no sólo tienen en común el tema del agua y la utilización de

⁶ Aunque esto no tiene una relación importante con el análisis, es interesante hacer notar que, al describir lo que tienen las cajas de los hacedores de lluvia, además de la helada y el granizo, se dice que en unas cajas había gorros como los que traen los moros, refiriéndose a la danza del mismo nombre. En la Meseta, los gorros que lucen los danzantes están adornados con lentejuelas, con espejitos y con tiras de “escarcha” de la que se usa para simular la nieve en los adornos de los nacimientos y de los árboles de Navidad. Yo pienso que con los gorros de los moros se quiere decir, precisamente, la nieve, que sólo cae en la Meseta muy de vez en cuando: aunque no es muy conocida, tampoco es completamente desconocida.

los elementos concretos de la naturaleza, de la sociedad y de la cultura del entorno, sino que, yendo más allá, son también la manifestación de una lógica concreta que reflexiona acerca de la vida y de la muerte, del individuo y de la comunidad, y finalmente, acerca del orden del universo. Si los mitos son, en gran parte, imaginación, suscribo la afirmación de Arnason cuando dice:

Las significaciones imaginarias son, en los términos más generales, complejos de significado “que no son sólo el reflejo de lo que se percibe, ni meras extensiones y sublimaciones de tendencias animales, ni, estrictamente, el desarrollo racional de lo dado” (Merleau Ponty). En otras palabras, ellas representan un *plus* de sentido que trasciende toda determinación, todo fundamento y toda presuposición (Arnason, 1989: 28).

En su estudio preliminar a la edición facsimilar de la *Relación de Michoacán*, José Corona Núñez (1977: IX) nos ayuda a ver la conexión del tabaco con el agua, que no es evidente en el mito mismo, ni, como tal, en la visión del mundo de los purépechas actuales, aunque sí aparece de una manera indirecta. Dice Corona Núñez, que en la sociedad purépecha prehispánica, fumar era un privilegio de los sacerdotes, porque se tenía la creencia de que el humo que se elevaba de las pipas iba a formar las nubes que después se convertirían en lluvia. Esta creencia en la relación entre el humo del tabaco y las nubes no subsiste entre los purépechas actuales, pero existe la creencia de que el humo atrae a la lluvia, por lo que se tiene la costumbre de quemar el monte con ese propósito, sin que los esfuerzos de disuasión de las agencias gubernamentales hayan logrado hacerla desaparecer.

Teniendo en cuenta esa relación del humo con la lluvia, el agricultor protagonista del mito es, entonces, un término mediador para tener el agua de arriba, la lluvia, y que, como tal, tiene que desaparecer. El agricultor, que se convertirá en tabaco, tiene que morir, figura de consumirse, como se consume el tabaco al ser fumado, para dar origen al humo, y este a la lluvia.

Se ha establecido que los términos mediadores tienen la función de unir términos separados que se unen por su mediación: antes, una comunidad no tenía agua, ahora la tiene y nunca faltará; antes no se tenía

tabaco, ahora se tiene y nadie lo va a despreciar. Pero, además, el tabaco, al consumirse, es el término mediador para tener el agua de la lluvia. Dijimos también que estos términos mediadores desaparecen una vez cumplida su función de mediación, para restablecer la relación de reciprocidad nula. Conviene ahora explicitar que estamos hablando de una mediación lógica y no de una mediación real, que el mito es una construcción teórica que opera sobre una lógica concreta que no debe reificarse, como no debe reificarse ninguna teoría.

El análisis de los mediadores se refuerza si se tienen en cuenta otros mitos que nos cuentan por qué no hay agua, y que tienen características inversas: los protagonistas no tienen defectos, cuando encuentran agua avisan a la comunidad, no mueren y el agua desaparece.

El agua que desapareció (Cheranástico)

Una señora que iba a Cherán encontró cerca del kilómetro dieciocho un pajarito que, cuando volaba, echaba agua con sus alas. Allá lo siguió y encontró un ojito de agua y se regresó a avisar a la gente, pero cuando se regresaron a verlo, el ojito de agua ya no estaba.

El agua de los zarzales (Cheranástico)

No hace mucho, una señora, que ya murió, cuando andaba buscando barañas para hacer lumbre, vio unos pajaritos que volaron sacudiéndose agua. ¿Habría agua?, se preguntó, y se respondió que sí. Se fue entrando hasta que encontró un charquito.

Ella vio que también allí había agua, pero cuando llegaron los que fueron, ya no había nada. Pero en tiempos de aguas y de heladas allí se hace el hielo, y donde nace el camino antiguo siempre se pone muy resbaloso. Por eso hay agua allí.

El tema del sacrificio de los términos mediadores nos introduce en el controvertido terreno del sentido de los sacrificios humanos en la cosmovisión de los pueblos de Mesoamérica. No pretendo extenderme en este tema, sino que me limitaré a señalar que, en la cosmovisión

mesoamericana, los humanos, y sólo ellos, han sido “merecidos” —creados— por el sacrificio de los dioses —*macehualtin*: merecidos de los dioses. Pero los hombres contribuyen también, con su sacrificio, al mantenimiento de la vida —el movimiento— de los dioses, y participan en el proceso de mantenimiento de la creación.⁷

En los mitos que estamos analizando, se encuentra también una reflexión sobre la vida y la muerte. La vida de los mediadores es la muerte de la comunidad (no tienen agua, o la tienen en demasía, como es el caso del perjuicio causado por el agricultor al abrir las cajas de los hacedores de lluvia), mientras que su muerte es vida: agua de acá abajo; tabaco que se consume, también, para convertirse en nubes, y estas en la lluvia, el agua de arriba, que al caer produce la vida (la agricultura de temporal), las calabazas de las que se alimenta la comunidad y de las que se alimenta la muchacha que es la lluvia, “cuando no truena ni salen rayos, sino que está lloviendo muy bonito”, como dice el mito sobre el origen del tabaco.

La dualidad vida / muerte es un elemento importante del pensamiento purépecha prehispánico, como nos lo hace ver Corona Núñez:

La diosa *Cuerauáperi* era tenida en mucho. Es que ella era, además, la creadora. Creador se dice *cueránperi*, pero la partícula *ua* que tiene interpuesta el nombre de la diosa significa “en el vientre”, dando así la connotación de la que crea en el vientre, la madre. Este nombre viene de *cuerátani*, ‘desatar’, *ua*, ‘en el vientre’, *pe*, ‘dentro’, y *ri*, ‘el que hace’: ‘la que desata en el vientre’. Pero desatar tiene en la mitología tarasca el significado esotérico de “nacimiento” que es el acto de desatar a la criatura del cordón umbilical, del vientre; pero también significa morir, porque el que muere se desata de todas las leyes y preceptos divinos y humanos, de todos los sacrificios y penalidades que lo tienen atado a la vida. Al desatarse, ya es libre, ya va a vivir la verdadera vida [...]. Esta deidad encierra la dualidad: vida y muerte, el nacer y el morir (Corona Núñez, 1977: ix).

La muerte, pues, tiene una relación con la vida, que en los mitos sobre el origen del agua tiene el sentido de ser un sacrificio ofrecido como

⁷ Ver en Siller, 1973, un resumen de las discusiones y las numerosas referencias bibliográficas sobre este tema.

contribución para sostener la vida de los dioses y, al mismo tiempo, como contribución para la vida de la comunidad.

El agua es divina. Corona Núñez (1977) nos dice que, entre los purépechas, el dios *Tirípeme Curicaueri* es la advocación, como dios de la lluvia, de *Curicaheri*, el sol, la gran luminaria, y que “*Tirípeme* significa ‘agua hermosa o divina’, y también, ‘agua que se descuelga’, es decir, la lluvia” (Corona Núñez, 1977:xi). Pero también, nos hace notar Agustín Jacinto (1988: 17) en su análisis de la *Relación*, el pueblo es divino y “el hombre es esencialmente social. Como la vida en sociedad, su propia vida es un don, una merced. El hombre se manifiesta cumplidamente como ser social cuando a su vez es liberal y hace mercedes (*curipetî*) (21). El sacrificio de María *Kachacha*, del agricultor, y de los otros mediadores que aparecen en los mitos de la Meseta adquiere, entonces, un significado cósmico. No sólo contribuye a que no falte el agua en las comunidades, sino que también colaboran en el mantenimiento de la vida de los dioses, y colaboran con los dioses en el propio mantenimiento de la vida de la comunidad.

Entre los purépechas actuales, como en el mundo antiguo, la vida individual sólo adquiere su sentido pleno por su inserción en la vida comunitaria. Como individuos, los mediadores son defectuosos, pero sacrificando su vida en beneficio de la vida comunitaria serán hermo-seados y serán vistos bien y vivirán en el aprecio de todos, como se dice expresamente en los mitos de María *Kachacha* y del origen del tabaco. Pero también la vida y la individualidad son un bien apreciable, por lo que los mediadores, por lo general, no toman la iniciativa de avisar que han encontrado agua. Esta vacilación que se resuelve finalmente en beneficio del sacrificio, una muerte que es vida no sólo para los demás, sino también para sí mismo, se encuentra plasmada en la *Relación*, en la narración del sacrificio del hijo de Tariácuri, quien fue rescatado después de haber sido hecho cautivo y destinado al sacrificio, pero al fin sacrificado a los dioses por orden de su padre y con su propia aquiescencia (Corona Núñez, 1977: xvii-xviii).

En suma, se puede estimar que los mitos sobre el origen del agua, además de reflejar su entorno físico, social y cultural, son una reflexión (mitológica) sobre esas realidades misteriosas que le plantean problemas al pensamiento indígena, como se los plantean a todo pensamien-

to, y que cada pensamiento resuelve a su manera y creando un *plus* de sentido. En el pensamiento purépecha, podemos hablar de una relación en la que el hombre necesita de la naturaleza (agua), ésta de la humanidad (muerte de los mediadores), el individuo de la comunidad (para vivir socialmente, para ser visto bien), ésta del individuo (los mediadores), la muerte de la vida y la vida de la muerte. Y como el agua es dios, la naturaleza, los dioses, el individuo, la comunidad, la mañana, la tarde, la vida y la muerte se relacionan estableciendo una armonía cosmológica. Creando, en definitiva, un mundo.

Bibliografía citada

- ÁVILA GARCÍA, Patricia, 1996. *Escasez de agua en una región indígena. El caso de la Meseta purépecha*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- ARNASON, Johann P., 1989. "Culture and Imaginary Significations". *Thesis Eleven*, 22, 25-45.
- BOYD, Maurice, 1969. *Tarascan Myths and Legends: A Rich and Imaginative History of the Tarascans*. EUA: Christian University Press.
- CORONA NÚÑEZ, José, 1977. "Estudio preliminar". En *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la provincia de Michoacán (1541). Reproducción facsimilar del Ms. C. IV.5. de El Escorial*. Transcripción José Tudela. Morelia: Balsal Editores, v-xx.
- JACINTO ZAVALA, Agustín, 1988. *Mitología y modernización*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Gobierno del Estado de Michoacán.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1964. *El pensamiento salvaje*. México: FCE.
- _____, 1968. *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. México: FCE.
- _____, 1972. *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*. México: FCE.
- _____, 1976a. *Mitológicas III. El origen de las maneras de mesa*. México: Siglo XXI.
- _____, 1976b. *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. México: Siglo XXI.
- SILLER, Clodomiro, 1973. *Antropología filosófica mexicana (en la cultura antigua)*. Tesis doctoral, Universidad Urbaniana, Roma.
- VÁZQUEZ LEÓN, Luis, 1992. *Ser indio otra vez. La purepechización de los tarascos serranos*. México: Conaculta.
- ZALPA, Genaro, coord., 1982. *Mitos de la Meseta Tarasca. Un análisis estructural*. México: UNAM.

Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarochos

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ GARCÍA
CENIDIM-INBA

Entre las variadas manifestaciones regionales del género de música popular que se conoce como “son”, existe una serie de rasgos comunes, a partir de los cuales ha sido posible reunir una gran cantidad de expresiones diferentes que tienen, cada una, rasgos peculiares, en los cuales se ha puesto poca atención. El presente artículo pretende mostrar algunas de las grandes diferencias que en el nivel literario existen entre dos de las manifestaciones más conocidas de este género, pese a su proximidad geográfica: los sones huastecos y los sones jarochos.

Hace algunos años, el investigador Jas Reuter definió, de una manera clara y sencilla, uno de los géneros más representativos de nuestro país, el son, con base en ocho rasgos comunes distintivos.¹ Aunque algunos de sus planteamientos ya habían sido esbozados con anterioridad por otros investigadores como Gabriel Saldívar y Vicente T. Mendoza, fue a partir de entonces que quedaron establecidas las cualidades que distinguían al son de otros géneros, a la vez que se delimitaron con mayor precisión cuáles eran las manifestaciones regionales que entrarían bajo este término: los sones jarochos, los huastecos, los tixtlecos, los calentanos, los jaliscienses y los de arpa grande, emparentados con otros, como los sones de Oaxaca, las jaranas yucatecas y las chilenas.

Mucho se ha hablado sobre los rasgos comunes a todas estas variedades del son y también se ha escrito por ahí acerca de las característi-

¹ El vocablo *son* resulta bastante ambivalente, ya que con él se designan también toda suerte de melodías breves que acompañan gran parte de las danzas indígenas actuales de nuestro país. Aquí, al usar la palabra nos referimos al género lírico-coreográfico de carácter festivo interpretado principalmente por la población mestiza de las costas y tierra adentro.

cas particulares de cada uno de ellos. Sin embargo, este último aspecto ha sido tomado un tanto a la ligera, y la mayoría de las veces se queda en simples observaciones generales o, en el mejor de los casos, en estudios aislados dirigidos a zonas específicas. Esta situación es la que ha motivado el presente trabajo; a través de él, quisiera mostrar que hacen falta estudios más profundos y, a la vez, comparativos, entre las diferentes variantes regionales de este macrogénero —si es que en verdad puede hablarse de uno sólo—, poniendo énfasis en las diferencias más que en las semejanzas.²

Entre los sones jarochos y los de la Huasteca, dada su cercanía geográfica, se podría suponer una coincidencia, si no total —como llegaron a pensar algunos estudiosos—,³ sí mayor que la que pudiera existir entre los sones del Golfo y los del Pacífico. Lo interesante es que, a través de este estudio, que, sin dejar de lado la música, se centra en aspectos formales de los textos, encontramos más semejanzas entre el son jarocho y los sones propios de zonas más alejadas que con el vecino son huasteco. En relación con este último, las diferencias son muy notorias.

Antes que nada, una breve descripción de estas dos manifestaciones regionales del son en México. El son jarocho se practica en una amplia región del estado de Veracruz, que abarca desde la zona del puerto y sus alrededores hasta sus límites con los estados de Oaxaca y Tabasco, pasando por la Cuenca del Papaloapan, la región de Los Tuxtlas y la de Coatzacoalcos y Minatitlán. Como sabemos, las divisiones políticas por lo general no tienen mucho que ver con las fronteras culturales; así, se llegan a encontrar también una buena cantidad de ejemplos de son jarocho en el estado de Oaxaca, en la zona limítrofe con el estado de Veracruz.⁴

² Considero este artículo como una primera parte de un trabajo más amplio, que incluye otros aspectos en los que también pueden observarse grandes divergencias entre una y otra variante de son, tales como la temática de las coplas y de los sones, las tonalidades y los modos empleados, los círculos armónicos y los diversos instrumentos con sus respectivas afinaciones, entre otros.

³ Véase nota 5.

⁴ Cf. el Índice geográfico del *Cancionero folklórico de México*, vol. V: 330-331.

La forma de ejecución y la dotación instrumental del son jarocho varían de zona a zona, a lo largo de esta franja. Los instrumentos que predominan son dos: por un lado, la jarana jarocho de ocho cuerdas, repartidas en cinco órdenes, cuyo tamaño es muy variable (*mosquitos, jaranas primeras, segundas, terceras y tercerolas*) y que se encarga del acompañamiento rítmico-armónico, y por otro, el requinto o jabalina, de cuatro cuerdas, que son punteadas con un plectro elaborado de cuerno de animal. Con ello se desarrollan tanto la línea melódica del son como el “tangueo”, término empleado por los propios músicos para designar una especie de *ostinato*, que al cantar tiene una función de acompañamiento armónico más que melódico. El arpa, instrumento armónico-melódico con el que se realizan las notas graves propias del bajo y los trinos y variaciones de la melodía en su registro agudo, se usa en la zona del Puerto de Veracruz y sus alrededores y en algunos lugares de la Cuenca del Papaloapan, sobre todo la ciudad de Tlacotalpan. En el sur del estado se emplean otros instrumentos, como la quijada de burro, el marimbol y la guitarra de son, también llamada “leona”. El pandero octagonal suele tocarse de Tlacotalpan hacia el sur.

En cuanto al repertorio, diversos investigadores coinciden en que comprende cerca de un centenar de sones diferentes (García de León, 1996: 8; Reuter, 1992: 169). José Luis Sagredo propone una clasificación del repertorio en tres grupos: *antiguos*, entre los que destacan “La Petenera”, “La Llorona”, “Las poblanas” y “Los chiles verdes”; *tradicionales*, donde ubica sones como “El pájaro Cu”, “El cascabel” y “El aguanieve”, y *modernos*, como “El huateque” y “El tilingo-lingo”. Una de las principales características del son jarocho es el baile sobre una tarima, que, además de funcionar como el principal instrumento percutor, es el eje de la fiesta en la que se lleva a cabo la interpretación de este tipo regional de sones. Al respecto, Antonio García de León nos dice:

En el siglo XIX se regularizó este repertorio alrededor de una fiesta, el *fandango* o *huapango* de tarima, fiesta alrededor de un tablado de madera sobre el que se ejecuta el zapateado característico del género, que se venía practicando desde, por lo menos, la segunda mitad del siglo XVII, pero que no se instituyó como tal sino hasta un siglo después (García de León, 1996: 9).

El término *huapango* se ha empleado para designar este tipo de fiesta no sólo en la zona jarocho de Veracruz, sino también, y con mayor insistencia, en la región huasteca. Ahí el término se utiliza, además, para hacer referencia al baile y, más aun, a la música vocal e instrumental que se ejecuta en esa fiesta, es decir, a los sones huastecos, que en la región son conocidos y llamados de las dos maneras indistintamente.⁵ El *son huasteco* o *huapango* se interpreta a lo largo y ancho de la Huasteca, cuyos límites quedaron definidos desde tiempos prehispánicos, ya que corresponde a la zona donde se desarrolló la cultura de los *cuexteca* (o *tének*, en su propia lengua). La región abarca parte de los estados de Veracruz, Tamaulipas, San Luis Potosí e Hidalgo, y porciones pequeñas de Puebla y Querétaro.

⁵ Entre las décadas de los años cuarenta a ochenta, hubo, de forma generalizada, una confusión en torno a la palabra *huapango*, término con el cual varios investigadores calificaron tanto al son jarocho como al son huasteco, considerando a ambos variantes regionales de un mismo género. Algunos autores, como Francisco Alvarado Pier y Gerónimo Baqueiro Fóster, definieron al huapango como el género musical que “se toca y se baila por lo general en las costas y particularmente en las del Golfo, pudiendo distinguirse tres regiones: la del norte, que comprende la Huasteca; la del centro, que abarca la parte media de Veracruz, y la del sur, llamada también de Sotavento. Según la región, el huapango toma características particulares” (Alvarado Pier, 1985: 108). Estas palabras fueron tomadas, con seguridad, de Vicente T. Mendoza, quien en su *Panorama de la música tradicional de México* nos dice sobre el huapango: “Tomando como centro indudable de su existencia el Estado de Veracruz, ofrece para su estudio tres regiones, que son: el norte, o sea la Huasteca, la cual abarca al mismo tiempo parte de Tamaulipas, San Luis Potosí e Hidalgo. Allí es donde con toda propiedad le llama el pueblo *huapango*, y también se le designa como *sones huastecos*. [...] La segunda región se constriñe al centro del estado y con más propiedad a la región jarocho: Veracruz, Medellín, Alvarado y Tlacotalpan [...]. La última región es la de Sotavento, o sea, Los Tuxtlas” (1956: 87). Baqueiro Fóster añade que es el “huapango” de la zona de Alvarado, aquel que se toca con arpa y jarana, el que debe considerarse, sin discusión, como el más puro, y es la instrumentación misma la garantía de dicha pureza (1942: 175). Da a entender, así, que tanto el son huasteco como el son jarocho del norte de la zona de Los Tuxtlas son formas de huapango impuras, adulteradas y en decadencia. Basta oír algunas versiones de las otras regiones para desmentir tal consideración.

Este género se interpreta con tres instrumentos: la guitarra quinta o *huapanguera*, la jarana huasteca de cinco cuerdas sencillas, ambas encargadas de realizar el acompañamiento rítmico-armónico, y el violín, que desarrolla la melodía. El canto, la mayor parte de las veces, es responsorial, como en el son jarocho, y tiene la peculiaridad, típica de esta zona, de añadir con mucha frecuencia agudos falsetes.

Al igual que el son jarocho, el son huasteco es un género lírico-coreográfico, en el que el baile constituye una de las partes de mayor importancia. Tiene carácter festivo y se suele interpretar en plazas, mercados y cantinas, así como en festejos familiares, tales como bautizos, bodas y cumpleaños. El repertorio de huapango consta de alrededor de cincuenta sones de corte tradicional, aunque es preciso mencionar que, desde hace poco más de seis décadas, el acervo de huapangos se ha incrementado por la inclusión, con bastante éxito, de composiciones cuya estructura lírica, basada en estrofas fijas, se encuentra más cercana a la forma "canción". Entre los huapangos tradicionales más conocidos se encuentran: "El caimán", "El gusto", "El zacamandú", "La rosa", "La leva", "El huerfanito", "El fandanguito" y "El cielito lindo".

En el ámbito musical, hay seis rasgos distintivos entre ambos tipos de son:

- 1) Repertorio de sones distinto.
- 2) Dotación instrumental estable en el son de la Huasteca y movable y muy variada en el son jarocho.
- 3) Uso de una sola afinación en la Huasteca, en tanto que en el son jarocho es muy común la utilización de varias afinaciones distintas.
- 4) Tendencia a tocar cada uno de los sones en una determinada tonalidad en la Huasteca, y en varias tonalidades en los sones jarochos.
- 5) Uso del falsete sólo en el canto de los sones huastecos.
- 6) Sonos con ritmo de subdivisión binaria sólo en el repertorio jarocho.

A pesar de que las diferencias anteriores son por sí mismas muy significativas, dentro del ámbito literario encontramos otras más, que resultan, a mi parecer, muy reveladoras.

El estribillo: una diferencia notable

Tal vez la principal diferencia entre los sones jarochos y aquellos que se tocan, cantan y bailan en la Huasteca tiene que ver con un aspecto relacionado con la estructura literario-musical: los primeros llevan estribillo, los segundos no.⁶ De esta característica distintiva se derivan otras, que se irán detallando más adelante.

Podría pensarse que la presencia de estribillos en unos y su ausencia en otros se debe a que los repertorios de una y otra zona tuvieron como antecedentes, a través de sus años de desarrollo, ejemplos musicales de diferente tipo. Sin embargo, resulta que los sones que comparten ambas regiones musicales y cuyo origen es claramente el mismo no tienen estribillo en las versiones huastecas y en las del Sotavento veracruzano, sí. Tal es el caso de los sones “La Petenera”, “El cielito lindo” o “Butaquito”, “La manta” y “El gusto”, llamado en Veracruz “El siquisirí”. Véanse los siguientes ejemplos.⁷

Una versión de “La petenera” huasteca:

Coplas: Cuando el marinero mira
 la borrasca por el cielo,
 se queja, llora y suspira,
 le dice a su compañero:
 “Si Dios nos salva la vida
 no vuelvo a ser marinero”.

(CFM: 3-6363)

Andando yo navegando
en una lancha pesquera,

⁶ En cuanto a la Huasteca, aquí estamos considerando únicamente los sones de corte tradicional, no las modernas canciones “huapangueadas”, entre cuyas características está la de incluir un estribillo, cosa por completo inusual en el son huasteco.

⁷ En la exposición general de los ejemplos incluidos en este ensayo no consideramos la forma de interpretación, de la cual nos ocuparemos en el último apartado.

miren lo que fui encontrando
debajo de una palmera:
dos sirenitas cantando
el son de “La petenera”.

Estando yo recostado
en lo fresco de la arena
oí la voz de un pescado
que le dijo a la sirena:
“¡Qué trabajos he pasado
por querer a una morena!”

(CFM: 2-3527)

(Trío Los Caporales: F-06)⁸

Una versión de “La petenera” jarocho:

Copla: “La petenera”, señores,
no hay quien la sepa cantar,
sólo los marineritos
que navegan por el mar.

(CFM: 3-7892)

Estrillo: Ay, soledad, soledad,
soledad que así decía:
“De noche te vengo a ver
porque no puedo de día,
y si de día [pudiera,
razón] contigo estuviera.

(Cf. CFM: 1-1386 b y c)

Copla: Quien te puso petenera
no te supo poner nombre,

⁸ La fuente de las coplas de cada versión es la indicada al final del conjunto. Después de las coplas que figuran en el *Cancionero folklórico de México*, indicamos el número respectivo (con *Cf.* cuando no es idéntica).

que tú te habías de llamar
la perdición de los hombres.

(CFM, 1-26)

Estríbillo: Ay, soledad, soledad,
soledad que así decía:
“De noche te vengo a ver
porque no puedo de día
y si de día pudiera,
contigo yo me estaría”.

(Cf. CFM: 1-1386b y c)

(Don Julián Cruz Figueroa: F-11).

Una versión de “El cielito lindo” o “El butaquito” huasteco:

Coplas: Allá por la pradera
por donde vivo,
canta la primavera / y
sueño contigo;
sueño entre flores,
porque tú eres la reina
de mis amores.

(CFM: 1-491)

De San Luis Potosí
les doy detalles,
tierra donde nací,
mi lindo Valles.
Es cosa cierta,
porque Valles es puerta
de la Huasteca.

Cuando salís al prado,
niña de amores,
a tu paso se inclinan
todas las flores;
lindas y bellas,

porque tú eres la reina
de todas ellas.

(CFM: 1-31)

(Los Camperos de Valles: F-21)

Una versión jarocho del mismo son:

Copla: Una flecha en el aire
tiró Cupido,
y la tiró tan alta,
que a mí me ha herido.

(CFM: 1-2092 a)

EstrIBILLOS: Y ajá y ajá y ajá,
qué risa me da
en ver, en ver, en ver
que tu tirana falsedad.

(CFM: 2-4185a)

Saca tu butaquito,
velo sacando,
porque si tienes miedo,
yo estoy temblando.

(CFM: 1-1144)

Saca tu butaquito,
siéntate aquí,
que te quiero ver sentada
junto de mí.

(CFM: 1-1141)

(La Negra Graciana: F-14)

Dentro del repertorio del huapango huasteco, en general, no encontramos estribillos, con excepción de tres de los sonos que denominamos “marginales” en esa región, porque de cada uno sólo se encontraron, en

total, una o dos versiones; además, lo peculiar de su estructura los distingue del resto. Estos sones son “La gallina”, “Los chiles verdes” y “Los camotes” o “El camotal”. Por el lado de los sones jarocho, sucede lo contrario: la estructura musical de la gran mayoría incluye el estribillo, y son contados aquellos que no lo tienen; tal es el caso de “El aguanieve”, “El buscapíés” y “El pájaro carpintero”.

Como mencionamos más arriba, varias de las diferencias que a continuación veremos entre la lírica de los sones de la Huasteca y la de los sones jarocho se deben a esta característica ausencia / presencia del estribillo.

Versificación de las estrofas en el son jarocho

En primer lugar, veamos qué sucede con el metro de los versos que conforman las estrofas de unos y otros sones. Por un lado, tenemos que el metro en la Huasteca es *siempre* octosílabo, a excepción del “Cielito lindo”, que invariablemente utiliza seguidillas. Dentro del repertorio jarocho, en cambio, encontramos varios metros diferentes, además del de ocho sílabas que es el predominante. Uno de los más frecuentes es el hexasílabo; lo hallamos en tiradas de número variable que funcionan como estribillo en diversos sones, como: “El jarabe loco”, “El coco”, “El valedor” y “El toro zacamandú”. Algunos de estos estribillos, como los dos que siguen, se pueden cantar en varios sones diferentes y por ello son de los más conocidos:

Te quise rendido,
te adoré constante;
vuelen pajarillos,
vuelen vigilantes.
Si la piedra es dura,
tú eres un diamante,
donde no ha podido
mi amor ablandarte;
si te hago un cariño,
me haces un desprecio,

luego vas diciendo
que mi amor es necio.

(CFM: 2-3220)

“El jarabe loco” (Los jarochos: F-13); “El valedor” (A. Hidalgo y Mono Blanco: F-23); “El coco” (Julián Cruz: F-12)

Cogollo de lima,
rama de laurel,
cómo quieres, china,
que te venga a ver,
si salgo de guardia,
voy para el cuartel.
Mis calzones blancos
los voy a vender,
porque ya no tengo
ni para comer;
si son los de encima,
son de cuero viejo,
que por donde quiera
se me ve el pellejo.
Si salgo a bailar,
hago mucho ruido,
ya parezco arroyo
de esos muy crecidos.

(CFM: 2-3036)

“El coco” (Julián Cruz: F-12); “El jarabe loco” (Los Parientes: F-20)

El metro hexasílabo también lo encontramos en los estribillos de “El gallo” y “La iguana”:

“El gallo”:

Gallo, si supieras
qué cosa es querer,

no cantarías tanto
al amanecer.

Gallo, si supieras
qué es amor sincero,
no cantarías tanto
en el gallinero.

(CFM: 2-4598)

(Grupo Mono Blanco: F-01)

“La iguana”:

Iguana tan fea
que se sube al palo
y se zarandea,
saca su cabeza,
cómo cabecea,
saca su bigote,
como que boquea,
saca su muelita,
como que muelea,
cómo bigotea,
saca su frentita,
como que frentea,
saca sus orejas,
como que orejea,
abre su boquita,
saca su colmillo,
cómo colmillea,
saca su pescuezo

(La negra Graciana: F-14)

Asimismo, hallamos el hexasílabo en coplas y estribillos del son llamado “El canelo”:

Coplas: —¿Dónde vas, Canelo,
tan de mañanita?

—A buscar lechuga
para mi chinita.

(CFM: 3-7917)

Canelo murió,
lo van a enterrar:
cuatro zopilotes
y un águila real;
sepultura de oro,
y caja de cristal.

(CFM: 3-7920b)

Estrillos: A la tripa, tripa,
tripa de cochino.
Mi mamá no quiere
que yo tome vino,
y si acaso tomo,
que sea del más fino.

(CFM: 4-9236)

A la tripa, tripa,
tripa de venado.
Mi mamá no quiere
que coma pescado,
y si acaso como,
que sea bacalao.

(CFM: 4-9098)

(Conjunto Cosamaloapan: F-13)

En uno de los sonos más populares entre los jarochos, “El Colás”, se cantan cuartetos compuestos de versos de siete sílabas:

—Amada Marcelina,
¿ónde estás, que no te veo?

—Estoy en la cocina,
guisando los fideos.

(CFM: 4-9127)

Qué buen caballo tiene
mi amigo Nicolás:
camina pa delante
y camina para atrás.

(CFM: 3-5831)

(Grupo Río Crecido: F-18)

Como un caso excepcional, encontramos el metro pentasílabo en un estribillo del son “La indita”:

Eso te digo
porque te quiero,
china del alma,
yo por ti muero (lloro).
Eso te digo
porque te adoro,
china del alma,
yo por ti lloro.

(CFM: 1-376 a y b)

(Grupo Río Crecido: F-18)

Todas estas formas métricas contrastan con las cuartetos octosílabos del resto de los estribillos cantados en los sonos jarocho:

A la leva, y a la leva,
y a la leva yo me iré,
que viniendo de la guerra
contigo me casaré.

Ay, indita, indita, indita,
indita del otro día,

¿adónde dormiste anoche,
que traes la barriga fría?

(CFM: 2-4963)

(Grupo Río Crecido: F-18)

Por otro lado, podemos observar en el son jarocho “El Ahualulco” la utilización de estribillos en cuartetos paralelísticos de metro dodecasílabo:

Hora acabo de llegar del Ahualulco,
de cantar este jarabe moreliano,
como tocan y lo bailan y lo cantan
las muchachas bailadoras de los llanos.

(CFM: 3-8181)

Hora acabo de llegar del Ahualulco,
de cantar el jarabe tapatío,
como tocan y lo bailan y lo cantan
las muchachas bailadoras de los ríos.

(CFM: 3-8179)

(Sonereros de Tilapan: F-19)

En el son jarocho, también llegan a encontrarse con frecuencia coplas de versificación irregular, es decir, que combinan versos con notables diferencias métricas; estas no aparecen en absoluto en la Huasteca. Como ejemplo, pueden citarse algunos de los estribillos del ya mencionado “Butaquito”:

Ay, sí, ay, no, (5)
me gusta tu malacó, (8)
que si tú no te lo pones, (8)
me lo voy a poner yo. (8)

(CFM: 4-9626)

(Aguirre Tinoco, 1983: 39)

Ajá, ajá, (5)
 ajá, qué risa me da (8)
 por qué, por qué, jarocho, (7)
 tu amor no me quiere más. (8)

(Los Parientes: F-22)

Otros ejemplos los hallamos en los estribillos de los sones “La guacamaya”, “La tarasca”, también conocido como “El chocolate”, y “El Cupido”:

“La guacamaya”:

Vuela, vuela, vuela, (6)
 vuela voladora; (6)
 si me has de querer mañana, (8)
 veme ya queriendo ahora. (8)

(CFM: 1-1107)

Vuela, vuela, vuela, (6)
 como yo volé, (6)
 cuando me llevaban preso, (8)
 señorita, por usted. (8)

(CFM: 1-591)

(Aguirre Tinoco, 1983: 90-91)

“La tarasca” o “El chocolate”:

María tero lalo lé, (8)
 chocolatito con pan francés; (10)
 en mi casa no lo tomo, (8)
 porque no tengo con qué, (8)
 pero si usted me lo bate, (8)
 con gusto lo tomaré. (8)

María tero lalo lina, (8)
 chocolatito con masa fina; (10)

en mi casa no lo tomo, (8)
porque no quiere mi china, (8)
pero si usted me lo bate, (8)
lo tomaremos, madrina. (8)

(CFM: 2-5317)

(Grupo Zacamandú: F-02)

“El Cupido”:

¡Ay, Cupido, Cupido, Cupido!, (10)
¡ay, Cupido, Cupido, tirano!, (10)
que me muero, me muero, Cupido, (10)
Cupido, dame la mano. (8)

¡Ay, Cupido, Cupido, Cupido!, (10)
¡ay, Cupido, Cupido, chiquito!, (10)
que me muero, me muero, Cupido, (10)
dame la mano, hermanito. (8)

(CFM: 3-7924)

(Grupo Son de Madera: F-16)

En el cancionero jarocho podemos hallar, además, coplas de versificación irregular compuestas de versos cuya diferencia métrica no es tan grande, lo que Carlos Magis, siguiendo a Pedro Henríquez Ureña, llamó “versificación fluctuante” (1969: 450). Como ejemplo tenemos los siguientes estribillos de “La candela”, “El Colás” y “Los juiles”:

“La candela”:

A mí no me quema, mamá, (9)
a mí no me quema, papá, (9)
a mí no me quema na, (8)
ni el carbón de piedra ni el aguarrás (11)
ni la candela que está apagá. (10)

(CFM, III: 6624)

(Daniel Cabrera: F-13)

“El colás”:

Colás, Colás, (5®6)
 Colás y Nicolás, (7)
 lo mucho que te quiero (7)
 y el mal pago que me das. (8)
 Si quieres, si puedes, (6)
 si no, ya lo verás, (7)
 te digo que te acerques, (7)
 y te retiras más. (7)

(CFM: 2-3226)

(Grupo Río Crecido: F-18)

“Los juiles”:

El viejo anciano con su violín, (10)
 de la barba blanca, me dijo así: (11)
 “Esos juiles no son para mí, (10)
 son para mi prieta, que los va a freír”. (12)

(CFM: 4-9116)

(Grupo Siquisiri: F-17)

Como bien puede observarse a través de los ejemplos citados, el contraste métrico entre los sones jarochos y los huastecos es muy grande: en los primeros encontramos una gran variedad de metros y en los segundos, sólo uno, el octosílabo.

Las series de coplas heterogéneas

El canto en este amplio género musical que denominamos *son* se compone por series de estrofas que se combinan de manera aleatoria; es decir, no hay una letra fija destinada a aparecer en todas y cada una de las diversas interpretaciones que se hacen de un mismo son. La asociación entre coplas en la lírica del son es, en este sentido, efímera, y cada interpretación es única, ya que depende de cuáles, entre todas las co-

plas que el trovador en turno se sabe, decida éste cantar en el justo momento de la interpretación. Las estrofas que componen estas series, con mucha frecuencia, además de no girar en torno a un tema único, tampoco guardan entre sí ningún tipo de relación formal. De ahí que reciban el nombre de *series heterogéneas*.⁹

Este tipo de series son características tanto en el canto de los sonos jarochos como en el de los sonos huastecos. Sin embargo, si nos detenemos un poco, podremos notar algunas diferencias entre la lírica de uno y otro géneros.

A grandes rasgos, podemos decir que, en lo que toca al aspecto formal, lo más usual es que las series de coplas que se cantan en los sonos estén compuestas por estrofas de diferente número de versos. Esta heterogeneidad se ve compensada a la hora de la interpretación por la repetición de algunos versos, con lo que se logra el ajuste necesario a la frase musical. De esta manera, en una versión dada, podemos encontrar la siguiente combinación de estrofas:

A la mujer que adoré
la abandoné con razón;
a verla no volveré
porque me hirió el corazón,
y yo no supe por qué;
ahora sufro una pasión.

Una pasión escondida
llevamos dentro del pecho:
nos va menguando la vida;
entonces cualquier desprecio
deja en el alma una herida.

(CFM: 2-4629)

El que se halla apasionado,
pues, no lo consuela nada;

⁹ Véase Magis, 1969: 556-564. También la Introducción de CFM, vol. I, apartado 2.

no se duerme ni acostado,
 sólo se abraza a la almohada;
 se encuentra desesperado,
 pensando en su prenda amada.

(Los Camalotes: F-15)

En el ejemplo anterior, una versión del son huasteco “La pasión”, observamos la combinación de dos sextillas con una quintilla, pero la frase melódica exige tres estrofas de cuatro versos. Esta diferencia de longitud se ajusta mediante la repetición de algunos versos: quintilla: 1221 (1221) 3445, y sextillas: 1221 (1221) 3456. Este tipo de combinaciones de estrofas de diferente número de versos también se da en la lírica del son jarocho. Sin embargo, es importante subrayar que —y es aquí donde radica la gran diferencia—, mientras que en el son jarocho las series cantadas pueden estar constituidas por la combinación de estrofas de cuatro, cinco, seis, y aun de diez versos, en el son huasteco sólo aparecen series compuestas por quintillas y sextillas.

Si bien en la Huasteca existen ejemplos que incluyen cuartetos, estas sólo aparecen en un pequeño subconjunto de sones, muy singulares, que no son representativos del huapango huasteco en general. El rasgo principal en ellos es que sus coplas son cuartetos paralelistas. Entre los sones huastecos con estas características, encontramos “La acamaya”, también conocido como “El animal”, “La gallina” y “El tecolote”:

“El animal”:

Si te fueras a bañar,
 no te bañes en el río
 porque ahí anda un animal
 que le dicen armadillo.

Si te fueras a bañar,
 no te bañes en el puente
 porque ahí anda un animal
 que le dicen “comegente”.

(Trío Coxcatlán: F-09)

“El tecolote”:

—¿Tecolote, qué haces ahí,
parado en la rama seca?

—Esperando a mi tecolota
pa llevarla a la Huasteca.

—¿Tecolote, qué haces ahí,
afuerita de tu nido?

—Esperando a mi tecolota
para que me quite el frío.

(Trío Aguacero: F-05)

“La gallina”

Voy a casar mi gallina
con el gallo de allá enfrente,
pa que salgan los pollitos
valientes como el teniente.

Voy a casar mi gallina
con el gallo copetón,
pa que salgan los pollitos
con chamarra y pantalón.

(CFM: 3-6055)

(Trío Ebanense: F-10)

Fuera de estos contados casos, en los que las estrofas están ligadas entre sí mediante el recurso del paralelismo y ligadas a su vez a un único son, la cuarteta nunca aparece en combinación con otro tipo de estrofas dentro del repertorio huasteco, lo que sí sucede con suma frecuencia en el son jarocho, y también en el de otras zonas.

Por otro lado, cabe mencionar que es precisamente la cuarteta la estrofa básica que compone las series de coplas cantadas dentro del repertorio sonero jarocho, en tanto que en los sonos huastecos la que predo-

mina es la quintilla. Esta última, si bien aparece también en el son jarocho, es la menos usual frente a la cuarteta y la sextilla.¹⁰

La razón de que la estrofa de cuatro versos no haya sido adoptada y desarrollada en la zona huasteca es, hasta la fecha, un enigma, ya que se trata de una de las formas más difundidas en nuestro país; pero, en definitiva, nada tiene que ver con la búsqueda de una equivalencia entre la medida de la estrofa y la de la frase musical, porque, repito, es un recurso muy común en la interpretación del son en general la repetición de algunos versos con el fin de ajustar las diversas estrofas a las frases melódicas.

En relación con estas series compuestas por estrofas diferentes, podemos notar, además, otra gran diferencia entre la poesía cantada en los sones jarochos y los huastecos. Como veíamos más arriba, todas las coplas huastecas son octosilábicas, mientras que, en el son jarocho, el metro octosilabo, aunque predomina, no es el único. También veíamos que estos diferentes metros se perciben, sobre todo, en los estribillos de los sones jarochos.

Así pues, tenemos que las series que se cantan en el son jarocho no sólo son heterogéneas en cuanto al número de versos de las estrofas componentes, sino también en cuanto al metro de los versos mismos. En este sentido, encontramos en esta variante de son una gran variedad, y su riqueza difícilmente se ve igualada en otras regiones. En este tipo de heterogeneidad concreta, que Carlos Magis ubica en el segundo subgrupo dentro de las series heterogéneas (554), es el estribillo el elemento que da unidad al conjunto estrófico.

La combinación más usual dentro del repertorio jarocho es la de coplas octosilábicas y estribillos hexasilabos, tal y como podemos observar en el son llamado “El valedor”:

¹⁰ En el caso de la lírica de los sones de las costas del Pacífico sucede algo similar: “En otras regiones se encuentran coplas de cinco versos, que no he encontrado en la costa de Michoacán” (Stanford, 1963: 233). “Aunque esta forma estrófica [la quintilla] no es tan común en Guerrero, suelen encontrarse, sin embargo, algunas muestras de ella. [...] Conviene aclarar aquí que este tipo estrófico es el que predomina en los sones y huapangos que se cantan en las tres huastecas” (Serrano, 1972: 73).

Copla: Dicen que en la gran Turquía,
se da muy buena granada;
que en pueblos y rancherías,
todos tienen su tajada;
yo también tuve la mía
pero ahora no tengo nada.

Estribillo: Los pájaros prietos
en el carrizal
ya están aburridos
de tanto cantar;
los patos en l'agua,
de tanto nadar.
El quebrantahuesos
viene desde lejos
a beber sustancia
de sus huesos viejos.
Llegaron las lluvias,
vienen los elotes,
y calabacitas,
y chilacayotes.

(Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco: F-23)

Otras combinaciones son las series compuestas por coplas de versos octosílabos con estribillos de metro diferente al hexasílabo, de los cuales ya hablamos con anterioridad. Así, tenemos: “El cupido” (coplas octosílabas; estribillos: cuartetos irregulares: 10+10+10+8); “El Ahualulco” (coplas octosílabas; estribillos: cuartetos dodecasílabas); “Los jules” (coplas octosílabas; estribillo irregular: 10+11+10+12), etc., y aun más extrañas, combinaciones como las que se escuchan en el son “El colás” (coplas: cuartetos heptasílabas; estribillos irregulares: 6+7+7+8) o “El toro zacamandú” (coplas: cuartetos octosílabas; estribillos: tiradas hexasílabas, o estrofas irregulares 6+6+8+8, o tiradas octosílabas).

Este contraste métrico entre las coplas y los estribillos se hace notar aquí no porque sea algo fuera de lo común, sino porque este tipo de combinaciones es, a diferencia de lo que ocurre en el son jarocho, inconcebible dentro del repertorio huasteco. Sin embargo, hay un caso, este sí

muy raro, que vale la pena comentar. Se trata del son de “La manta”, tanto en su versión jarocho como en la de la Huasteca. En ambos casos, las diferencias métricas se observan entre las coplas mismas, y no entre coplas y estribillos como los ejemplos jarochos anteriores. La siguiente es la serie de una interpretación de la versión jarocho (omitimos los estribillos):

Estando entre las mujeres (8)
 todo me encanta; (5)
 yo regalo mis querer, (8)
 que son tan finos como la manta. (10)

(CFM, I: 2546)

Eres amarillita (7)
 como la cera, (5)
 mantequilla de Flandes (7)
 ¡quién te comiera! (5)

(CFM, I: 1500)

Ay, dices que no se sienten (8)
 las despedidas; (5)
 ay, dile que te lo cuente (8)
 quien se despida. (5)

(CFM, II: 4614 a, b y c)

(Los Parientes: F-22)

Como puede verse, esta serie de coplas está compuesta por una cuarteta anisosilábica (resultado de una seguidilla transformada), una seguidilla perfecta y una seguidilla alterada en los versos heptasílabos. En la versión huasteca de “La manta” pueden encontrarse combinaciones como la siguiente:

Ya vámonos a dormir, (8)
 que yo ya me estoy durmiendo; (8)
 que tu llevarás la manta, (8)
 la manta blanca (5)

y yo el candil. (5)
 Mañana te vas, mañana, (8)
 mañana te vas de aquí, (8)
 ya te acordarás de mí. (8)
 Dices que te vas mañana, (8)
 ¿por qué no te vas desde hoy? (8)
 para la falta que me haces, (8)
 lo mismo es mañana que hoy. (8)
 Este es el son de “La manta”; (8)
 se baila y hasta se canta, (8)
 es costumbre hacerlo así; (8)
 ahora yo lo estoy cantando, (8)
 acércate junto a mí, (8)
 en versos te estoy hablando. (8)

(Zoraima y sus huastecos: F-08)

Sobre “La manta” de la Huasteca hablo con más detalle en otra parte; baste decir aquí que las anteriores tres estrofas son derivadas de transformaciones hechas a la estructura original de seguidilla simple.

La décima

Una de las estrofas más populares en el son jarocho es la décima, la cual aparece en diversos sones y es interpretada de dos maneras distintas, como veremos más adelante. En la Huasteca, en cambio, la estrofa de diez versos es “un género clásico casi extinto, pues constituye un verdadero fósil declamatorio-musical que en algún tiempo estuvo integrado al huapango”, nos dicen César Hernández e Irma Cruz Soto (1998: 7). En efecto, la décima es un género que desde hace tiempo no se cultiva en la zona huasteca, y aunque todavía quedan algunos poetas que componen este tipo de estrofas, es en la práctica del huapango, en la fiesta misma, donde su presencia se ha desvanecido. Según testimonios de viejos huapangueros huastecos, en “El fandanguito”, mediante el grito de “¡Alto la música!”, se hacía una pausa en la que todos los participantes guardaban silencio para dar lugar a que alguno de los poetas presentes *declamara* sus décimas.

Por otro lado, según Baqueiro Foster (1952: 34), “El fandanguito”, tanto en Tabasco como en Veracruz, se tocaba y se bailaba, interrumpiéndose la música al grito de “¡Bomba!”, para que algún bailarín dedicara una o más décimas a su pareja.¹¹ Si consideramos ciertas las dos declaraciones anteriores, podríamos decir que hubo un tiempo en que la décima fue interpretada de una manera, si no igual, muy semejante, tanto en el son huasteco como en el son jarocho; es decir, que en ambos lugares la décima *se recitaba* en algún punto en que se hacía una pausa dentro del son llamado, en ambas zonas, “El fandanguito”. Pero con el paso del tiempo, mientras que en la Huasteca esta forma poética cayó en desuso, en el Sotavento veracruzano creció y se fortaleció.

Mucho hay que decir acerca de la décima en Veracruz, pero el aspecto sobre el cual quiero llamar la atención es que, hoy en día, dentro del repertorio jarocho, la décima, además de ser declamada, también es cantada, lo cual es bastante inusual no sólo en la Huasteca de los tiempos en que se cultivaba ahí este género poético, sino en aquellos otros lugares del país donde la décima también tiene un lugar relevante. Es aquí donde hallamos una diferencia más entre las dos variantes regionales de son que aquí analizamos. Es tal vez debido a que la décima jarocho también se canta que algunos trovadores de la región dicen que se puede considerar a la estrofa de diez versos como un tipo más de copla, junto con las cuartetas, quintillas y sextillas. La décima cantada la encontramos, básicamente, en tres sones: “El zapateado”, “El fandanguito” y “El buscapiés”. Es ahí donde podemos escuchar coplas como la siguiente:

Salí por el mar en fuera,
a navegar contra el viento,
sin ningún consolamiento,
sólo lo que Dios quisiera;
dijo el piloto: “se espera
una fuerte ventolina”.
Entramos a la marina

¹¹ [Véase, en el primer número de nuestra *Revista* (I, 2001, 1), el artículo de José Manuel Pedrosa sobre las “bombas” y su extensión por el mundo hispánico. N. de la R.]

queriendo irse a la mayor;
 como peje de valor,
 yo soy como la tonina.

(“El zapateado”, Julián Cruz Figueroa: F-04)

En cuanto a las décimas declamadas en Veracruz, por lo general se trata de una serie compuesta por varias que están relacionadas entre sí, ya formalmente, mediante el recurso de la glosa, ya temáticamente, y lo usual es que estas se reciten usando como fondo la música de “El fandanguito” o “El jarabe loco”, no en silencio, como se hacía en la Huasteca y como dice Baqueiro Fóster que se ejecutaba el son jarocho.

Interpretación de las coplas

Una última diferencia entre los sones jarochos y huastecos, antes de terminar. Cuando hablamos arriba de las diferentes estrofas —cuartetas, quintillas, sextillas y seguidillas— hemos aludido a su forma original. Esta forma se ve alterada con mucha frecuencia a la hora de cantar por la necesidad de adaptar los versos a la frase musical. Las formas interpretativas son muy variadas en las dos variantes de son que aquí tratamos y dependen por completo de la melodía de cada son. Sin embargo, tanto en los sones jarochos como en los de la Huasteca existe una forma de interpretación que podríamos considerar *típica* por ser la que predomina sobre otros modelos de interpretación. Esta estructura típica, aunque parecida, presenta una leve diferencia entre la música de una y otra zonas.

En las dos variantes, el canto es, en su gran mayoría, a una sola voz y de carácter responsorial, lo que quiere decir que cada copla de una serie —con su respectivo estribillo en el caso del son jarocho— es cantada por dos voces que se alternan (cante-discante o pregón-contestación).¹²

¹² El canto a dos voces simultáneas, por el contrario, es un rasgo tradicional en la interpretación de los sones que se cantan del otro lado del país, en la costa del Pacífico. Pero cuando, excepcionalmente, se hallan versiones jarochoas o huastecas interpretadas de esta manera, se debe casi con toda seguridad a la adap-

La distinción sutil que existe entre la forma interpretativa de las coplas en los sones huastecos y la que se da en los sones jarochos consiste en que los primeros convierten la estrofa original —quintilla o sextilla— en tres cuartetos, mientras que los jarochos transforman la cuarteta, quintilla o sextilla originales (dejando a un lado el estribillo) en cuatro cuartetos. Veamos cómo se desarrolla en ambos casos el canto de una estrofa que lleva este patrón interpretativo típico:

Son huasteco, “El apasionado”
(quintilla)

1a voz: 1 Eres bella entre las bellas,
2 que no conoce rival,
2 que no conoce rival,
1 eres bella entre las bellas.

2a voz: 1 Eres bella entre las bellas,
2 que no conoce rival,
2 que no conoce rival,
1 eres bella entre las bellas.

1a voz 3 Yo sé que hasta las estrellas
4 te han venido a coronar,
4 te han venido a coronar
5 estando tú en medio de ellas.

(Los Camperos huastecos: F-03)

Son jarocho, “El pájaro Cú”
(sextilla)

1a voz: 1 Las flores de maravilla
2 que en el campo están floreando,
2 que en el campo están floreando
1 las flores de maravilla.

tación, por parte del grupo intérprete, del patrón comercial impuesto en esas zonas.

- 2a voz: 1 Las flores de maravilla
 2 y en el campo están floreando,
 2 y en el campo están floreando
 1 las flores de maravilla.
- 1a voz: 3 El que reza, se arrodilla
 4 y el que mata anda penando,
 5 este gavilán no chilla
 6 y aunque lo estén desplumando.
- 2a voz: 3 El que reza se arrodilla
 4 y el que mata anda penando,
 5 este gavilán no chilla
 6 y aunque lo estén desplumando.

Estribillo...

(Los Utrera: F-07)

Esta diferencia de interpretación de la forma típica entre los sonos huastecos y los sonos jarochos es mínima, ya que, a excepción de la segunda parte de la copla, que también es “respondida” por la segunda voz en los sonos jarochos, la fórmula general es igual: la primera y segunda cuartetas se forman de la repetición invertida de los dos primeros versos de la estrofa original; la tercera cuarteta —y cuarta en el son jarocho—, de los últimos tres versos, si es quintilla, repitiendo el cuarto (3445) y de los últimos cuatro, si es sextilla, sin repeticiones (3456); y para el caso de los sonos jarochos, únicos que incluyen estrofas de cuatro versos en sus series heterogéneas, lo que se acostumbra es la repetición de los versos uno y dos al final, en ese orden (3412).

El hecho de que la forma “típica”, correspondiente a la mayoría de los sonos de ambas regiones, añada la repetición de la segunda parte de la copla *sólo* en los sonos jarochos es otro misterio, al igual que el de que unos lleven estribillos y otros no, o el que unos usen la cuarteta y los otros no. No sé si será posible llegar a conocer los orígenes de todas estas diferencias manifiestas en las dos variantes de son, vecinas, que aquí hemos abordado. Pero, sin duda, el conocerlas nos permite por el momento saber un poco más de cada una de ellas.

Bibliografía citada

- AGUIRRE TINOCO, Humberto, 1983. *Sones de la tierra y cantares jarochos*. México: Premiá.
- ALVARADO PIER, Francisco, 1985. "El huapango y su individualización en el folklore". En *2o Congreso. Sociedad Mexicana de Musicología*. México: Instituto Michoacano de Cultura / SMM: 105-112.
- BAQUEIRO FÓSTER, Gerónimo, 1942. "El huapango". *Revista Musical Mexicana* 8. México (abril de 1942): 174-183.
- _____, 1952. "La música popular de arpa y jarana en el Sotavento veracruzano". *Revista de la Universidad Veracruzana* I-1: 31-38.
- CFM: *Cancionero folklórico de México*. Coord. Margit FRENK. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 1996. "El son jarocho: música y lírica popular en el Sotavento Veracruzano", folleto para el disco compacto *El son jarocho* (F-07).
- HERNÁNDEZ AZUARA, César e Irma G. CRUZ SOTO, 1998. Folleto del disco compacto *La décima en el son huasteco*. México: FONCA.
- MAGIS, Carlos, 1969. *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México: El Colegio de México.
- MENDOZA, Vicente T., 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. México: UNAM.
- REUTER, Jas, 1992. *La música popular de México*. México: Panorama.
- SERRANO MARTÍNEZ, Celedonio, 1972. *Coplas populares de Guerrero*. México: Gobierno del Estado de México.
- STANFORD, Thomas, 1963. "La lírica popular de la costa michoacana". *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* VI, 16: 231-282.

Fonografía

- F-01. *Al primer canto del gallo*. Caset. Grupo Mono Blanco. Pentagrama, 1989.
- F-02. *Antiguos sones jarochos*. CD. Grupo Zacamandú. Discos Pueblo, 1995.

- F-03. *Antología del son de México*. Álbum de 6 discos LP. FONART-FONAPAS, 1981.
- F-04. *Antología del son jarocho*. Folklore mexicano, vol. II. LP. Varios. Musart [s.f.].
- F-05. *Canciones y danzas de la región Huasteca*. Caset. Trío Aguacero. Ehécatl, 1994.
- F-06. *El huapango de oro*. Caset. Trío Los Caporales. Música Tradicional-Corason, 1992. D021.
- F-07. *El son jarocho*. CD. Los Utrera. Urtext, 1996.
- F-08. Grabación de campo realizada en Amatlán, Veracruz, 1995. Caset. Varios. Colección de Rosa Virginia Sánchez.
- F-09. Grabación de campo realizada en Coxcatlán, S.L.P., 1983. Caset. [Trío Coxcatlán]. Colección de Rosa Virginia Sánchez.
- F-10. Grabación de campo realizada en El Ébano, S.L.P., 1975. Caset. Varios. Colección Carles Perelló.
- F-11. Grabación inédita. Caset. Don Julián Cruz Figueroa. Colección de Rosa Virginia Sánchez, 1989.
- F-12. *Julián Cruz. Jaranero*. Caset. Julián Cruz. Pentagrama, 1996.
- F-13. *La iguana. Sones jarochos*. CD. Varios. Corason, 1996.
- F-14. *La negra Graciana. Sones jarochos con el Trío Silva*. CD. La negra Graciana. Corason, 1994.
- F-15. *México: música huasteca*. Cinta de carrete abierto de la Fonoteca del Museo Nacional de Antropología e Historia. Núm. de clasificación: 1005.
- F-16. *Raíces*. CD. Son de Madera. ABahuman, 2000.
- F-17. *Siquisirí*. CD. Grupo Siquisirí. Conaculta/Mariposa Satín [s.f.].
- F-18. *Son de la Sierra*. CD. Grupo Río Crecido. Culturas Populares/PACMYC [s.f.].
- F-19. *Sones campesinos de Los Tuxtlas*. Caset. Varios. PACMYC/FONCA, 1995.
- F-20. *Sones de la llanura*. CD. Los Auténticos Parientes de Playa Vicente Veracruz. CONACULTA/PACMYC [s.f.].
- F-21. *Sones de la Huasteca*. LP./ Caset. Los Camperos de Valles. Música Tradicional, 1989.
- F-22. *Sones jarochos*. Caset. Los Parientes de Playa Vicente. COMPA-CRIBA, 1994.

- F-23. *Sones Jarochos con Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco*. LP. Arcadio Hidalgo y el grupo Mono Blanco. RCA Victor, 1981.

Seguidillas sefardíes de Marruecos: diacronía, poética y comparatismo

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

A partir de un pequeño corpus de seguidillas sefardíes que se documentan en la tradición oral moderna de Marruecos, este estudio propone un primer intento de exploración de varias cancioncitas del siglo XVII que permanecen vivas, y de otras compuestas en siglos posteriores y que igualmente han sido adaptadas a la realidad marroquí.

La escasa atención crítica que hasta el momento se ha dedicado al cancionero sefardí de Marruecos se ha concentrado en géneros como los epitalamios y las endechas,¹ y ha dejado casi completamente de lado el repertorio de cuartetas y seguidillas que ha permanecido también vivo hasta hoy. Pese a tal desatención, este corpus es extraordinariamente interesante desde el punto de vista poético, ya que en él se dan cita algunas de las joyas más antiguas y raras de toda la literatura tradicional sefardí —por ejemplo, seguidillas documentadas en el siglo XVII y extinguidas o excepcionales en el resto del mundo hispánico—, junto con otras de tradición moderna pero muy significativas desde los puntos de vista poético, sociocultural e ideológico. En este estudio, propongo un primer intento de exploración de ambas dimensiones a partir de un selectivo corpus de seguidillas sefardíes de Marruecos documentadas en la tradición oral moderna.

Antes de entrar en materia, convendrá definir brevemente qué es una seguidilla. Una seguidilla es, básicamente, una estrofa lírica, cantable,

¹ Siguen siendo fundamentales, a este respecto, los dos libros de Manuel Alvar (1969 y 1971). Otras monografías, en forma de artículo, que se han dedicado al repertorio lírico sefardí de Marruecos son las de Armistead y Silverman, 1992: 43-49 y 110-117, y Pedrosa, 1997: 379-386.

formada por cuatro versos, de los cuales son heptasílabos el primero y el tercero y pentasílabos el segundo y el cuarto. Los versos pares están abrazados, además, por un tipo de rima asonante. Sobre este modelo básico se han desarrollado numerosas modalidades formales, temáticas y musicales, entre las que se pueden citar las llamadas “seguidillas compuestas” o “con bordón”, las “seguidillas chambergas”, las “seguidillas reales”, las “*siguiriyas* gitanas”, además de las “manchegas”, las “bole-ras”, las “sevillanas”, las “meloneras”, las “jaleadas”, etcétera.²

Todas las que van a ocupar nuestra atención se ajustan al modelo más básico y convencional del metro de la seguidilla simple de cuatro versos. Conozcamos en primer lugar la siguiente, que hasta el siglo XX ha sido cantada como canción de boda por los sefardíes de Marruecos:

Dicen que lo verde
no vale nada,
y este nuestro novio
lo trae por gala.

(Alvar, 1971: núm. XXIII)³

Esta seguidilla, recogida hacia 1950 por Manuel Alvar de una informante sefardí de la zona del Estrecho, se sabe que está arraigada desde antiguo en el repertorio sefardí de Marruecos, porque en sendas colecciones de himnos hebreos anotadas en dos manuscritos marroquíes del siglo XVIII y del primer tercio del XIX se documentan como *incipits* los de “Dize que lo werde” y “Dize ke lo werde no bale nada”.⁴ Hasta ahora, sin embargo, no había sido posible localizar sus fuentes o paralelos en ninguna otra tradición hispánica, lo que hacía de esta cancioncilla una de las más enigmáticas del repertorio de epitalamios del Estrecho. Pues

² Véanse al respecto Navarro Tomás, 1966: 157-162, y 1968, s.v. *seguidilla*; Mercado, 1982; Quilis, 1969: 96-97; Frenk, 1978; Conde, 1997, y Pastor Pérez, 1998, además de toda la bibliografía citada en este último trabajo.

³ Véanse otras versiones en Benarroch Pinto, 1951: 90; Larrea Palacín, 1952: IV, 7-52, 36; y Larrea, 1954: 86.

⁴ Véanse al respecto Armistead y Silverman, 1973: 280-290, núm. 3, y Armistead, Hassán y Silverman, 1974: 83-87, núm. 1.

bien, la publicación reciente de una nueva y riquísima colección de seguidillas descubiertas por Kenneth Brown en un manuscrito español del siglo XVII nos ha permitido localizar un paralelo que, si no es idéntico, sí refleja un parentesco indudable con la seguidilla marroquí:

Dicen que el color pardo
no vale nada,
y de pardo se viste
la mi galana.

(Brown, 1995: núm. 219)

Esta seguidilla española del siglo XVII viene a confirmarnos, en primer lugar, la extracción peninsular, e indudablemente antigua, de la cancioncilla marroquí; en segundo lugar, su extraordinaria rareza, ya que, desde que se documentó por única vez en el Barroco, sólo ha podido volver a encontrarse en la tradición de los sefardíes de Marruecos; y, en tercer lugar, su dimensión de simple eslabón de una serie paralelística de la que los dos documentos, el español del siglo XVII (con su alusión al color pardo) y el sefardí de los siglos XIX y XX (con su alusión al color verde), formarían parte. Característica ésta, la del engarce en series paralelísticas, que puede considerarse típica del género de las seguidillas hispánicas.⁵

Conozcamos otro ejemplo de seguidilla cantada por los sefardíes de Marruecos. En este caso se trata de una de las canciones que, también a mediados del siglo XX, acompañaban un juego “de columpio” de Alcazarquivir documentado por José Martínez Ruiz (1988-1989). Héla aquí:

Por la caye abajita
va el que yo quiero;
no lo he visto en su caza
con el sombrero.

Nos encontramos, de nuevo, ante una seguidilla de antigüedad venerable, ya que en diversas fuentes literarias barrocas, como el *Metodo*

⁵ Véase al respecto, por ejemplo, Pedrosa, 1992.

mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español, de Luis de Briceño, publicado en París en 1626, o en el *Baile de el barquillero* compuesto por don Antonio de Zamora en 1703, aparecen versiones como la siguiente:

Por la calle abaxo
 ba el que más quiero;
 no le veo la cara
 con el sombrero.

(Briceño, 1626: f. 16)⁶

En este caso, y aunque los orígenes de la canción son indudablemente viejos, se puede razonablemente suponer que su introducción en la tradición sefardí pudo haberse producido a finales del siglo XIX o comienzos del XX, época en la que se intensificaron extraordinariamente los contactos demográficos y culturales entre la Península ibérica y los sefardíes del norte de Marruecos. ¿Por qué? En primer lugar, porque esta seguidilla se halla también relativamente difundida en la tradición peninsular moderna, especialmente en la del sur de España.⁷ Y, en segundo lugar, porque va acompañada, en la versión “de columpio” reco-

⁶ Véase además Martínez Torner, 1966: núm. 248, y Frenk, 1989: núm. 2285.

⁷ Véanse, efectivamente, versiones publicadas en Rodríguez Marín, 1882-1883: núm. 2039: “Por la caye abajito / ba quien yo quiero; / no le beo la cara, / con er sombrero”, bastante similar a la de Echevarría Bravo, 1951: 323, y a la de Álvarez Curiel, 1991: 105. Algunas versiones se caracterizan por la adherencia de aparatosos estribillos y apéndices en forma de bordón, como sucede con la de Ángela Capdevielle (1969: 37): “Por la calle abajito / *retendón, vere, verendón, / garandón, /* va quien yo quiero. / No le veo la cara, / *verendón, vere, verendón, / garandón, /* con el sombrero. // Mal haya los sombreros, / *retendón, vere, verendón, / garandón, /* que tanto tapan. / Yo te compraré uno, / *retendón, vere, verendón, / garandón, /* para estas pascuas. // Si compras sombrero, / *retendón, vere, verendón, / garandón, /* cómpralo fino, / y serás en querer / *retendón, vere, verendón, / garandón, /* como yo he sido”. Otras versiones de este tipo fueron editadas en Escribano Pueo, Fuentes Vázquez, Morente Muñoz y Romero López, 1994, núms. 3 y 200. Sobre otras supervivencias granadinas de la canción, véase Soria Ortega, 1993: 515-516, y sobre supervivencias andaluzas en general, véase Alín, 1998: 130-131.

gida por Martínez Ruiz, de otra estrofa conocida únicamente en la tradición hispánica moderna:

Dises que no me quieres
 porque soy chica;
 más chica es la pimienta,
 galana, y pica.

(Martínez Ruiz, 1988-1989: 68-69)⁸

Las siguientes tres seguidillas que vamos a analizar, pertenecientes al archivo folclórico (*Proyekto Folklor*) de la radiodifusión israelí, fueron recogidas en fecha reciente a una informante de origen tetuaní:

Y a la puerta del río
 se sienta y llora;
 tiene el marido viejo
 la picadora.

Anoche y anteanoche
 parió Merroma
 veinticinco ratones
 y una paloma.

Por la calle abajito
 va mi comadre,
 con el abaniquito
 dale que dale.⁹

⁸ Como ejemplo de correspondencia no sefardí de esta canción, puede verse la versión argentina editada en Carrizo, 1937-1942: núm. 2391: “Dices que no me quieres / porque soy chica; / la pimienta es chiquita / y bien que pica”; o la recogida por mí en Barrio de Liébana (Cantabria) en julio de 1989, cantada por Alicia Tejón Martínez, de 53 años: “Dices que no me quieres / porque soy chica; / más chica es la pimienta, / pero bien pica”.

⁹ En la versión sonora, la informante (Alicia Bendayán, nacida en Tetuán en 1922 y emigrada a Israel en 1962) canta dos veces los versos 1-2 y 3-4 de cada estrofa. Fue entrevistada en Ashkelon (Israel). Estas canciones tienen el número de catálogo 158/06 en el *Proyekto Folklor*, a cuyo director, Moshé Shaul, agradezco el permiso para su estudio y edición.

Encontramos aquí una serie de auténticas y excepcionales joyas del cancionero hispánico, merecedoras cada una de ellas de atención particularizada. En efecto, si buscamos fuentes o paralelos antiguos de la primera de estas seguidillas, nos llevaremos la sorpresa de encontrar una refundición paródica en un casi desconocido *Baile de las estafas en metáfora de flores*, del dramaturgo del siglo XVII Vicente Suárez de Deza y Ávila. Puede ser interesante conocer las variantes que se aprecian en dos fuentes distintas de este entremés fechadas en aquel siglo. Esta es la lectura de la colectánea impresa de *Donaires de Tersicore*, publicada en 1663:

Canta el Gracioso.

A orillitas de un baile
mi bolso llora;
tiene poco dinero
la pecadora.

Dama 1.

A orillitas de un baile
quien llora canta.

Dama 2.

¡Yo me muero por ella!

Gracioso.

Yo por no darla.

En otra versión del mismo entremés, conservada en un manuscrito del siglo XVII, se aprecian repeticiones y muletillas rítmicas representativas de uno de los modos en que debía cantarse antiguamente la cancioncilla:

Gracioso.

Aurelitas de un baile
mi bolsa llora;
tiene poco dinero, *que, que, que,*
tiene poco dinero, *que, que, que,*
la pecadora.

1a. dama.

Aurelitas de un baile,
 quien llora canta;
 yo me muero por ella, *que, que, que.*

Gracioso.

Yo por no darla.¹⁰

También en un inédito y anónimo *Baile del galán de Mariblanca*, del mismo siglo XVII, encontramos esta otra seguidilla, refundición igualmente paródica de un modelo que debía ser muy parecido a la versión marroquí:

A orillitas del río
 me siento y lloro,
 que he perdido las llaves
 de la bodega.¹¹

Contrahechuras paródicas de la canción han llegado también a la tradición oral moderna de la Península. Veamos por ejemplo la siguiente, de procedencia guipuzcoana:

A la orilla del río
 Juanito llora,
gori, gori, gori, tarantantán,

¹⁰ La versión de los *Donaires de Tersicore* ha sido editada completa en la tesis doctoral de Esther Borrego, 1998: 807-814. El texto de la seguidilla se halla en la p. 812; en las pp. 454-455 se da noticia de sus manuscritos e impresos antiguos y en 1224-1225 se registran las variantes textuales apreciables en ellos, incluidas las del manuscrito (siglo XVII) de la biblioteca privada de Luis Estepa de donde procede la segunda versión. Agradezco a Esther Borrego la gentil comunicación de todos estos datos y textos.

¹¹ *Baile del galán de Mariblanca*, en el manuscrito 16.292 de la Biblioteca Nacional de Madrid (*Sainetes de los dos mexores Yngenios de España Dⁿ Pedro Calderón, y Dⁿ Agustín Morèto, los q^e nõ se han impreso, porquè lõ rehusàron sus Authores II*), pp. 146-151 (p. 150). Véase sobre esta canción, y sobre el artificio poético que la informa, Pedrosa, 1996.

Juanito llora,
 porque se le ha roto
 la cantimplora,
 gori, gori, gori, tarantantán,
 la cantimplora.¹²

Lo más notable es que, de entre las dos versiones barrocas y el pequeño ramillete de modernas que conocemos, es justamente la sefardí la única que no parece ser una contrahechura paródica y que parece hallarse más cerca del presumible modelo poético de la venerable seguidilla.

La segunda canción sefardí de la serie de tres que ahora nos interesa es igualmente muy notable desde el punto de vista de la historiografía literaria. En primer lugar, porque conoce paralelos indudables en la tradición folclórica moderna, como revelan estas versiones recogidas, respectivamente, de la tradición oral de Andalucía, de la isla venezolana de Margarita y de Colombia:

Antier noche y anoche
 parió Joroba
 veinticinco ratones
 y una paloma...

(Rodríguez Marín, 1882-1883: núm. 181)

En la orilla del río
 parió una blanca
 veinticinco alacranes
 y una potranca.

¹² El informante fue Antonio Zavala, nacido en 1928 en Tolosa (Guipúzcoa) y entrevistado por mí el 16 de julio de 1998 en San Sebastián. Otras versiones fueron publicadas en Balbín y Zavala, 1996: 105: “A la orilla del río / Jacinto llora, / porque no tiene vino / la cantimplora”; y en Seminario “Papeles de Literatura Infantil” (1990: 98): “A la orilla del río / Juanito llora, / *ris, catapún,* / *chin, chin,* / *gori, gori, gori,* / *tarán, tan, tan,* / Juanito llora, / porque dice que tiene / vacía la cantimplora, / *ris, catapún,* / *chin, chin,* / *gori, gori, gori,* / *tarán, tan, tan,* / la cantimplora. // Si la tiene vacía / que se la llenen / *ris, catapún,* / *chin, chin,* / *gori, gori, gori;* / *tarán, tan, tan* / que se la llenen”.

Arrurrú, mi guagua,
que parió la gata
cinco burriquitos
y una garrapata.¹³

En la orilla del río
parió una negra
veinticinco alacranes
y una culebra.

(*Poesía popular andina*, 1982: 56)¹⁴

Antianoche y anoche
parió la luna
veinticinco luceros
y una potranca.

Ella tiene marío,
quién se lo compra.¹⁵

¹³ Canción chilena recogida a un marinero de Iquique, de 44 años, que la recordaba como canción de cuna de su abuela. Fue editada en Soussana, 1997: 250.

¹⁴ Véanse además otras versiones hispanoamericanas en Abadía, 1971: 18: “En la puerta ‘el infierno / parió mi suegra: / veinticinco lagartos / y una culebra”; Canino Salgado, 1970: 86 (hay otra versión parecida en p. 104): “Más allá de Valencia / parió mi madre, / y una valencianita / fue su comadre”, y “Más allá de Valencia / parió una negra / veinticinco ratones / y una culebra”. Más versiones hispanoamericanas se encontrarán relacionadas en Alín, 1992, núm. 67.

¹⁵ Versión recogida por mí en Madrid, el 10 de septiembre de 1998, a Diego Córdoba y Leandro Fernández, nacidos hace unos 30 años en Cali (Colombia). Parecido más lejano con esta tipología de seguidillas tienen otras cuartetas que describen partos grotescos y prodigiosos, como las recogidas por mí, el 29 de julio y el 23 de agosto de 1990, en el pueblo de Orellana (Badajoz): “Esta noche es Nochebuena / y no es noche de comer melones: / ha parió la estanquera / un celemín de ratones”, y “Esta noche es Nochebuena, / que no es noche de dormir, / que ha parido la estanquera / un burrillo jabalín”. Véase además Schubarth y Santamarina, 1984-1992: 91: “Esta noche es Nochebuena, / noche de comer patatas, / que parió la estranghera, / trajo un burro con cuatro patas”

Y no debemos dejar de mencionar una cancioncilla probablemente emparentada con la que estamos estudiando; la incluyó Ramón del Valle-Inclán —escribiéndola en prosa— en una de las escenas más delirantes de su violento esperpento *Los cuernos de don Friolera* (2000: 127):

¡A la jota, jota, y más a la jota, que Santa Lilaila parió una marmota! ¡Y la marmota parió un escribano, con pluma y tintero de cuerno en la mano!
¡Y el escribano parió un escribiente, con pluma y tintero de cuerno en la frente!

Una segunda razón que convierte en extraordinariamente interesantes la cancioncilla sefardí y sus paralelos hispanos modernos es que sus ancestros son también muy venerables. Efectivamente, del manuscrito 3985 de la Biblioteca Nacional de Madrid ha permanecido hasta ahora inédita una larguísima serie de seguidillas de intencionalidad política, dirigidas a satirizar a diversos notables de comienzos del siglo XVII, que prueba que este tipo de cancioncillas debía ser ya muy popular hace casi cinco siglos. He aquí la extensísima secuencia:

Esta noche pasada
parió Quiroga

y “Esta noche es Nochebuena, / noche de comer turrón, / que parió la estanquera / un burro con pantalón”; Pedrero Rubio, 1991: 96: “La estanquera está preñá / del herrero del Campillo, / y ha parió un muchacho / con estenaza y martillo” y “Esta noche es Noche Buena / y no es noche de cañamones, / que ha parió la estanquera / una espuerta de ratones; // unos blancos y otros negros, / y otros llenos de arestín, / ¡ay! qué coño de estanquera, / lo que ha venío a parir”; Gil Gómez, 1979: 219-220: “Esta noche es Nochebuena, / noche de comer patatas, / que ha parido la estanquera / un burro con cuatro patas”; Barroso Gutiérrez, 1994: 206: “Esta noche es Nochebuena, / noche de pelar patatas, / que ha parido la estanquera / un costal con garrapatas”; Yeves Descalzo, 1997: 19: “Si me habéis de dar los higos, / no les quitéis los pezones, / que ha parido la Rojona / una espuerta de ratones”. Algunos juegos infantiles portugueses mencionan también partos curiosos y estrafalarios; véase Leite de Vasconcellos, 1975-1983: I, 50: “Ana Magana, / pare o filhinho / debaixo da cama...” y “Chico, larico, / da peira assada, / pariu um burrico / na noite passada...”

beinte i sinco lagartos
i una paloma.

Esta palomita
quedó preñada
i parió una borrica
desorejada.

Y esta boriquita
tiene una fuente,
donde ba Quiroga
y toda su gente.

Esta noche pasada
parió Sant Germán
veinte cinco gangosos,
de que es capitán.

Esta noche pasada
Tabara parió
una niña que al mundo
espanto causó.

Esta noche pasada
paría Pastraña
una niña de huesos
de feligrana.

Esta noche pasada
parió el de Feria
un frisón de Alemania
con gurapera.

Esta noche pasada
no parió nadie,
porque prendió [...]
el señor alcalde.

Damas, el de Lerma
nunca á parido,
porque todas le quieren
para marido.

Madre, el Duque de Alva
no pare nunca,
porque no lo consiente
su compostura.

Y el de Bocio,
por imitarle,
arto lo procura
mas nunca pare.

El Adelantado
pide al de Uceda
que le diese licencia
que parir pueda.

Y responde el de Uceda,
muy mesurado:
“No pára vueselencia,
que es delicado”.

Esta noche pasada
parió Saldaña
la condesa preñada
por gran haçaña.

Madre, la mi madre,
¿cómo puede ser
que pára el de Este,
y no su muger?

Pára la marquesa
d'Este o del otro,
que ella es iegua vieja
y él es ruin potro.

Esta noche pasada
 parió Mirabel,
 y para no dar dineros,
 no lo quiso ver.¹⁶

Finalmente, la tercera canción de la serie que estamos analizando, la que decía

Por la calle abajito
 va mi comadre,
 con el abaniquito
 dale que dale,

conoce también paralelos en la tradición folclórica de España y de Hispanoamérica. En Puerto Rico, por ejemplo, se utiliza como adivinanza (cuya solución es “la lengua”):

Allá arriba (de) aquel cerro
 está mi comadre,
 con su abaniquito
 dale que dale.

(J. Alden Masson, 1960: 109, núm. 315)¹⁷

La última serie de seguidillas sefardíes de Marruecos que nos va a ocupar se aparta bastante de las anteriores. Se trata ahora de estrofas de orígenes y de aspecto indudablemente más modernos y además llenas de expresiones y de giros castizamente marroquíes. Conozcamos primero una versión recogida en 1971 por Oro Anahory Librowicz a un informante de origen tetuaní:

¹⁶ Toda la serie, que se halla en el manuscrito 3985, fol. 230rv de la Biblioteca Nacional de Madrid, me ha sido facilitada, con su característica generosidad, por la profesora Margit Frenk, en cuyo *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, de aparición inminente, figurarán estas canciones con los números 2674-2685.

¹⁷ Véanse otras versiones, que cumplen la función no de adivinanzas, sino de canciones, en Capdevielle, 1969: 221; Gil, 1931-1956: I, 113, y Canino Salgado, 1970: 84.

En este bulevar
de siete a ocho
se pasea la al'asbas
buscando novio.

Me vaya kapará,
me vaya alalá,
Asiba con Nisi
se feron a fugreá.

De que salió la moda
[del] figadó,
tó los que tienen chavos
se van a Lanjarón.

Me vaya kapará...

De que salió la moda
de los sostenes,
se pasea la al'asbas
tubós quinqueles.

*Me vaya kapará...*¹⁸

He aquí otra versión de procedencia tetuaní:

De que salió la moda
de los quinqueles,

¹⁸ El informante Carlos Malká nació en Tetuán en 1924 y fue entrevistado en Madrid el 21 de julio de 1971. Agradezco el permiso de utilización de esta canción a Oro Anahory Librowicz. Los términos y perífrasis que precisan aclaración son *al'asbas*, del árabe marroquí, 'muchachas, doncellas'; *me vaya kapará*, 'yo por ti sacrificaría mi vida' [*kapará*, del hebreo 'sacrificio expiatorio']; *halalá*, voz desprovista de significado, de función únicamente estilística; *fugreá*, de *fugrear* 'cocer con vapor', y, figuradamente, 'tocarse lascivamente, meterse mano'; *figadó* 'hígado'; *chavos* 'ochavos, monedas de escaso valor'; *tubós quinqueles* 'quinqués, lamparillas'. Por lo que respecta a los nombres de *Hasiba* y *Nisim*, se trata de apelativos comunes de la tradición sefardí de Marruecos.

ay, todas las alazbas
tubo y quinquales.

Me vaya kapará,
me vaya halalá,
Hasiba con Nisim
se fueron a fugreá.

Ay, de que que salió la moda
de las boínas
ay, todas las alazbas
las golondrinas.

Me vaya kapará...

Ay, de que salió la moda
de la gabardina,
las niñas de Melilla
se guardan en la cocina.¹⁹

La apariencia castizamente sefardí de estas estrofas es ciertamente engañosa, ya que la mayoría de ellas son *contrafacta* satíricas de unas seguidillas cuyos orígenes, por una venturosa casualidad, podemos localizar de forma muy precisa en la Andalucía de finales del siglo XIX: concretamente en el Cádiz del año 1880, en cuya pintoresca procesión de Semana Santa, organizada por la cofradía del Santo Entierro, algún

¹⁹ El informante fue Isaac Benezrá, nacido en Tetuán en 1932 y emigrado a Israel en 1950. Fue entrevistado por Gladys Pimienta en Kiriát Malahi (Israel) en 1981 o 1982. La canción pertenece al *Proyecto Folklor*, PF 163/07. Otras versiones, pertenecientes al mismo archivo, son las que dicen: “Desde que salió la moda / de los refajos, / parecen las muchachas / escarabajos. // *Me vaya kapará...*” (PF 204/08, recogido a la informante Mary Edery, nacida en Larache en 1937, emigrada a Israel en 1982 y entrevistada en Ashdod en 1984 por Gladys Pimienta); y: “De que salió la moda / la mená del higadó, / el que tiene los chavos / le mandan a Lanjarón. // *Me vaya kapará...*” (PF 324/09, recogido a Dov Gabay, nacido en Tánger en 1940, emigrado a Israel en 1955 y entrevistado en Tánger en 1987 por Gladys Pimienta); *mená* es del ár. ‘enfermedad’.

gracioso vate popular inventó unas cancioncillas con música de tango que recibieron el título de *Los sombreritos* y que rápidamente se tradicionalizaron, primero en la Baja Andalucía y luego en otros lugares de España y hasta del norte de Marruecos.

Las circunstancias que rodearon el nacimiento de estas cancioncillas nos son conocidas gracias a las líneas que a ellas dedicó el gran Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, padre de la investigación folclórica española: tras relatar las burlas que debieron sufrir ciertas damas que, primero en las procesiones de Cádiz y luego en Sevilla, se atrevieron a lucir unos gigantes y estrafalarios sombreros, inspirados en una moda procedente de Austria, anotó Machado algunas de las canciones en que se concretaron aquellas burlas:

Cuando los nasarenos
salen de ronda,
parecen las mositas
perros con moñas.

Desde que bino el uso
de archiduquesas,
parecen las mositas
rompe-cabezas.

Desde que bino el uso
de las peinetas,
parecen las mositas
gayos con cresta.

Desde que bino el uso
de los porbijos,
parecen las mujeres
arfajoriyos.

(Machado y Álvarez, 1986: 217-221)²⁰

²⁰ Muy interesantes son los comentarios de Machado sobre este tipo de canciones: “Cuántos meses duraron en Cádiz estas coplillas, que se acompañan

Este tipo de canciones sigue cantándose, más de un siglo después de su creación, en Andalucía:

Parecen las mozuelas
con los flequillos
esas que van por agua
con cantarillos.

(Afán de Ribera, 1889: 83)

Desde que vino la moda
de las peinetas
parecen las mocitas
cabos cornetas.

(Escribano Pueo, Fuentes Vázquez, Morente Muñoz y Romero López, 1994: 11-12, y núm. 409)

con una música que parece una especie de tango habanero, no lo sé; sí sólo que, pasado algún tiempo, llegaron a Sevilla en época en que estaban de moda entre nuestras damas unos sombreros a la austríaca, que hacían, a la verdad, tan airosos y elegantes, dicho sea esto en honor de las lindas compatriotas de nuestro querido consocio el doctor Schuchardt, como feas y ridículas, las mejor que sombreros, esportillas de cien reales en que aquellos degeneraron: esportillas que ocultaban de tal modo las lindas cabezas de nuestras hermosísimas jóvenes que era un verdadero problema averiguar si aún la conservaban sobre los graciosos hombros como de ordinario: el Pueblo, conociendo lo geroglífico de la moda, cantó 'parecen las mositas / rompe-cabezas'. Véase, pues, explicado cómo hoy se canta con el nombre de *sombreritos* una especie de coplas de tango que nada tuvieron que ver en su origen con la moda que muchas de ellas ridiculizan [...]. Hay un género de canciones que pudieran llamarse *flotantes* o de temporada, porque nacen, viven cierto tiempo, y después de hacer su peregrinación por las provincias limítrofes a aquella en que tuvieron su cuna, se olvidan por completo, o reaparecen algunos años más tarde. Efímeras verdaderamente algunas, porque nacen y mueren en un brevísimo período, prolonganse otras largas temporadas, y cuando, como en el presente caso acontece, la música con que se acompañan se amolda al carácter de los habitantes por donde aquéllas van pasando, se aplica a otros asuntos muy diversos de los que dieron origen a la tonada”.

Parecen los mocitos
con las bufandas
burros aparejados
que van al agua [...].

Parecen los mocitos
con las pellizas
burros aparejados
que van a misa [...].

Parecen las muchachas
entre las lumbres
cortezas de tocino
que se engurruñen [...].

Parecen los mozuelos
con los abrigos
burros aparejados
con campanillos [...].

(Escribano Pueo, Fuentes Vázquez, Morente Muñoz y Romero López, 1994: núms. 491, 492 y 493)²¹

Finaliza aquí nuestro intento de análisis comparado de unas cuantas seguidillas documentadas tanto en el repertorio oral moderno de los sefardíes del Estrecho de Gibraltar como en la tradición panhispánica antigua y contemporánea. La conclusión que se sigue es que algunas de estas estrofillas se remontan a tiempos y a fuentes indudablemente vie-

²¹ Véase además la p. 411: “Con esta moda que hay / de las gorras de visera / y parecen los mocitos / escardillos con pamela”. Y también Alcalá Ortiz, 1986: 187, núm. 1516: “Desde que vino la moda / de la báscula en la tienda / hay que estudiar pa perito / pa que sepas lo que echan”; Fribourg, 1987: 110: “Con esos peinados modernos, / llamados tipo Paola, / parece que encima llevan / algunas una cacerola. // Para que les suba el pelo / se lo mojan con cerveza, / y por eso las mujeres / tienen hueca la cabeza”; Azkue, 1989: IV, 63: “Ahora se nos ha venido al pueblo la moda, boinas azules y chaqueta de merino...”; y Salaün, 1990: 241: “Con la moda que han sacado / de fugarse los artistas / se han decidido mis padres / a no perderme de vista”.

jos, que es posible fechar en las décadas finales del siglo XVI e iniciales del XVII en que Margit Frenk (1978) ha localizado una desbordante eclosión de seguidillas que prácticamente barrió los metros patrimoniales anteriores (el villancico, especialmente). Otras debieron nacer en fechas mucho más recientes, al calor de modas surgidas e importadas, a finales del XIX y comienzos del XX, de la Península ibérica. Todas ellas conforman, en cualquier caso, un repertorio profundamente arraigado en la entraña poética de la tradición sefardí del Estrecho, hábil y a veces castizamente adaptado a su mundo poético y social, y demostrador, una vez más, de la riqueza y el eclecticismo de esa tradición.

Bibliografía citada

- ABADÍA, Guillermo, 1971. *Coplerío colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- AFÁN DE RIBERA, Antonio J., 1889. *Cosas de Granada: leyendas y cuadros de antiguas y modernas costumbres granadinas*. Granada: Imp. de la Lealtad.
- ALCALÁ ORTIZ, Enrique, 1986. *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile* II. Priego: [edición del autor].
- ALDEN MASSON, J., 1960. *Folklore puertorriqueño*. I. Adivinanzas. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- ALÍN, José María, 1992. "Nuevas supervivencias de la poesía tradicional". En *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, eds. [y comps.] B. Garza Cuarón, [A. González], Y. Jiménez de Báez [y B. Mariscal]. México: El Colegio de México, 403-465.
- _____, 1998. "Referencias nuevas (andaluzas) de canciones viejas". En *Romances y canciones en la tradición andaluza*, eds. P. M. Piñero, E. Baltanás y A. J. Pérez Castellano. Sevilla: Fundación Machado, 119-138.
- ALVAR, Manuel, 1969. *Endechas judeo-españolas*. Madrid: Instituto Arias Montano.
- _____, 1971. *Cantos de boda judeo-españoles*. Madrid: Instituto Arias Montano.
- ÁLVAREZ CURIEL, Francisco, 1991. *Cancionero popular andaluz*. Málaga: Argual.

- ARMISTEAD, Samuel G. y Joseph H. SILVERMAN, 1973. "El cancionero judeo-español de Marruecos en el siglo XVIII (*Incipits de los Ben-Çûr*)". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 22: 280-290.
- ARMISTEAD, Samuel G. y Joseph H. SILVERMAN, 1992. "La niña de Gómez Arias en la tradición moderna" y "Poesía, amor y agricultura: Vivardueña". En *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 43-49 y 110-117.
- ARMISTEAD, Samuel G., Iacob M. HASSÁN y Joseph H. SILVERMAN, 1974. "Four Moroccan Judeo-Spanish Folksong Incipits (1824-1825)". *Hispanic Review* 42: 83-87.
- AZKUE, Resurrección M^a de, 1989. *Euskaleriaren Yakintza: Literatura popular del País Vasco*. 4 vols. Reed. Madrid: Euskaltzaindia-Espasa Calpe.
- BALBÍN, Juan y Antonio ZAVALA, 1996. *Entre los olivos de Jaén*. Oyarzun: Sendoa.
- BARROSO GUTIÉRREZ, Félix, 1994. "Las Hurdes: tres estampas etnográficas". *Revista de Folklore* 162: 201-206.
- BENARROCH PINTO, Isaac, 1951. *El indiano, el kadi i la luna*. Tetuán: Editora Marroquí.
- BNM (Biblioteca Nacional de Madrid), manuscrito 16.292. *Sainetes de los dós mexores Yngenios de España Dⁿ Pedro Calderòn, y Dⁿ Agustín Morèto, los q^e nõ se han impreso, porquè lõ rehusàron sus Authores II*.
- BNM, manuscrito 3985. Siglo XVII; contiene poesías atribuidas a Góngora, Quevedo, Salinas, etcétera.
- BORREGO, Esther, 1998. *El teatro breve de Vicente Suárez de Deza (Estudio y edición crítica)*. Madrid: Universidad Complutense.
- BRICEÑO, Luis de, 1626. *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. París: Pedro Ballard,
- BROWN, Kenneth, 1995. "Doscientas cuarenta seguidillas antiguas". *Critición* 63: 7-27.
- CANINO SALGADO, Marcelino J., 1970. *La canción de cuna en la tradición de Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- CAPDEVIELLE, Ángela, 1969. *Cancionero de Cáceres y su provincia*. Cáceres: Diputación Provincial.

- CARRIZO, Juan Alfonso, 1937-1942. *Cancionero popular de La Rioja*. 3 vols. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina.
- C[ONDE], J[uan] C[arlos], 1997. "Seguidilla". En *Diccionario de literatura popular española*, eds. J. Álvarez Barrientos y M^a J. Rodríguez Sánchez de León. Salamanca: Colegio de España, 297-298.
- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro, 1951. *Cancionero musical manchego*. Madrid: CSIC. (2a. ed. Ciudad Real: CSIC, 1984.)
- ESCRIBANO PUEO, M. L., T. FUENTES VÁZQUEZ, F. MORENTE MUÑOZ y A. ROMERO LÓPEZ, 1994. *Cancionero granadino de tradición oral*. Granada: Universidad.
- FRENK, Margit, 1978. "De la seguidilla antigua a la moderna" (1965). En *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 244-258.
- _____, 1989. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- _____, en prensa. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*. México: UNAM / El Colegio de México.
- FRIBOURG, Jeanine, 1987. "La literatura oral, ¿imagen de la sociedad?". *Temas de Antropología Aragonesa* 3: 101-111.
- GIL GÓMEZ, Luis, 1979. *Escenas infantiles tudelanas*. Pamplona: Gómez.
- GIL, Bonifacio, 1931-1956. *Cancionero popular de Extremadura*. 2 vols. Valls-Badajoz: E. Castells-Diputación.
- LARREA, Arcadio, ed., 1954. *Canciones rituales hispano-judías*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de, 1952. "La canción popular en el tiempo de los Reyes Católicos". En *Curso de conferencias sobre la política africana de los Reyes Católicos*. Madrid: CSIC, IV: 7-52.
- LEITE DE VASCONCELLOS, Jose, 1975-1983. *Cancioneiro popular português*, ed. M. A. Zaluar Nunes. 3 vols. Coimbra: Universidade I.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Manuel, 1986. "Los sombreritos". En *El Folk-Lore Andaluz*. Reed. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 217-221.
- MARTÍNEZ RUIZ, José, 1988-1989. "Poesía sefardí tradicional inédita de Alcazarquivir (Marruecos), años 1948-1951". *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos* 37-38: 55-73.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, 1966. *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia.

- MERCADO, José, 1982. *La seguidilla gitana: un ensayo sociológico y literario*. Madrid: Taurus.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1966. *Métrica española*. Nueva York: Las Américas.
- _____, 1968. *Repertorio de estrofas españolas*. Nueva York: Las Américas.
- PASTOR PÉREZ, Lourdes, 1998. "La seguidilla: trayectoria histórica de una forma poética popular". En *Lírica popular / lírica tradicional: Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla: Universidad-Fundación Machado, 257-272.
- PEDRERO RUBIO, Antonio, 1991. *Apuntes para la historia de Campillo de Llerena*. Campillo de Llerena: Excmo. Ayuntamiento.
- PEDROSA, José Manuel, 1992. "La novia exigente, de unas seguidillas del siglo XVII a ball rodó catalán y canción paralelística sefardí". *Criticón* 56: 41-52.
- _____, 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* LXXII: 39-67.
- _____, 1997. "La flor en la cama: simbolismo y ritual de un epitalamio sefardí de Marruecos". En "Quien hubiese tal ventura": *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. A. M. Beresford. Londres: Queen Mary and Westfield College, 379-386.
- Poesía popular andina. Venezuela. Colombia. Panamá*, 1982. Quito: Instituto Andino de Artes Populares.
- QUILIS, Antonio, 1969. *Métrica española*. Madrid: Alcalá.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1882-1883. *Cantos populares españoles*. 5 vols. Sevilla: Francisco Álvarez y Cía.
- SALAÜN, Serge, 1990. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe.
- SCHUBARTH, Dorothé y Anton SANTAMARINA, 1984-1992. *Cancioneiro popular galego*. 6 vols. en 10 tomos. La Coruña: Fundación "Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa".
- Seminario "Papeles de Literatura Infantil", 1990. En *Dedín Dedín de Pequeñín (Folklore infantil)*. Sada-La Coruña: Ediciós do Castro.
- SORIA ORTEGA, Andrés, 1993. "Notas sobre oralidad. Mutaciones en la tradición". En *O cantar dos trovadores: Actas do Congreso celebrado en*

- Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*. Santiago: Xunta de Galicia, 505-515.
- SOUSSANA, Eva, 1997. "Mitos, cuentos, supersticiones, creencias, leyendas y canciones del mundo hispánico". En *Literatura tradicional sin fronteras: el repertorio multicultural de Montreal. Recueilli dans le cadre du Séminaire "Littérature et Folklore"*, ed. José Manuel Pedrosa. Montreal: Université, 240-260.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, 2000. *Los cuernos de don Friolera*. En *Martes de carnaval. Esperpentos*, ed. J. Rubio Jiménez. Reed. Madrid: Austral.
- YEVES DESCALZO, Feliciano A., 1997. *Cuentos y leyendas de mi pueblo, Venta del Moro*. Venta del Moro: Ayuntamiento.

Luis G. Díaz Viana. *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la "invención" de la cultura popular*. Gipuzkoa: Sendoa, 1999; 116 pp.

“¡Ah, eso tampoco es la tradición!, nos dirán los tradicionalistas. ¿Pues entonces qué es la tradición? ¿A qué andar buscando en el guardarropa, si en el fondo lo que buscáis es el roquete del sacristán?” Con estas sugerentes palabras de Pío Baroja, abre el antropólogo español Luis G. Díaz Viana (7) un libro destinado a socavar una “fe” que, a menudo, se confunde con las investigaciones folclóricas y que suelen profesar los folcloristas en su papel de “guardianes de la tradición”.

Bajo la mirada crítica de Díaz Viana, la vigilancia del folclorista aspira a impedir que se rompa “el eslabón de la tradición”, radicada lejos de las ciudades, en “nuestros pueblos y aldeas”, entre los campesinos, sobre todo los de edad (7-8). Es ahí donde pueden hallarse versiones “auténticas”, fieles a la tradición, por estar recogidas directamente “de boca del pueblo”, como reza otra metáfora inamovible, que obliga, a su vez, al transcriptor a mantener “la mayor fidelidad” cuando las vierte de lo oral a lo escrito (8). Pero lo importante es señalar, dice Díaz Viana, el carácter “trascendente”, de “misión”, que asume esa tarea a los ojos del folclorista y que convierte al folclor en una fuerza casi mística, capaz de enmendar las “perversiones” acarreadas por un “falso” progreso, al precio de “nuestra identidad” como “pueblo” y de su esencia: “lo tradicional”. En resumen: los folcloristas no quieren estudiar el folclor, “quieren salvar nuestra alma” (8-9).

Así entendida, la tradición popular es una “fe”, no una “ciencia”. Hay que *creer* en ella: no hace falta estudiarla, basta con recogerla. Basta con dictaminar “qué es lo tradicional o popular o qué no”, “erigirse en jueces y guardianes de la tradición” a partir de “un acto de fe en una idea determinada de pueblo” (9-10).

Es cierto que esa crítica del “folclorismo” no alcanza a los románticos: a esos “primeros folcloristas” que fueron los “descubridores del pueblo”, y que, de acuerdo con Díaz Viana, no fueron “conservadores o reaccionarios” en el sentido que hoy damos a esos términos (10). De hecho, su reivindicación de los “saberes vulgares” y de todo lo despreciado por los intelectuales y las gentes cultivadas de entonces —“superstición, arte menor, mal arte o paparruchas pueblerinas”— tenía algo de “revolucionaria”, dice Díaz Viana, y hasta de “subversiva”. Muy pronto, sin embargo, los partidarios del viejo orden —y hoy diríamos, añado, que también los “revolucionarios” y “subversivos” partidarios de otro nuevo orden— descubrieron que la “invención de lo popular” les era útil, concluye Díaz Viana, “si eran ellos quienes decían qué era lo popular y quién o quiénes eran el pueblo; o lo que el pueblo, en su opinión, debía ser” (12). Así, las “fuerzas de la reacción”, las “élites más conservadoras”, se apropiaron de esos “artefactos” o “inventos románticos”:

Con el tiempo, el culto a lo popular revestirá asociaciones tan peligrosas como las que tuvo el folklore —y los folcloristas— bajo el periodo nazi en Alemania o, durante los primeros años del franquismo, en España (10).

A lo que habría que añadir, insisto, el “culto a lo popular” que reinó bajo el régimen soviético y las democracias populares, o bajo los regímenes nacionalistas del mundo colonial. Y en México, donde, al amparo de un régimen revolucionario, llegó a constituirse —tempranamente— un *folclor de masas* y donde el “culto a lo popular” no culminó, sino por excepción, en investigaciones críticas del folclor.

* * *

La primera parte del libro del profesor Luis Díaz Viana gira en torno a la “cultura popular” y a los conceptos de “cultura”. El autor comienza por señalar la existencia de dos formas casi opuestas de entender el folclor durante el siglo XIX: de un lado, una línea nacionalista animada por el romanticismo alemán y preocupada por la recuperación del “genio nacional”; de otro lado, una línea con pretensiones más universales y científicas, vinculada a los trabajos de los folcloristas ingleses. Con el tiempo, fue la tendencia germanizante la que se impuso en España, a pesar de los esfuerzos de Antonio Machado y Álvarez por presentar

al folclor como auxiliar de la historia y la antropología. En efecto, al convocar a los eruditos y a la gente del pueblo a formar parte de su Sociedad Folklórica, Machado habría incurrido en una contradicción, que llegaría a interiorizarse como algo propio de esa disciplina: “motor principal de esa obsesiva práctica recopiladora que conduciría al folklore a desempeñar un papel social [...] de máquina coinventora de identidades” (29). De hecho, para ambas líneas del folclor europeo, la “cultura del pueblo” era idéntica a las tradiciones campesinas, y convertía a sus depositarios, los campesinos, en los “salvajes de aquí”, frente a los “salvajes de lejos” creados por la etnología (30).

En lugar de las dicotomías que suelen utilizarse para definir a la “cultura popular” frente a la “cultura de élite” o “alta cultura”, Luis Díaz Viana propone un modelo más abierto, basado en “la tensión entre las distintas tradiciones [...] que componen cada cultura” (32): cada cultura habría tenido su historia, su manera de ir resolviendo “ese juego de tensiones entre diversas influencias culturales” (33). Dicho modelo haría necesario profundizar el diálogo entre la antropología y la historia, así como un análisis más claro de las distinciones entre “civilización” y “cultura”, por una parte (34), y entre “cultura” y “sociedad”, por otra (35). Al final, aparentemente, acabarían constituyéndose nuevas dicotomías: las que oponen lo “micro” a lo “macro”, lo local a lo general o —una distinción propuesta por Robert Redfield, y que Díaz Viana propone rescatar— la “Gran Tradición” a la “Pequeña Tradición”, identificada esta última con la culturas “micro”, locales y de grupo (37). Y sin embargo, más que una dicotomía, lo que surge es un “juego de tensiones”: “dentro de cada ‘cultura-civilización’ caben muchas ‘culturas-micro’”, explica Díaz Viana, y “resulta perfectamente posible que, en cualquier sociedad, un individuo pertenezca a más de un grupo de cultura común, sea competente en más de un conjunto de conocimientos o de normas y utilice uno u otro ‘registro’ cultural” (38). En una palabra: “Todos participamos de una ‘civilización’ [¿o varias?] y vivimos de acuerdo con el código de una o —más bien— de varias tradiciones culturales” (39).

Volviendo al concepto de “cultura popular”, el antropólogo español señala que la discusión se ha centrado, equivocadamente, más en la palabra “popular” —y en la palabra “pueblo”— que en la palabra “cul-

tura” (43). Así, explica Díaz Viana, lo “popular” se ha identificado con el “pueblo-nación” de los nacionalistas románticos, con el “pueblo solamente campesino” de folcloristas y populistas, con el “pueblo-clase o clases dominadas” de los marxistas o con el “pueblo masa subalterna” de los sociólogos (44). Pero lo “popular”, dice Díaz Viana, es más bien “una manera de crear y transmitir cultura” (44). No corresponde a la oposición, “caricaturesca”, entre lo “popular” y lo “culto” (45). Pues, como lo señalaba Peter Burke, “las élites europeas han sido, por lo general, biculturales y bilingües”, y, como lo ha mostrado Bajtín, es en obras correspondientes al ámbito “culto” o “erudito” donde la “cultura popular” se presenta de modo más coherente —como en el caso de Rabelais, cuya obra es una expresión radical y carnavalesca, sin ser obra del “pueblo” (44-45).

Como suele suceder cuando se habla de “culturas populares”, los rasgos que acaban por definir las son negativos y neutralizadores. Así, “la cultura de una sociedad concreta *no* es un ‘todo’ sin fisuras”; “lo ‘popular’ *no* debe ser visto más como una ‘sustancia’, como un contenido inalterable”; el “juego de tensiones”, en fin, entre diferentes tradiciones, “*no* puede [...] aislarse de las relaciones de poder entre grupos” (45-46). ¿Cuál sería el contrapunto afirmativo? ¿Cómo hablar de las “culturas populares” desde su expresión? Sobre todo, cuando, como escribe Eric Hobsbawm, en *The Invention of Tradition*, “las tradiciones de esa cultura popular a menudo son [finalmente] una invención —o una reinventión— de las élites” (45).

* * *

En la segunda parte del libro, el profesor Díaz Viana analiza “el problema de la ‘autenticidad’ en la recopilación de la literatura oral” (51), a través de un texto que él llama “paradigmático” de Juan Menéndez Pidal. Lo que surge, así, es un “canon de lo popular” (56), algunos de cuyos aspectos son: la idea de que el folclor es una expresión “espontánea y natural del alma del pueblo”; la reivindicación de su valor moral y de la excelencia estética de lo popular; la apología de lo rural tradicional y el catastrofismo ante su inminente desaparición; la “invocación al misterio” (53-56). Pero el acierto de Díaz Viana radica en señalar que el canon apunta, “no a todo lo que puede estar comprendido en ese cajón de sastre de lo popular”, sino a lo que merece tal nombre: a lo *auténtica-*

mente “popular” o “tradicional” —cuyo “sello” sólo pueden imprimirle folcloristas como Juan Menéndez Pidal: esos “autenticadores del ‘verdadero’ pueblo”, esos “guardianes”, esos “garantes de la tradición” (56).

Desde sus primeros trabajos de recopilación, Ramón Menéndez Pidal le había dado un sesgo más científico y riguroso a sus trabajos, que apuntaban ya entonces a la recolección global de la “tradición moderna” del romancero, y no de los “viejos romances”, como su hermano Juan (60). De hecho, como señala Díaz Viana, Ramón “revisó y vino a contradecir” muchas de las opiniones de Juan, y esas diferencias ocurrieron también en el terreno ideológico, pues si este último fungió como secretario de la Unión Católica, el primero se consideraba a sí mismo como el más liberal de su ultraconservadora familia, y en este sentido habría que incluirlo en la “generación del 98” (61-62). Empero, vuelve a apuntar Díaz Viana, “no debería descartarse alguna posible influencia inicial de Juan en Ramón” o, al menos, la existencia de “una preocupación —casi obsesión— común”: “el problema de la construcción y reconstrucción de España, el verdadero sentido de su historia, la salvaguarda de su identidad” (62). Según Díaz Viana, ante esa “casi obsesión” es que se ofrecen, siguiendo el camino abierto por los románticos, de un lado, “la exhumación de la épica”, y de otro, “la recuperación de la literatura popular” (63).

Un cierto “tono” y un estilo, que recuerdan el “tono” y el estilo del hermano mayor del autor de *Flor nueva de romances viejos* —título de por sí significativo—, reaparecen en textos esclarecedores, entre alusiones al “alma del pueblo” (66), a “la prehistórica cabra hispana” “enriscada” en su “arcaísmo”, o a la “alada semilla” del “árbol” fundamental hispánico que “arraiga sobre todo el suelo de la península, desde Cataluña a Portugal”, y que, gracias a los vientos imperiales, “pasa por los mares a las tierras de América española y portuguesa” (67-68). No en balde, los dos hermanos coinciden, como lo subraya Díaz Viana, en que “la poesía popular española sobresale entre todas por su carácter nacional” —y ello en virtud de una “especial historia” que Juan hace arrancar de la Reconquista y Ramón sintetiza en la idea de una “prodigiosa y fecunda continuidad de los temas históricos” (70-71).

Para Ramón Menéndez Pidal, en efecto, “hay un fluir ininterrumpido de la poesía épico-lírica española, desde que los primeros romances,

en su opinión, se desgajan de los ciclos heroicos hasta el *Romancero gitano*, de García Lorca” (64). Pero, como sugiere Díaz Viana, esta vía de *autenticación* de lo popular —que va a trascenderse a sí mismo en lo “tradicional” — termina por eliminar, precisamente, lo popular. Así, dice Díaz Viana, don Ramón lamentará que el *Romancero gitano* no tome como modelo “la vena tradicional del *romancero viejo*”, sino “la ‘degenerada’ producción romanceril del XIX, con sus bandoleros y marginados” (64). Del mismo modo, su hermano Juan lamentaba la pérdida de las “tradiciones” caballerescas:

El desvergonzado *ciego*, degenerado descendiente por línea recta del juglar, [...] llevando en el estandarte de hule pintadas las escenas de un crimen, las canta con voz descompuesta al unísono del desvencijado violín (64-65).

Como nos lo recuerda Díaz Viana, ya los románticos marcaban el abismo entre el *pueblo*, noble *Volk*, con sus “maestros cantores”, y la gente del vecindario —“ese populacho que, en las propias palabras de Herder, ‘nunca canta o versifica, sólo chilla y mutila’” (65). También Wolf y Hofmann, editores de la *Primavera y flor de romances*, hablaban de una “degeneración” de los romances populares: “las clases bajas e ínfimas de la nación, abandonadas a sí mismas”, no producirían, en el futuro, cantos y romances populares, sino solamente “vulgares” (65). Surge, así, la disputa entre los romances que perviven entre los “rústicos y campesinos” y los “romances plebeyos” —fruto de “un pueblo iletrado o de rastrera literatura” que vive en las ciudades—, de acuerdo con la terminología de Ramón Menéndez Pidal (65-66). Corruptos, degenerados, falsos, inauténticos, los “romances vulgares” o “plebeyos” serían la escoria del folclor: puro, natural, verdadero, *auténtico* (71).

Consecuencia del incisivo análisis que hace Díaz Viana del sentido de la “autenticidad” en las investigaciones folclóricas son sus señalamientos de que “las culturas no son verdaderas o falsas”, de que estudiarlas es estudiar “el mundo de lo inauténtico”, de que “lo híbrido” es lo habitual en ellas (73). Sin embargo, como hemos visto, del “canon de lo popular” se desprenden consecuencias paradójicas: por ejemplo, que “no todo lo que procede del pueblo merecería ser recoge-

do”; que, de hecho, “no todo el pueblo parece valer como pueblo” (76). A juicio del profesor Díaz Viana, la mirada romántica de “lo popular” —cuyas raíces hay que buscar en una pequeña aristocracia en decadencia, pero también en la pequeña burguesía de las ciudades, en los empleados y artesanos sobrevivientes de las revoluciones perdidas (77)— acaba por constituir “una utopía hacia atrás” que se proyecta hacia el futuro (76). En todo caso, la búsqueda de la “autenticidad”, dice Díaz Viana, le confiere al recopilador una *autoridad* importante: “él decide quién puede ser o no portador de material ‘autentificable’ y qué material lo es” (79); él decide “lo que ‘es’, qué existe y qué no”; él autoriza “lo que debe existir”, porque el pueblo “no sabe lo que sabe” (80). “El colector es —pues— el gran autentificador, el que vela porque la tradición continúe. Es [concluye Luis Díaz Viana] el guardián de la tradición” (80).

* * *

La última parte del libro se titula: “Una mirada sobre las miradas”, e incluye temas como el desencuentro de las “visiones nativas y foráneas” en un solo territorio (81 ss.), la “apoteosis del ‘nosotros’” en el folclor (94 ss.), la “‘voz airada’ del nativo” contra “quienes ‘escriben’ la cultura” (99 ss.), y el “juego de transferencias” entre sujeto y objeto en la investigación etnográfica (104 ss.). Sin ánimo de hacer una reseña detallada de estas discusiones, por falta de espacio, me limito a subrayar algunas anécdotas “folclóricas” —¿folclor del folclor?— que Díaz Viana registra en ellas: la noción, impúdica, de “caza” para referirse a la recolección de textos orales o imágenes etnográficas (85-86); la invención del “faklore” o “falso folklore”, junto al folclor “auténtico” (90); el “desternillante folklore” que provoca “la extravagancia del antropólogo” cuando hace sus encuestas —como lo atestiguó Díaz Viana en un “pueblo mejicano” (91)—; la competencia entre folcloristas y antropólogos por “las escasas becas y subvenciones” (97), o el “peligro”, imaginado por Clifford Geertz, de “producir una etnografía de la brujería como sería escrita por una bruja” (100).

Finalmente, no queda sino elogiar el trabajo de Luis Díaz Viana, sobre todo por su actitud “revisionista” de dogmas y creencias casi religiosas que han terminado por confundirse, a veces, con las investigaciones folclóricas. Labor esta, por cierto, que continúa la del maestro

Julio Caro Baroja, a quien Luis Díaz Viana recuerda (83-84), merecidamente, como ejemplo de humildad y sabiduría.

ENRIQUE FLORES
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Julio Caro Baroja, a quien Luis Díaz Viana recuerda (83-84), merecidamente, como ejemplo de humildad y sabiduría.

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Philippe Joutard. *Esas voces que nos llegan del pasado*. Trad. Nora Pasternac (1983). Buenos Aires: FCE, 1999; 143 pp.

Sostiene Philippe Joutard que, en los trece años transcurridos entre la primera edición en español de *Esas voces que nos llegan del pasado* y esta reedición, que ahora me ocupa, la historia oral ha alcanzado su madurez; y fundamenta su aseveración recordando la riqueza y diversidad de textos vinculados a esta perspectiva, leídos en varias conferencias y coloquios internacionales.

En el balance de la evolución de la historia oral a lo largo de 25 años, realizado por Joutard en 1995, queda claro el doble movimiento de esta disciplina: ha alcanzado el rigor académico sin perder su dinamismo e inconformismo iniciales. La historia oral ha dado la palabra a los excluidos, en primer lugar a las mujeres, contribuyendo definitivamente a la historia de género. Ha prestado atención al mundo popular, aun en sus manifestaciones de extrema pobreza y analfabetismo, y tomado en cuenta a las minorías, con frecuencia olvidadas por la historia tradicional. Una de sus aportaciones es la inclusión de un punto de vista diferente: el del imaginario creador de acción. Asimismo estudia “la memoria en sí misma como objeto de historia y no como su simple apoyo” (7). En este sentido, una herramienta fundamental es la encuesta oral, que despierta la memoria.

La historia oral se desarrolló junto con las grabadoras de sonido y se ha beneficiado con los progresos de las tecnologías informáticas de la comunicación, como los videos o el internet. El autor adelanta aquí algunas de las reflexiones sobre el uso de las grabadoras y el método de la encuesta oral, que abordará posteriormente.

En América Latina puede hablarse de la polarización entre una tendencia militante, radicalmente alternativa, de la historia oral, y una

tendencia académica. En tanto a la primera le interesa hacer historia desde abajo, desde el punto de vista de los excluidos, sin interpretar ni tomar distancia, a la tendencia académica le interesa transformar la memoria en historia. La posición de Joutard conjuga ambas vertientes; se propone ser, más allá de memorialista, historiador, con todo lo que ello implica: tomar distancia, cruzar los discursos, confrontar los testimonios orales con textos escritos, mirar a los excluidos como participantes plenos de la historia. Es la crítica histórica la que puede dar validez a las voces de las víctimas de las numerosas opresiones que existieron en el siglo XX.

El autor dedica dos de los nueve capítulos que constituyen el texto a rastrear a los precursores de la historia oral. A este fin, en el capítulo inicial se remonta hasta Tucídides y Herodoto, aclarando que entonces era normal basarse en testimonios orales, pues apenas se contaba con documentación escrita. Tres siglos después de estos historiadores surge uno que afirma la superioridad de los testimonios orales sobre los escritos, ya para entonces abundantes. Polibio piensa, sin embargo, que la presencia del historiador en los hechos relatados es aún superior al testimonio oral; sin embargo, el historiador debe estar capacitado para cumplir su función.

No obstante este uso del testimonio oral, el desarrollo de las cancillerías de Estado, la multiplicación de los manuscritos, desde el acta notarial hasta el documento paleográfico, y más adelante la invención de la imprenta, colaborarán a que, en la época moderna, la información escrita tenga prioridad sobre la oral. Para algunos eruditos la escritura es sinónimo de verdad de los hechos. Las fuentes orales, y la tradición misma, empiezan a ser cuestionadas; un ejemplo de ello es lo asentado por Voltaire en su *Diccionario filosófico*, pues opone los relatos para niños o las fábulas, que fundamentan toda historia y se transmiten oralmente de una generación a la siguiente, a la verdad. Voltaire toma en cuenta la voz de los testigos oculares, siempre y cuando tengan cierta importancia social, pues los considera los únicos actores de la historia. No está, por ello, entre los verdaderos precursores de la historia oral propiamente dicha, la cual se funda con la voz de las minorías perseguidas que deben justificar su existencia. Así, las primeras recolecciones de archivos orales datan del siglo XVIII, en la guerra de los camisardos,

cuando los protestantes franceses se rebelaron e iniciaron una guerra acompañada de prácticas proféticas. Este episodio histórico dio lugar a varias encuestas; la más importante, en el mismo siglo, hecha por Antoine Court, a quien Joutard considera el verdadero fundador de la historia oral francesa. Court tardó cerca de veinte años en escribir una historia de la guerra de los camisardos, confrontando los testimonios orales con el material escrito, recopilando los testimonios no sólo de los actores centrales, sino los de los hombres comunes.

La denominación “historia oral” se debe a Samuel Johnson, quien en 1773 sugirió reunir relatos de los contrincantes en una rebelión de los escoceses contra la dominación inglesa, que había tenido lugar casi tres décadas antes.

El estudioso Raphael Samuel descubrió en los glosarios de dialectos regionales británicos, los más antiguos de los cuales son del siglo XVII, fuentes orales que documentan la vida cotidiana de las comunidades. A partir del siglo XVIII, en que varios textos reflejan el interés de algunos investigadores ingleses y estudiosos alemanes, en especial Herder, en las culturas populares orales, queda claro que las tradiciones populares son la fuente de la cultura de una nación, así como de su fecundidad artística. Se reconoce, asimismo, el valor de la encuesta etnográfica. El autor menciona también los trabajos precursores de la etnografía en Rumania y en Francia.

En el segundo capítulo, Joutard recuerda el establecimiento de la historia como ciencia, fenómeno que tuvo lugar a comienzos del siglo XIX, y la primera actitud de esta nueva ciencia frente a la tradición oral, una actitud crítica. Los historiadores franceses mostraban una verdadera devoción por la palabra escrita, depositaria de la memoria y, en consecuencia, sentían desconfianza ante la transmisión oral, que con tanta facilidad modifica la información. A su vez, la filología, “el método que convierte a la historia en ciencia”, se ocupa solamente del texto escrito (51).

Un factor imprescindible en esta etapa fundacional de la ciencia histórica fue la creación de grandes archivos, que a la vez concentran la información y permiten su acceso público. En Francia, la Revolución integra en los archivos del estado los documentos señoriales o eclesiásticos, antes privados, y considera que tales archivos son propiedad de la

nación. Movimientos análogos ocurren en Inglaterra, Bélgica y los Estados Unidos. Para acceder a la información contenida en estos centros, se desarrolla la paleografía. En esta fase, el pensamiento de los historiadores es eurocéntrico, enfocado a la política y a las personalidades dirigentes. Son estas las fuentes que les interesan; el folclor, asociado a lo anecdótico, queda fuera de los marcos de la naciente disciplina.

La alfabetización continua que se realiza en el siglo XIX y la ideología de la escuela, como factor de progreso y liberación, contribuyen a la fidelidad de los historiadores a los documentos escritos. La encuesta oral, a excepción de algunos notables ejemplos en Europa y los Estados Unidos, se confina en la marginalidad geográfica o social.

En Francia, la curiosidad por la cultura popular se manifestó en forma administrativa y política; un diputado de la Asamblea Constituyente a fines del siglo XVIII difunde, a través de un periódico, una serie de preguntas sobre el dialecto y las costumbres de la gente del campo. Esta voluntad por parte del poder central de conocer las poblaciones locales se vincula con un gran movimiento de estadísticas que ya no versan sólo sobre el estado económico y demográfico del país, sino también sobre su historia y costumbres.

Algunos escritores jugaron un papel muy importante en los inicios de la historia oral. Por ejemplo, Walter Scott, cuya obra se inscribe dentro de la concepción romántica que propicia el surgimiento del folclor, palabra surgida en 1846. A su vez, George Sand encuentra una fuente de inspiración en tradiciones, creencias y leyendas populares, además de fomentar la labor de los primeros folcloristas.

Uno de los primeros historiadores orales fue Michelet, con su obra *El pueblo* (1846). Pensaba Michelet que es a través de sus actos y sus palabras como mejor puede captarse el genio popular; no obstante, apenas empleó el método de la encuesta oral.

El primero en utilizar la expresión "historia oral" fue Barbey d'Aureville, en su novela *La hechizada* (1852); pero su tratamiento de las fuentes orales no es sistemático, pues no le interesaba aspirar a la precisión del historiador. Tanto este autor como Michelet descubrieron la importancia de la transmisión oral por la vía de la experiencia familiar.

La herencia de George Sand y Michelet, más que por los historiadores fue asumida por los practicantes de una nueva disciplina, los fol-

cloristas, quienes, sin embargo, en su mayoría, se distanciaron de la historia. Fueron precursores de la historia oral; como lo fueron asimismo los dialectólogos y los geolinguistas que, en la primera mitad del siglo XX, se preocuparon por registrar, con precisión, la diversidad de las hablas francesas.

En la primera década del siglo XX se inaugura, en la Universidad de París, el primer archivo de la palabra, un laboratorio de grabaciones. Estas primeras colecciones se vinculan más a la lingüística y a la etnología que a la historia. Sin embargo, la institucionalización de archivos sonoros aparece en Francia más bien tardíamente, después que en Austria y Alemania, a finales del XIX.

El tercer capítulo se dedica al nacimiento de la historia oral moderna. Hay consenso entre los historiadores en que la historia oral nació en los Estados Unidos, poco después de la segunda Guerra Mundial, y sólo se difundió fuera de sus fronteras a finales del decenio de 1960, primero en el Reino Unido y luego en Francia. Ciertamente, hubo grabaciones anteriores en diversos países europeos, pero la sistematización e institucionalización de la práctica se inicia cuando Alan Nevin, de la Columbia University, entrevista a un político de la ciudad y crea una organización para conservar archivos orales y escritos. El centro fue modelo para otros proyectos norteamericanos de historia oral. La grabación se concebía como un medio que culminaría en un documento.

En esta etapa el centro pretendía limitarse a ser banco de datos y fábrica de archivos orales, sin interesarse en sintetizar, explotar o interpretar la información. La historia oral se concebía más como una herramienta que como una disciplina, y enfrentaba un problema adicional: estar al servicio de una epistemología histórica arcaica, centrada en los “grandes” hombres.

En la década de 1950, el movimiento se fue extendiendo con lentitud, para acelerarse a partir de la siguiente. En 1997 se funda la Asociación de Historia Oral Norteamericana, que organiza encuentros y publica revistas, boletines y bibliografías. La disciplina se consagra oficialmente cuando, en 1970, la Biblioteca del Congreso integra a su catálogo las grabaciones normalizadas.

En los albores de la historia oral, habría que mencionar asimismo una escuela sociológica, aproximada a la antropología, que llevó a cabo

trabajos de gran interés. Desarrollada en Chicago, después de la primera Guerra Mundial, esta tendencia recurría a la entrevista, la observación participante y la biografía como medios para analizar la realidad social. Uno de sus trabajos más interesantes fue una amplia encuesta en la que durante poco más de siete años —de 1935 a 1943— se indagó sobre las vidas de los negros del sur y los blancos humildes.

Ya en 1943 un antropólogo norteamericano había señalado la existencia de una cultura de los grupos dominados. Oscar Lewis trabajó con la población pobre de México, y su principal trabajo, *Los hijos de Sánchez*, la vida de una familia mexicana, es importante en la reconstrucción de la historia oral. La importancia de la obra se debe a la nueva técnica empleada por Lewis —grabar y entrecruzar las biografías—, la cual entra de lleno en el método histórico. *Los hijos de Sánchez*, que reproduce las palabras textuales de los protagonistas y donde la intermediación del entrevistador tiende a pasar inadvertida —pese a que hay una prolija labor de organización del material, para brindarle coherencia—, inaugura lo que será la novela verdad. El libro de Lewis resultaba novedoso, asimismo, por su voluntad de acceder a un público que fuera más allá del estrecho círculo de especialistas.

Son herederos de las enseñanzas de Lewis diversos estudios sobre los grupos marginados de la población norteamericana: negros, indios, chicanos, blancos pobres o de clase media.

La metodología de la entrevista biográfica ha sido aprovechada posteriormente tanto por investigadores universitarios como por periodistas menos rigurosos que se ocupan de la situación de diferentes regiones de la vida norteamericana. A los estudios realizados en universidades se suman los de muchos “aficionados” que desean conservar su memoria. Así, se cuenta con una amplia bibliografía, que va desde las tesis hasta los *best-sellers*.

Fuera de los Estados Unidos, en donde es indiscutible la aceptación, vitalidad y riqueza de la historia oral, surgen asociaciones nacionales de la disciplina en el Reino Unido (1973), Canadá y Australia (1974). En México hay en pie varios proyectos de historia oral; el más importante es el ligado al Museo Nacional de Antropología, que ha incursionado en la Revolución mexicana de 1910, en el papel de los campesinos en el cine mexicano como expresión de una cultura nacional, en la alfabetiza-

ción a partir de 1920 y en el sindicalismo. A partir de 1970 se han publicado folletos biográficos. Destaca el importante trabajo de Jean Meyer sobre la Guerra Cristera de 1926-1929, que ilumina la visión de los campesinos católicos que se enfrentaron al gobierno de la Revolución. El trabajo de Meyer muestra una historia que tanto el Estado como la Iglesia habían soterrado.

El Capítulo IV se titula “¿Una historia oral europea autónoma?”. Aquí el autor, con base en un encuentro internacional sobre historia oral llevado a cabo en Amsterdam en 1980, reseña el desarrollo de la disciplina en diversos países, mencionando los principales proyectos y las instituciones especializadas en cada país. Los participantes italianos, los británicos y los escandinavos fueron quienes presentaron mayor cantidad de ponencias; les seguían los alemanes y, en mucho menor número, los franceses. Joutard revisa el trabajo en diferentes países. Describe cómo desde el principio del siglo XIX los finlandeses ya indagaban acerca de las tradiciones orales y, en términos generales, los escandinavos han jugado un papel de pioneros; cómo en el Reino Unido el trabajo de irlandeses y escoceses, ambos con una enorme riqueza de tradiciones orales, se desarrolló antes que el de los ingleses. En este país, una corriente importante se dedica a redescubrir el pasado industrial, se publican autobiografías de obreros y se graban canciones de los distintos grupos de trabajadores. A fines del siglo XX, la investigación en historia oral británica no se realiza, de manera prioritaria, dentro de las universidades; se trata de una historia democrática, no sólo por no ser propiedad de especialistas universitarios, sino porque su objeto principal de estudio es el mundo popular.

En Italia, si bien hay muchas investigaciones basadas en la oralidad, los estudiosos han estado más bien aislados, incomunicados entre sí. Hay muchos proyectos llevados a cabo por militantes políticos, desligados de los universitarios. Los universitarios consideran que el trabajo de los militantes es poco científico y, a la inversa, los estudiosos más comprometidos políticamente sostienen que el análisis crítico practicado por los especialistas desnaturaliza la espontaneidad de la palabra popular. Recientemente, hacia la década de los ochenta, se han dado pasos para coordinar las investigaciones y ha quedado clara la necesidad de ir más allá de la mera recolección de datos, para llegar a análisis, y de superar la oposición entre la universidad y la historia oral.

En Alemania lo dominante en la historia oral es el interés por el mundo obrero. Actualmente se ha retomado la publicación de autobiografías obreras, tradición muy practicada en el siglo XIX e interrumpida durante el nazismo. Alemania tiene asimismo una larga historia de investigaciones folclóricas. También en Polonia existe una intensa práctica de historias de vida.

Joutard deja el caso de Francia para el siguiente capítulo, titulado “El retraso francés”. Como indica el título, aquí el autor trata de explicar el desarrollo menor de la historia oral en Francia, en comparación con otras naciones europeas, retraso tanto cronológico como cuantitativo. Aparte de las investigaciones individuales, las primeras empresas colectivas de historia oral datan de 1975, ocho años después de Inglaterra y veintiseis años después de los Estados Unidos.

Ya en capítulos anteriores el autor se había ocupado de este retraso. Lo relaciona con la tradición historiográfica francesa, fundada en una mitología, escrita y culta, que ha sustentado la problemática de la identidad nacional. En cambio, en Alemania, Escocia, Irlanda y el país de Gales —de los que Inglaterra se contamina—, el folclor ha sido parte constitutiva de la historia. La forja de la identidad se basa en una historia arraigada en una mitología que recurre ampliamente a la cultura oral.

Pese a que la historiografía francesa empieza a ampliar sus intereses y renovar sus fuentes desde la etapa de entreguerras, ignora la encuesta oral. El gran folclorista, fundador de la etnología en Francia, Arnold Van Gennep, desea distinguirse de la historia. A su vez Lucien Febvre, renovador de la investigación histórica, acusa a los etnólogos de no tomar en cuenta el tiempo.

Joutard se refiere a las principales investigaciones francesas y relata su propia historia, cómo pasó de ser un investigador que desconfiaba de la historia oral a ser un entusiasta practicante de la encuesta. No acepta la oposición entre fuentes escritas y orales, ni la incomunicabilidad entre mundo de la cultura escrita y el de la cultura oral. A partir de la década de los setenta, la historia oral empieza a avanzar de firme. Se generaliza el uso de la grabadora. Las comunas y regiones descubren que la grabación les permite reencontrar su pasado cultural. No desean volver al pasado, sino descubrir los factores positivos o negativos que

forjaron sus respectivas mentalidades. Recientemente, a la grabadora se ha agregado el uso de la cámara cinematográfica.

Aunque los universitarios franceses tardaron en interesarse por la historia oral, actualmente participan activa y sistemáticamente en el campo. El objetivo central de los historiadores orales es entender el discurso que una comunidad enuncia sobre sí misma y sobre su pasado. Discurso que se expresa tanto por la literatura oral fijada como por conversaciones sobre la vida económica antigua, los usos, las costumbres, la historia local. Eso supone que la comunidad tenga un mínimo de identidad cultural. Un problema vigente es que las reservas de la comunidad de historiadores franceses respecto de la historia oral no han desaparecido por completo.

La pregunta que encabeza el capítulo VI, titulado “¿Un fenómeno de civilización?”, es si el vigoroso retorno del testimonio oral como fuente, en una sociedad de escritura, constituye una simple evolución de las técnicas o un fenómeno profundo y más global de civilización. El gusto por la encuesta oral, por aficionados y profesionales, en Europa y los Estados Unidos, tiene que ver con la búsqueda de identidad, con el ansia de tener un vínculo más vivo con el pasado. Ahora la memoria se ha vuelto una palabra clave, reiterada en títulos de colecciones, de emisiones, de libros; en discursos políticos. En la década de los sesenta, en cambio, en Francia, por ejemplo, el apego al pasado era considerado un obstáculo para la modernización del país, objetivo en que todas las corrientes ideológicas coincidían. Se pensaba incluso en convertir la historia en una materia optativa en la enseñanza secundaria. A partir de 1979, los profesores de historia y geografía, de tiempo atrás escandalizados por esta propuestas, encontraron eco en algunos políticos de izquierda, que también veían la necesidad de volver al pasado.

La voluntad de buscar las raíces, que responde a un profundo deseo de diferenciarse, cuestiona el culto al progreso y a la industrialización de la posguerra, los cuales conllevaban la uniformización acelerada, la desestructuración del campo y de los centros antiguos de las ciudades. Así, en 1968 los estudiantes proponen el retorno a la tierra, se desarrollan los movimientos regionalistas, las culturas minoritarias. El retorno a los orígenes no es un fenómeno que se dé sólo en Francia o en los países industrializados, sino una tendencia universal.

Por otra parte, la historia oral rescata la historia de la gente sencilla, sus peripecias triviales, lo cual es tan importante como preservar la memoria de los hombres ilustres. Desde los sesenta se ha desarrollado el interés por la historia de los obreros, las minorías étnicas, las mujeres.

El capítulo VI se denomina “Los territorios de la historia oral”. Recapitulando en forma más sistemática las observaciones antes expuestas acerca de los factores que influyeron en el impulso de la historia oral, Joutard señala cuatro ejes:

Primero, la entrevista oral ofrece testimonios de la historia de acontecimientos en el sentido clásico del término, ya sean políticos, económicos o culturales, tanto en forma aislada como vinculados entre sí.

En segundo lugar, la entrevista oral aporta su contribución a la etnohistoria; esto es, a una historia sin hechos notables, centrada en la vida cotidiana.

En tercer lugar, la entrevista oral pone de relieve el testimonio indirecto, no el de las personas que han vivido lo que cuentan, sino el que transmite lo que otros les han relatado, es decir, la tradición oral.

Por último, en otro orden de cosas, la entrevista oral nos informa de la manera en que funciona la memoria de un grupo.

Habría que decir que en la sociedad actual cada vez son menos los acontecimientos que no dejan huellas escritas. Sin embargo, los documentos escritos —más que todos, los oficiales— suelen pasar por la tendencia racionalizadora del escribano, que impone un orden en la confusión de los hechos. La realidad resulta así simplificada; los sobreentendidos, las tensiones implícitas quedan eliminados. La encuesta oral permite reconstruir estos elementos no escritos, acercarse al clima afectivo del momento histórico.

La historia que surge a través de las encuestas devela actores no tomados en cuenta y esclarece las causas de los acontecimientos. Deja ver otra cara de la historia; una versión no oficial, no institucional. Joutard hace hincapié, no obstante, en que las versiones oficiales o institucionales no son exclusivas del poder y de las clases dominantes. Por ejemplo, las organizaciones obreras, como todo grupo que al cobrar conciencia de sí mismo posee una memoria institucional, al verse amenazadas por el Estado, construyen y conservan una memoria oficial, que impone una

visión homogénea de su devenir y acerca de cada acontecimiento y excluye las contradicciones.

Por otra parte, las versiones orales no son necesariamente más apegadas a la verdad; también tienen prejuicios y estereotipos. Lo que importa es la posibilidad de confrontar las dos visiones de la historia, la oficial vinculada a los documentos escritos y la marginal ligada a la oralidad: ambas son facetas de la misma realidad.

A veces las encuestas permiten apreciar que los grandes acontecimientos en la vida de los pueblos dejan poca huella en la memoria oral, y esta es tal vez una de las causas del rechazo de los historiadores por los testimonios no escritos. Lo que los individuos perciben es la forma en que tales acontecimientos afectan la vida cotidiana. Sin embargo, las entrevistas permiten distinguir diversas reacciones con respecto a un hecho, variadas sensibilidades, de acuerdo con los diferentes grupos sociales.

Para Joutard lo fundamental en una investigación no es la cantidad de información recibida sino las representaciones de la realidad, las visiones del mundo descubiertas. Además, la historia oral no puede conformarse con la comprobación de la distancia entre la visión que el texto escrito da al historiador y la que la encuesta sobre el terreno proporciona al etnólogo. Debe buscar las huellas entre la vida cotidiana y los procesos políticos y económicos de mayor alcance; debe esforzarse por comprender mejor las relaciones entre el tiempo largo y el corto, entre el acontecimiento y la estructura.

Podría parecer ingenuo, romántico, ver las leyendas como fuente histórica, sin embargo no pueden ser desechadas por completo en una reconstrucción del pasado. Cualquier literatura oral, con alusiones históricas o con temática sobrenatural, puede ser objeto de estudio para el historiador.

El capítulo VIII se denomina “¿Construir archivos?”. Aquí Joutard analiza algunos de los problemas de los historiadores orales: la simpatía por sus interlocutores y el deseo de reivindicar a aquellos a quienes la historia escrita había ignorado; el culto al pueblo que se aproxima al espíritu romántico; la ilusión de descubrir “la realidad” sin la pantalla de los libros; todo ello conduce al historiador a tratar de borrarse como intermediario, eliminando el espíritu crítico, evitando emitir juicios. El

rechazo de la teoría, la ausencia de distancia respecto de su tema, por parte del historiador oral, pueden generar muchas confusiones.

En realidad, el documento oral tiene un carácter radicalmente nuevo, que introduce una nueva subjetividad en comparación con fuentes anteriores. El archivo oral surge en el diálogo entre entrevistador y entrevistado; es preciso cuestionar los procedimientos de construcción. A veces el entrevistador inexperto, por el contenido o la forma de la pregunta o bien por ciertas actitudes, condiciona en alguna medida la respuesta. Aun si sabe transmitir confianza y escuchar, la presencia misma del entrevistador influye sobre las contestaciones. Así, en determinadas culturas, los entrevistados no responden de la misma manera si el encuestador es hombre o mujer, por ejemplo. Tampoco responden igual a un estudioso con quien existe afinidad —geográfica, ideológica o de cualquier otra índole— que al que perciben totalmente ajeno. Las condiciones en las que se realiza la entrevista, por ejemplo, el lugar, puede también jugar un papel en las respuestas.

Todas estas variables, frente al estatismo de un archivo constituido por documentos escritos, pueden desanimar al historiador que desea establecer fuentes de análisis tan confiables como las escritas. La única solución con validez científica es asumir la subjetividad de la constitución del documento, como lo hacen los etnólogos. Esto es, indicar las condiciones de cada proyecto, la perspectiva general, la guía implícita o explícita de la entrevista, las condiciones de cada encuentro, detalles como los gestos del interlocutor, etcétera.

La entrevista no debe ser un interrogatorio en una sola dirección, sino un verdadero diálogo. La entrevista es una aventura común, que afecta tanto al encuestador como al interrogado.

En su conclusión, el autor reitera que aún no puede responder a la pregunta sobre el empleo de los términos “historia oral” o “archivos orales”. Historia oral es una denominación inadecuada porque ni existe el discurso oral puro en nuestras sociedades ni los testimonios orales adquieren significación si no es en comparación con los documentos escritos. No obstante, la denominación archivos orales tampoco satisface, pues la parte que tienen el historiador y el testigo en la fabricación del texto son muy grandes.

Por otra parte, si bien la historia oral da la palabra a los silenciosos de la historia, no necesariamente constituye una contrahistoria respecto de la oficial. El mérito de la historia oral es sacar a la luz realidades que se encuentran esparcidas en la inmensidad de lo escrito, hace ver al historiador la complejidad de lo real y la fuerza del imaginario.

Joutard agrega un apéndice a esta segunda edición que, en el título sintetiza su contenido: “La historia oral: balance de un cuarto de siglo de reflexión metodológica y de trabajos”. Aquí actualiza los debates más recientes sobre el tema, y los congresos y trabajos de los últimos años.

Puesto que muchos de los problemas de la historia oral analizados en *Esas voces que nos llegan del pasado* no han perdido vigencia, la reedición del libro en español es un acierto. El texto de Philippe Joutard, bien documentado y sugerente, científico y apasionado, constituye una estimulante invitación a la práctica de la historia oral.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Por otra parte, si bien la historia oral da la palabra a los silenciosos de la historia, no necesariamente constituye una contrahistoria respecto de la oficial. El mérito de la historia oral es sacar a la luz realidades que se encuentran esparcidas en la inmensidad de lo escrito, hace ver al historiador la complejidad de lo real y la fuerza del imaginario.

Joutard agrega un apéndice a esta segunda edición que, en el título sintetiza su contenido: “La historia oral: balance de un cuarto de siglo de reflexión metodológica y de trabajos”. Aquí actualiza los debates más recientes sobre el tema, y los congresos y trabajos de los últimos años.

Puesto que muchos de los problemas de la historia oral analizados en *Esas voces que nos llegan del pasado* no han perdido vigencia, la reedición del libro en español es un acierto. El texto de Philippe Joutard, bien documentado y sugerente, científico y apasionado, constituye una estimulante invitación a la práctica de la historia oral.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Alberto Cue, ed. *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones de Roger Chartier con Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin y Antonio Saborit*. México: FCE. 2a. ed. 2000; 272 pp.

Por su configuración, se diría que este libro se encuentra a caballo entre dos géneros discursivos: por una parte, como reza el título y como se dice en el Prólogo de Roger Chartier, son “conversaciones” que este sostiene con cuatro intelectuales mexicanos. Pero también se trata de una extensa “entrevista” a Chartier, y así la llama él mismo al final (264, 265). Se combinan, pues, dos géneros del discurso oral, con todo lo que ambos tienen de libre, de “informal” y, citando al propio Chartier, con su “encadenamiento más espontáneo de las ideas, un menor temor a las digresiones y los rodeos, una expresión menos restringida de las opiniones y los pensamientos” (10).

Así configurado, y dentro de cada una de sus cinco “jornadas” —“como las antiguas comedias españolas”, dice el Prólogo—, los

interlocutores van de un tema a otro, unas veces por conexiones necesarias, otras por asociación más libre. Y sin embargo, el libro en su conjunto tiene coherencia, centrado como está en ciertos asuntos fundamentales, como la historia de la cultura escrita, del libro y de la lectura, y porque lo atraviesan varias preocupaciones constantes y una misma y característica actitud de fondo: la relativización de los fenómenos y su historización, lo mismo que la necesidad de problematizar las cosas.¹

Del cúmulo de ideas y constataciones interesantes que se dicen en este libro quisiera destacar algunas: 1) Un texto no es el mismo texto si cambia de forma: no es igual un texto inscrito en un rollo que un texto inscrito en un códice ni que uno inscrito en una computadora (208-209); 2) en cada caso el texto se lee también de manera diferente, porque “la forma contribuye al sentido” (209), o sea, que existe una “vinculación esencial entre el texto en su materialidad [...] y las prácticas de apropiación, que son las lecturas” (35); 3) la lectura “es una práctica de invención de sentido, una producción de sentido”, y “esta invención no es aleatoria, sino que está inscrita dentro de coacciones, restricciones y limitaciones compartidas”, limitaciones que, por otra parte, siempre se desplazan o superan, gracias precisamente a la invención de sentido (41).

La obra se detiene en las transformaciones de la lectura a través de los tiempos, como el paso de la lectura intensiva a la extensiva (105), y, sobre todo, el fundamental paso de la lectura en voz alta a la lectura silenciosa, el cual, según sabemos ahora y nos recuerda Chartier, se produjo en dos momentos históricos discontinuos: en la Antigüedad, cuando en los siglos VI o V a. de C. se “inventa” en la Grecia arcaica y clásica la lectura silenciosa entre la gente letrada, práctica que sigue viva hasta el final del Imperio romano, siendo, sin embargo, lo común en todo ese

¹ Dice Daniel Goldin (258): “algo que me ha llamado la atención es ver cómo en todos sus textos hay una gran proclividad a matizar, a problematizar, a rechazar afirmaciones categóricas. Es una de las varias lecciones que como lector uno obtiene de Chartier”. Un botón de muestra: la respuesta de Chartier a una inquietud de Jesús Anaya Rosique en torno a la relación entre el *editor* y el *publisher*: “Es una cuestión difícil. Plantea un problema de términos que, tal vez sí o tal vez no, podría ser resuelto” (64). La respuesta me recuerda una frase de ese otro problematizador que fue Cervantes: “entre el sí y el no de la duda”.

tiempo la lectura en voz alta;² y luego surge otra vez, en la Edad Media, “en los monasterios y en los ámbitos eclesiásticos” (54), donde se vuelve a leer en silencio, y, nuevamente, en un mundo en el que las lecturas, individuales y colectivas, se hacen mayoritariamente en alta voz.

A propósito de estas afirmaciones, pienso que hay que diferenciar entre periodos históricos en que grupos limitados de personas solían leer en silencio en ciertas situaciones, como ocurrió en los dos casos citados (y como debe de haber sucedido además en otros momentos de la historia de Occidente), y la instauración de la lectura silenciosa y solitaria como práctica generalizada, que es lo que sólo ocurre, al parecer, desde el siglo XIX, aunque se anuncia ya en el XVIII. Este trae consigo una “revolución de la lectura”, que desembocará en la Revolución francesa, la cual, entre otras cosas, “inventa prácticas de lectura” (170).

El mundo de la publicación de los textos y sus transformaciones es otro aspecto fundamental que recorre esta obra. Sobre los manuscritos aprendemos, por ejemplo, que todavía circulaban en el siglo XVIII, “y quizá más allá” (22), y que son ciertos tipos de obras los que se difundían en forma manuscrita todavía después de Gutenberg, como, por una parte, las antologías poéticas y, por otra, “los textos prohibidos, los libros de secretos o los de magia” (23). A este propósito quisiera añadir, al menos para la España del siglo XVII, las sátiras políticas y las poesías eróticas, que sólo circulaban en manuscritos (quizá podrían englobarse en la categoría de “textos prohibidos”).³

La obra que estoy comentando incluye cosas importantes también sobre la invención y las transformaciones del periódico. Entre las partes del libro que son más de *conversación* que de *entrevista* está la que se refiere a la oposición periódico / libro, donde Saborit y Anaya hacen valiosas contribuciones a base de lo ocurrido en México en el siglo XIX: “El periódico termina desplazando el espacio del libro [...]. Todas las

² “Toda la literatura latina y la griega pueden ser entendidas en su relación con la voz” (121).

³ El tema ha sido estudiado para España por José María Díez Borque (“Manuscritos y marginalidad poética en el XVII hispano”, *Hispanic Review* 51, 1983: 371-392), autor también de la obra intitulada *El libro; de la tradición oral a la cultura impresa* (Barcelona: Montesinos, 1985).

energías humanas y la inversión se van hacia la fundación de periódicos y no existe la industria editorial”. Aquí los artículos periodísticos “son la obra” de un autor (186).

Es apasionante lo que dice Chartier sobre la escritura literaria, en la “Tercera jornada”, que es mi parte preferida del libro y que se intitula precisamente “Literatura y lectura”. Me impresiona lo mucho que sabe Chartier sobre la literatura española, principalmente sobre la del Siglo de Oro, y lo destaco porque ello no es nada común entre los investigadores europeos no hispanistas. Chartier ha comprendido cosas tan importantes

como esa conciencia muy aguda [...] de los efectos de los textos y de sus formas de circulación entre sus públicos [...]. La literatura española del Siglo de Oro tematiza su propia condición de producción, de circulación y de recepción. Los textos en las dos lecturas —en voz alta y en silencio—, los textos dirigidos a los públicos diversos —el discreto y el vulgo—, la conciencia de las formas mismas de transmisión de los textos (133).

A este propósito, en un artículo reciente⁴ muestro cómo Cervantes tiene sumo cuidado en especificar en cada caso si el que lee lo hace pronunciando o en silencio: en el *Quijote* usa el verbo *leer*, según el caso, ya solo ya acompañado de fórmulas como “alto”, “en voz alta”, “para que todos lo oigan”, etcétera.

Confieso que me inquieta que Chartier hable de *capacidad / incapacidad* de leer en silencio (52-54). ¿No implican esos términos dotes físico-mentales, cuando, creo yo, se trata de prácticas culturales? Otra pregunta, dirigida esta vez a los correctores de estilo del libro: ¿por qué se usa en él, referida al Siglo de Oro, la palabra “romance”, en vez de “novela” o “narrativa”, cuando en español los romances constituyen un género literario distinto (79, 80). Otra observación: según yo, no son equi-

⁴ “¿Cómo leía Cervantes?”. En *Cervantes (1547-1997). Jornadas de investigación cervantina*, compil. Aurelio González, México: El Colegio de México, 1999: 131-137. Véase mi libro *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997 (y *cf.*, en esta *Revista*, I (2001), 2, la reseña de Herón Pérez Martínez).

parables (192) la acción de contar un relato y la de leer un texto en voz alta. Con la lectura oral se relacionan otras dos manifestaciones, diferentes entre sí, de la divulgación de textos por la voz: la recitación de obras memorizadas y la narración, más libre, de cuentos y géneros afines. En relación con esto, he tratado de mostrar cómo la gran importancia que la voz y la memoria tenían en España, todavía en los siglos XVI y XVII, traía consigo una concepción del texto literario distinta de la actual: “un texto literario no se concebía, a la manera de hoy, como un objeto necesariamente fijo e incambiable, sino como una entidad que podía ser fluida, maleable, capaz de transformarse en sucesivas repeticiones” (*Entre la voz*, 70). Curiosamente, algo así parece ocurrir con las reseñas de libros que publican los periódicos franceses del siglo XVIII, en las cuales nos dice Chartier (93) que “hay una libertad en las citas que no responde a las reglas que después, en el siglo XIX, aparecen con la filología: cita literal, referencia de fuentes, etc...”. Por supuesto, junto a esa concepción flexible del texto ha existido siempre en ciertos autores “la voluntad de control” sobre sus textos de que habla Chartier, la preocupación por su reproducción exacta y la crítica a los copistas descuidados. En el siglo XIV español se da el caso del Infante don Juan Manuel, comparable al de su contemporáneo Petrarca (216), por la suma importancia que le atribuía a la copia exacta de sus originales.

Por último, quisiera mencionar lo que afirma Chartier de la “inteligibilidad más densa, más compleja y más rica de las obras literarias” que puede aportar un enfoque histórico (126); a este propósito dice Antonio Saborit que “la lectura histórica de los textos literarios permite acercarnos de una manera más antropológica y menos escolar” (126). Esto me ha traído a la memoria el reciente libro de Augustín Redondo, intitolado *Otra manera de leer el “Quijote”* (Madrid: Castalia, 1999), cuya orientación, básicamente histórica y antropológica, permite, en efecto, leer la gran obra cervantina de una manera “más densa y más rica” y comprueba que “lo que importa es el juego entre una práctica social y una ficción literaria” (129). Necesito, sin embargo, decir que este enfoque histórico no se opone al estudio “inmanente” de la obra literaria, el cual, según dice Chartier (129), “supone —yo diría, crea— una relación directa entre el texto antiguo y el crítico contemporáneo”. No pienso que haya que “romper con” esa tradición (128-129), porque también ha pro-

ducido y seguirá produciendo acercamientos enriquecedores a los textos literarios.

Dada toda la proliferación de temas e ideas en el libro que nos ocupa y la manera, no necesariamente planeada, como van apareciendo, a ratos he echado de menos un índice temático y un índice de autores, índices que, entre otras cosas, permitirían unir lo que en el libro, por su misma naturaleza, aparece disperso. También se agradecería una Bibliografía que recogiera los muchos estudios citados en el texto y en las notas. Se agradece, por supuesto, la muy útil “Bibliografía de Roger Chartier” que figura en un Apéndice.

Ha dicho Chartier de sí mismo: “prefiero leer que escribir, prefiero aprender que dar una forma fija o definitiva a una investigación, porque pienso que siempre hay cambios, desplazamientos, planteamientos intelectuales que surgen de todos los horizontes, de todas las disciplinas, de todas las escuelas historiográficas” (256). Por esa su enorme y constante apertura, las investigaciones de Roger Chartier desembocan en lo que podríamos llamar “textos en movimiento” y son un estímulo para quienes los escuchan, los leen y, justamente, entablan conversaciones como las que aparecen plasmadas en el libro que aquí se ha comentado.

MARGIT FRENK
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

ducido y seguirá produciendo acercamientos enriquecedores a los textos literarios.

Dada toda la proliferación de temas e ideas en el libro que nos ocupa y la manera, no necesariamente planeada, como van apareciendo, a ratos he echado de menos un índice temático y un índice de autores, índices que, entre otras cosas, permitirían unir lo que en el libro, por su misma naturaleza, aparece disperso. También se agradecería una Bibliografía que recogiera los muchos estudios citados en el texto y en las notas. Se agradece, por supuesto, la muy útil “Bibliografía de Roger Chartier” que figura en un Apéndice.

Ha dicho Chartier de sí mismo: “prefiero leer que escribir, prefiero aprender que dar una forma fija o definitiva a una investigación, porque pienso que siempre hay cambios, desplazamientos, planteamientos intelectuales que surgen de todos los horizontes, de todas las disciplinas, de todas las escuelas historiográficas” (256). Por esa su enorme y constante apertura, las investigaciones de Roger Chartier desembocan en lo que podríamos llamar “textos en movimiento” y son un estímulo para quienes los escuchan, los leen y, justamente, entablan conversaciones como las que aparecen plasmadas en el libro que aquí se ha comentado.

MARGIT FRENK
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Carlos Montemayor. *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*. México: FCE, 1999; 146 pp.

Desde la conquista española, las lenguas indígenas han sido un instrumento de preservación y resistencia cultural. Los cantos, cuentos, leyendas, rezos, conjuros..., en las lenguas autóctonas, han contribuido a la difusión y la conservación de costumbres y de valores religiosos y artísticos del mundo indígena.

En *Arte y plegaria de las lenguas indígenas de México*, Carlos Montemayor propone al lector un método de análisis para estudiar dos géneros literarios de vital importancia: los rezos y los discursos ceremoniales de

algunas lenguas indígenas. Su punto de partida es interesante: la tradición oral de la literatura indígena no es únicamente un vehículo de transmisión; implica un arte de composición, es decir, un proceso constructivo, creativo, comparable al de la *Iliada* y la *Odisea* homéricos, que fueron recitados, elaborados y difundidos oralmente al menos cinco siglos antes de ser fijados por la escritura.

Varias son las conclusiones relevantes del libro de Montemayor. Una de ellas se refiere a la necesidad de caracterizar las lenguas en las que se expresa la literatura indígena para no cometer errores de interpretación. El autor critica los estudios de poesía indígena basados en el isosilabismo acentual de la versificación española, que no han tenido presente la naturaleza de la lengua en cuestión. Se trata de aspectos que son fundamentales en la composición poética, como la desigual duración vocálica y las alturas tonales y vocales, características que no poseen las lenguas europeas. La lengua es piedra angular en la literatura tradicional indígena. Su influjo se percibe aun en la producción actual de los poetas que utilizan el verso libre. Asegura Montemayor que el ritmo natural de sus lenguas se impone en sus creaciones como “marcas” rítmicas, “sobre todo en las que se distinguen alturas tonales, duración silábica o cierres glotales” (17).

Por lo que respecta a la relación entre poesía y texto religioso, Montemayor recuerda al lector que el verso “ha sido a menudo el medio escogido para dirigirse a Dios y para que los mismos dioses hablen, como en el caso de los oráculos delficos versificados en hexámetros” (29). Varios ejemplos proporciona al respecto para convencernos de la naturaleza poética de los rezos, discursos y conjuros indígenas. Tal es el caso del *Rabinal Achí*, obra dramática cuyos traductores no han percibido que está escrita en verso. Para admitir esta posibilidad —en este y otros casos—, debemos “distanciarnos de nuestros moldes y modelos contemporáneos y plantear los principios del ritmo o de la medida con referentes más amplios” (12).

En *Arte y plegaria...* el lector no sólo encontrará paralelos entre la poesía ritual occidental y la indígena. El libro incluye un capítulo sobre los recursos estilísticos de plegarias y conjuros indígenas, como la acumulación de frases, epítetos y nombres, agrupados en parejas y tríadas.

Para mostrar los recursos de enumeración y repetición de fórmulas adverbiales, el autor dedica un capítulo a analizar un conjuro curativo tzotzil. Transcribo un fragmento:

tana jpxatom	ahora, pastores,
tana jmaxtom	ahora, cuidadores.
¡Tana jun, kajval...	¡Ahora, señores...
ch'uiltasbikun ti yutzil ke	bendigan las primicias de mi boca
ti yutzil jyi'!	las primicias de mis labios!
¡Ti vul jpik	¡Vengo tocando,
ti vul jmach	vengo pulsando,
ti ta be k'an ch'ich'	las venas de la sangre,
ti ta k'anba ch'ich'tana!...	las venas de la sangre ahora!

(54)

Además de evidenciar los procedimientos estilísticos del conjuro, por ejemplo, en el pasaje anterior, el autor señala también el papel que desempeña en la ceremonia curativa. Así, la repetición y la enumeración sirven al curandero “para fortalecer su contacto con el enfermo” (55), vínculo indispensable de la terapia curativa.

El análisis del conjuro tzotzil realizado por el autor (criterios rítmicos, estructurales, de contenido, etc.), muestra el rigor compositivo y poético del texto; convence, y es, en mi opinión, uno de los mejores aciertos del libro.

El último capítulo de *Arte y plegaria...* se centra en el estudio de algunos rezos sacerdotales mayas. Montemayor proporciona información interesante acerca de los textos. Menciono unos cuantos: el significado de ciertos rituales que acompañan al rezo, la sutileza del sacerdote al invocar a sus dioses, la sonoridad de los nombres enunciados, el recitado en voz muy baja de la plegaria, etcétera.

Las propuestas, conclusiones y opiniones que Montemayor vierte en su libro deberán ser probadas con otros estudios, que, espero, saldrán pronto a la luz. Mientras tanto, me parecen convincentes y atractivas; su libro merece la lectura de especialistas y de todas las personas interesadas en la literatura indígena de México.

Araceli Campos Moreno
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Yvette Jiménez de Báez, coord. *Voces y cantos de la tradición. Textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares*. México: El Colegio de México, 1998; 149 pp.

Este libro es un testimonio de diversas expresiones poéticas y musicales de la región jarocho de Veracruz y la Sierra Gorda de Guanajuato. Incluye transcripciones de textos poéticos y partituras, así como de fragmentos de entrevistas hechas a músicos y poetas populares durante el trabajo de campo realizado en esas zonas por miembros del Seminario de Tradiciones Populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.

El Archivo correspondiente, según lo expresa la editora del volumen, se creó hacia finales de los años ochenta y vino a ser el corolario de una serie de publicaciones de música y lírica tradicional hechas en El Colegio de México, entre las que destaca el *Cancionero folklórico de México (CFM)*. Jiménez de Báez pone de manifiesto en la Presentación su propia presencia en los estudios sobre lírica tradicional, particularmente en el terreno de la décima popular puertorriqueña y mexicana y en la elaboración del *CFM*. Luego de una ausencia de veinte años en este campo, dice, “en 1989 decidí reiniciar la investigación sobre lo tradicional” (10). Así, como parte de su proyecto personal y al frente de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares, dirigió el volumen que nos ocupa, en cuya elaboración participaron, además, E. Fernando Nava L., Claudia Avilés Hernández, Rafael Velasco Villavicencio y Juan Antonio Pacheco.

En el libro se pone especial atención en el género de la décima, el cual “no hay duda que [...] llegó a América con una fuerza panhispánica superior [a la de cualquier otro], en la medida en que fue determinante en el proceso de transculturación de Hispanoamérica; de ahí que persista en casi todos nuestros países” (14). Puede suponerse, así, que *Voces y cantos...* es una primera entrega —apenas una *probadita*— de un amplio cancionero de décimas, que contribuiría sin duda a enriquecer el panorama que existe de esa forma en nuestro país.

Los autores guían su trabajo por el propósito de enriquecer la edición de textos poéticos tradicionales, que en el *CFM* se veía limitada a la presentación de la letra de las canciones, sin esa “otra cara de la moneda” que es la música. El problema de la edición conjunta de textos poé-

ticos y partituras ha sido común y constante a filólogos y musicólogos, y prescindir del elemento ajeno a su disciplina ha sido motivo de crítica por parte de los especialistas de la otra. Acaso los folcloristas que han alcanzado mayor fortuna en este sentido sean los que conocen los elementos de ambas, como Vicente T. Mendoza; por supuesto, se trata de casos excepcionales.

En el volumen se enfrenta la distancia entre ambas especialidades con la colaboración de un equipo interdisciplinario, que procura alcanzar la mayor amplitud posible en los aspectos que caracterizan a la realización folclórica poético-musical. La edición de los textos sigue, así, un criterio que busca alejarse de esquemas que puedan resultar ajenos a los conceptos de las propias tradiciones a las que pertenecen los poemas, de modo que se presentan estos con las repeticiones propias del canto y, en su caso, destacando las distintas voces. Asimismo, suelen ser anteceditas de encabezados y fragmentos de entrevistas que ilustran sobre el entorno en que el texto se ha ejecutado, en su medio vital.

La primera parte del libro presenta parte de las entrevistas llevadas a cabo, que se refieren a asuntos propios de la tradición oral, a las concepciones que de los géneros poéticos y de la música tienen los propios músicos tradicionales, al aprendizaje de la música tradicional y de su marco propicio: la fiesta. Los fragmentos aparecen con un sofisticado sistema de siglas para el registro de los datos de la entrevista y de sus participantes.

En la segunda parte se presentan los textos poéticos y las transcripciones musicales, cuya edición busca, como he señalado, la mayor cantidad de aportes contextuales, con el propósito de mantener, en lo posible, la unidad de la ejecución en su propio medio. Así, se presentan los materiales en cuatro apartados principales: dos de coplas líricas (de Veracruz y de la Sierra Gorda) y otros dos de décimas y glosas. Además, se incluyen unos cuantos ejemplos de romances, corridos y adivinanzas.

De esta parte del libro, me parece destacable particularmente la serie de transcripciones y partituras de *décimas* y *valonas* de la Sierra Gorda, una tradición relativamente poco documentada, cuya riqueza lírica y musical se evidencia, por ejemplo, en la serie transcrita —poesía y música— de una controversia entre Cándido Méndez y Guillermo Velázquez, en la cual puede advertirse no sólo el talento de ambos tro-

vadores, sino igualmente el nivel de competencia poética que llega a darse en las bravatas entre *poesilleros* durante las *topadas*, nombre dado a las controversias en la región.

El volumen, en general, constituye —además de una muestra de un conjunto mayor, como he señalado— una propuesta para la edición de textos poéticos del folclor, que con criterio multidisciplinario se extiende a terrenos que usualmente han quedado fuera de las colecciones del género en México. Sin duda que la empresa resulta valiosa, pues además de que, por una parte, la recopilación se orienta a una zona sobre la cual existen pocos trabajos especializados, las características de la edición la hacen rica para el estudioso que consulta el volumen.

Ahora bien, si es verdad que es enriquecedora la inclusión de elementos contextuales en los ejemplos poéticos, también es verdad que el trabajo ilustra un dilema: ¿hasta qué punto se puede abarcar el amplio panorama contextual que rodea a las realizaciones folclóricas? En el volumen el dilema se resuelve atendiendo a categorías específicas, como los géneros poéticos, las formas de la oralidad, la creación, la controversia poética, etcétera. Sin embargo, los criterios de inclusión de contexto en un cancionero, por amplios que se pretendan, difícilmente pueden dejar de ser arbitrarios; asimismo, su observancia en una colección mucho más amplia, como la que esperamos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares, puede resultar una labor titánica.

En cuanto a la música, se centra en la transcripción de las líneas melódicas de las piezas, que en su medio natural poseen una variada instrumentación; su escritura completa habría significado un trabajo enorme. La edición musical queda, pues, como una síntesis, que, sin embargo, es de gran valor.

La propuesta de edición de *Voces y cantos...* es, pues, un importante punto de referencia para los futuros estudios de lírica y música folclórica de nuestro país, que esperamos que sean abundantes, sabida la amplitud de tradiciones que faltan por documentar y estudiar a profundidad. Considero destacable el esfuerzo de trabajo interdisciplinario, condición que, cada vez más, aparece como necesaria en los trabajos del folclor. Es verdad que, según lo manifiesta la propia editora del volumen, el sostenimiento económico de estos equipos interdisciplinarios para asegurar la continuidad de su trabajo, suele ser un hecho heroico,

dadas las políticas y los intereses actuales de la investigación en nuestro país, y, justamente por ello, trabajos sistemáticos, propositivos y especializados como *Voces y cantos...* habrán de contribuir a llamar la atención de las autoridades y de los jóvenes literatos y musicólogos hacia el terreno del folclor, de modo que podamos aspirar cada vez a mejores trabajos.

Una última observación: aun cuando se trata apenas, como he dicho, de una muestra de los materiales de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares, y aun cuando la orientación teórica de la edición sea con vistas a un amplio encuadre contextual y a las categorías locales, antes que a las del especialista (por supuesto, sin dejar de atender a estas, en bien del lector), se echa de menos en el trabajo el análisis de los materiales, que sin duda es otra parte fundamental de la que han carecido los cancioneros en nuestro país.

Las recopilaciones tienen ya un valor en sí mismas, más aun por su escasez en el terreno que nos ocupa, pero la idea de que a la edición de estas habrá de seguir una serie de estudios analíticos, hasta el momento no ha sido más que un sueño, como lo demuestra el caso del *CFM*, que a veinticinco años de la aparición de su primer tomo y a quince del quinto y último, espera aún el trabajo de los estudiosos. Queda esta tarea como una incorporación deseable en la edición de las futuras recopilaciones del Seminario de Tradiciones Populares, de las que *Voces y cantos de la tradición* es, sin duda, un adelanto prometedor.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

dadas las políticas y los intereses actuales de la investigación en nuestro país, y, justamente por ello, trabajos sistemáticos, propositivos y especializados como *Voces y cantos...* habrán de contribuir a llamar la atención de las autoridades y de los jóvenes literatos y musicólogos hacia el terreno del folclor, de modo que podamos aspirar cada vez a mejores trabajos.

Una última observación: aun cuando se trata apenas, como he dicho, de una muestra de los materiales de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares, y aun cuando la orientación teórica de la edición sea con vistas a un amplio encuadre contextual y a las categorías locales, antes que a las del especialista (por supuesto, sin dejar de atender a estas, en bien del lector), se echa de menos en el trabajo el análisis de los materiales, que sin duda es otra parte fundamental de la que han carecido los cancioneros en nuestro país.

Las recopilaciones tienen ya un valor en sí mismas, más aun por su escasez en el terreno que nos ocupa, pero la idea de que a la edición de estas habrá de seguir una serie de estudios analíticos, hasta el momento no ha sido más que un sueño, como lo demuestra el caso del *CFM*, que a veinticinco años de la aparición de su primer tomo y a quince del quinto y último, espera aún el trabajo de los estudiosos. Queda esta tarea como una incorporación deseable en la edición de las futuras recopilaciones del Seminario de Tradiciones Populares, de las que *Voces y cantos de la tradición* es, sin duda, un adelanto prometedor.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Jesús Antonio Echevarría Román. *La petenera: son huasteco*. México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000; 87 pp.

Este texto, presentado originalmente como tesina para obtener el grado de Licenciatura en Composición Musical, nos ofrece un atractivo estudio sobre el género de la petenera huasteca, un huapango que el autor ve como un claro puente entre la música española y la mexicana. El libro se estructura en cinco capítulos. Los tres primeros son, en esencia,

una aproximación a los diferentes marcos referenciales en que se ubica este son de la Huasteca.

En el primer capítulo, intitulado “La petenera huasteca y la música de son”, Echevarría nos habla, siguiendo los enunciados de Thomas Stanford, Vicente T. Mendoza y Jas Reuter, de los rasgos que caracterizan a uno de los géneros más representativos dentro de la tradición mestiza de nuestro país: el *son*, y de los posibles antecedentes del género, a partir de lo que sobre ello han escrito estudiosos como Gabriel Saldívar, José Antonio Guzmán y los ya mencionados.

En el siguiente capítulo se nos ofrece una semblanza de las “peteneras”. De especial interés resulta este capítulo, que nos habla de las diferentes manifestaciones de esta composición existentes tanto en México como en el repertorio de la música popular andaluza. A través de diversos testimonios, el autor nos comunica la dificultad que representa el tratar de conocer la genealogía de las peteneras en España y en México. No hay duda —nos dice— de que, junto con las “malagueñas” y los “fandangos”, las “peteneras” forman parte importante del repertorio folclórico español, así como tampoco se puede cuestionar la gran difusión que estas han tenido en México desde el siglo XIX. Pero, en cuanto a sus orígenes en ambos países, Jesús Echevarría concluye: “Al analizar los testimonios citados queda claro que no queda claro el origen de la petenera” (25).

En efecto, estudiosos como Andrade de Silva, Martínez Torner y Josep Crivillè opinan que se trata de un cante a cuya gestación resulta prácticamente imposible encontrarle una explicación convincente. Una de las versiones que corren es la de que las peteneras aparecieron en Sevilla hacia 1879; otra más remite su origen a la zarabanda del siglo XVI y establece un parentesco con la guajira cubana, opinión que Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, calificó de cómica por basarse en un único hecho: el cantarse en tono tan pícaro, que más parece un punto de La Habana que un cante gitano (23). Estévez Calderón, por su parte, dio testimonio de ciertas coplillas a las cuales los aficionados llamaban “peteneras” hacia mediados del siglo XIX.¹ Josep Crivillè pensaba, al

¹ En la Bibliografía el texto de Estévez Calderón está fechado en 1983, en vez de 1883.

igual que Rodríguez Marín, que se puede hablar de dos peteneras en España: la antigua y la moderna o “larga”;² esta última, de mayor arraigo gracias a la interpretación de cantaoras como Pastora Pavón, “la niña de los peines” (24).

En relación con la aparición de la petenera en México, Echevarría nos remite a los testimonios presentados por Vicente T. Mendoza en su artículo “Breves notas sobre la petenera”, publicado en 1949, en los cuales se hace referencia a ese género en nuestro país en diferentes momentos del siglo XIX. Sin embargo, en otra obra del mismo autor, su *Panorama de la música tradicional de México*, Echevarría localiza una petenera entre los títulos de un listado que el folclorista presenta como posibles géneros que circulaban entre nosotros desde el siglo XVIII, de lo cual se puede deducir su presencia en suelo mexicano ya un siglo antes.³ Por otra parte, el mismo Mendoza recogió varios ejemplos de peteneras provenientes de diversos estados de la República, pero, como bien nos hace notar Echevarría, “no ejemplificó ninguna petenera huasteca en su valioso estudio” (25).⁴

El capítulo 3 está dedicado al huapango, y en él se exponen datos relacionados con la zona geográfica en que se da esa variante regional,⁵

² En el texto citado, Crivillé en realidad apunta que la petenera moderna puede, a su vez, subdividirse en corta y larga, y que es esta última la que ha alcanzado un mayor arraigo.

³ Jesús Echevarría nos hace notar que la fuente que utilizó Mendoza, a saber, los *Entremeses, loas, bailes...* de Cotarelo y Mori, en realidad “se refiere a obras de los siglos XVI y XVII, [lo que] contrasta con la idea de que la petenera surgió a mediados del siglo XVIII en México” (25). En esta observación de Echevarría hay algunas imprecisiones. Vicente T. Mendoza no escribe: “géneros que probablemente circulaban entre nosotros desde el siglo XVIII” (Echevarría: 25), sino: “bailes teatrales españoles del siglo XVII [en los cuales es] posible ver los antecedentes de muchos ejemplos musicales que *circulan* entre nosotros” (Mendoza: *Panorama*: 86); con esto, como puede verse, no se establece ninguna fecha de surgimiento de la petenera en México. Por otra parte, según anota Mendoza en su bibliografía (88), la famosa fuente de la que fue tomada la lista utilizada también incluye en su título al siglo XVIII.

⁴ Mendoza tampoco consideró la versión de Oaxaca, omitida también por Echevarría.

⁵ Cuando el autor habla de los límites de la zona huasteca, ubica la población de Xilitla en el estado de Querétaro, pero está en San Luis Potosí.

así como las diversas explicaciones del origen del término *huapango*. La más difundida, nos dice, es aquella que lo hace derivar de la palabra *fandango*,⁶ que tiene entre sus acepciones el ser un baile zapateado sobre tarima. Asimismo, el autor expone aquí diversos elementos en los que él alcanza a distinguir señales claras de lo que pudieron ser los antecedentes españoles del género y las posibles influencias indígenas en su formación. En la última sección de este apartado, Jesús Echevarría considera importante subrayar la diferencia que existe entre el son huasteco y el hermano son jarocho:

El maestro Gabriel Saldívar agrupa en un solo género la tradición huasteca y la jarocho, nombrándolos indistintamente: huapango.⁷ El maestro Vicente T. Mendoza parte de la misma idea, pero también señala notables diferencias entre uno y otro.⁸ Jas Reuter sí hace distinción clara entre las dos tradiciones.

En su opinión, la concepción de este último tiene fundamentos: “Si bien la lírica y el nombre de algunos sonos nos indican un tronco común que comparten ambas tradiciones, hay otras características en las que difieren notoriamente” (34).

Con el fin de apoyar esta idea, Echevarría menciona de una manera sucinta ciertos elementos en los que podemos observar algunas de estas diferencias: la instrumentación y sus respectivas afinaciones, el uso del falsete en el canto huasteco, el contraste entre la ironía sutil en la lírica huasteca y la picardía más propia del son alvaradeño, las diversas regiones en que ambos se ejecutan, la distinción entre los términos *fandango* y *huapango* y el hecho de que sólo en el son jarocho se zapateen las partes cantadas. A la serie de características distintivas señaladas por el

⁶ [Explicación lingüísticamente poco convincente. N. de la R.]

⁷ El texto de Saldívar aludido se encuentra en la página 290 y no en la 344, como se indica en la nota al pie de página.

⁸ En el lugar de donde fue tomada esta información, según Echevarría, no encontramos que Vicente T. Mendoza haya manifestado ninguna distinción entre uno y otro género. Tal vez se deba precisamente a eso el que el investigador no haya incluido un ejemplo de petenera huasteca en su estudio sobre el tema.

autor podríamos añadir, en cuanto a la lírica, el uso de algunas formas métricas diferentes.⁹ Por otro lado, yo haría dos pequeñas aclaraciones: 1) para contrastar el uso entre la palabra *fandango* y el de *huapango*, Echevarría nos dice que en la región jarocho la primera designa el baile, mientras que la segunda tiene el sentido de música y baile en la Huasteca. En realidad, ambos términos también significan ‘fiesta’, y no resulta este un elemento distintivo, puesto que *huapango* es utilizado indistintamente en ambas zonas cuando se refieren a la fiesta o al baile en el que se interpreta este tipo de música; 2) en cuanto al baile, se nos dice que una de las diferencias entre las dos tradiciones es la de que en el huapango nunca se zapatea durante el canto, mientras que en el son jarocho, sí; esto no es así, ya que en la zona jarocho se establece con claridad la diferencia entre zapateo y escobilleo y la relación de ambos con la estructura musical.

Después de la exposición de los tres ámbitos en los que vive el canto de “La petenera” huasteca, el autor decide hablarnos de la música. El capítulo 4 trata, en efecto, de diversos tópicos relacionados con el lenguaje musical del huapango en general y del son de “La petenera” en particular. Comienza por una descripción de los instrumentos que componen el trío huasteco y anota las afinaciones de los dos que se encargan del acompañamiento rítmico-armónico: la jarana huasteca y la guitarra quinta, también llamada huapanguera.¹⁰

Posteriormente, nos hace una exposición de ciertos elementos rítmicos típicos del son, como la “sesquiáltera” y la “síncopa”, y, adentrándose más en el terreno de “La petenera”, desarrolla un análisis de la estructura formal, del círculo armónico y de la melodía, todo ello caracterizado por uno de los rasgos más representativos del huapango: la improvisación. Echevarría incluye algunos ejemplos comparativos entre la versión de un trío de San Luis Potosí y otro del estado de Hidalgo, lo cual resulta muy ilustrativo para mostrar las diferencias de interpretación que puede haber entre un grupo y otro; no obstante, creemos que

⁹ [Véase en este mismo número el estudio respectivo de Rosa Virginia Sánchez. R]

¹⁰ En el esquema donde se indica la afinación de la huapanguera (39) hay un error: en lugar del RE agudo, debe ir un SI.

resulta exagerado hablar de un estilo “potosino” y otro “hidalguense” a partir del análisis de sólo dos interpretaciones.¹¹

Finalmente, en el quinto capítulo, el autor realiza un acercamiento a la lírica de *las peteneras*, abordando tanto el aspecto formal como el temático, con especial énfasis en la sirena, tema central y a la vez característico de “La petenera” huasteca. Lo primero que llama la atención del autor es, precisamente, que el tema de la sirena sea exclusivo de la petenera de la Huasteca, puesto que no aparece en ninguno de los ejemplos, ni españoles ni mexicanos, estudiados y citados por él mismo. Sin embargo, el tema sí aparece en otro son jarocho, “El coco” (63), así como en diversos ejemplos líricos españoles (64-67). Al hablarnos sobre los orígenes del mito universal de la sirena y comparar los elementos presentes en aquel con los que se observan en la sirena huasteca contemporánea, Echevarría hace un descubrimiento admirable: la sirena ya no es más el ser mitad mujer, mitad pescado que atrae a los marineros para “perderlos”, e incluso, devorarlos, como se observa en las fuentes antiguas; en la “petenera” de la Huasteca, la sirena de voz seductora pasa a ser ella misma quien sufre, víctima de un hechizo que le fue impuesto, y con ello se convierte en la protagonista (71):

La sirena está encantada
 porque desobedeció;
 no más por una bañada
 que en Jueves Santo se dio
 y a la Semana Sagrada.

(83, núm 28)

A medio mar navegaba
 una ilusión que tenía;

¹¹ La idea, muy difundida, de que existen diferencias de estilo en los huapangos entre un estado y otro, tanto en el baile como en la música, merecería un estudio profundo que verifique o desmienta tal suposición, partiendo de que las diferencias interpretativas no sólo se dan de un estado a otro, sino también de una población a otra e, incluso, de un grupo a otro, aunque ambos pertenezcan a una misma región.

los versos encadenaba
y decía con frenesí:
“Yo soy la diosa del agua,
no puedo salir de aquí”.

(84, núm. 36)

En cuanto a la forma, uno de los aspectos que el autor subraya es el hecho de que la copla de cuatro versos, común en las peteneras del cancionero español, en las versiones huastecas se extiende mediante la adición de dos versos más, pasando a ser la sextilla la forma métrica predominante.¹²

Por último, encontramos una pequeña antología de coplas cantadas en “La petenera” huasteca, que Jesús Echevarría incluye como apéndice para cerrar este pequeño libro. Vale la pena conocer este texto, no sólo por lo interesante y atractivo del tema, sino por la forma en que es abordado: a partir de diversos puntos de vista y otorgando la misma importancia a la música y a la lírica, un tipo de acercamiento que apenas comienza a aparecer en los estudios sobre el folclor lírico en nuestro país.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ
CENIDIM, INBA

¹² Cabe hacer notar que el autor, al hablar de la posibilidad de que esa extensión se deba a una adaptación de los versos al número de las frases melódicas, da a entender que, aunque en menor medida, también se encuentran quintillas y cuartetos en la petenera huasteca (69), sin que aparezca un solo ejemplo de estrofas de cuatro versos en la antología final de su trabajo.

Ana Pelegrín. *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996; 382 pp.

En *La flor de la maravilla* Ana Pelegrín reelabora y amplía una serie de trabajos suyos,¹ con la intención de analizar los elementos básicos de poesía oral en el juego infantil. Tal propósito la conduce a reflexionar sobre la poética de la literatura tradicional, a contemplar múltiples menciones de autor, específicamente del Siglo de Oro y de la centuria dieciochesca, así como a revisar el impacto de estas en la poesía neopopularizante contemporánea. La obra comprende además colecciones de enigmas y prendas populares, así como versiones de retahílas, canciones y romances de una serie inédita que ella misma ha constituido a lo largo de veinticinco años. Este amplio universo implica un gran trabajo conceptual, metodológico y analítico, que se ve enriquecido por una serie de testimonios iconográficos asociados con las composiciones recopiladas. Con *La flor de la maravilla*, Pelegrín abre un espacio de 382 páginas para el asombro del lector ante el florecimiento prodigioso, oculto y curativo, como ella misma reconoce, de la poesía oral infantil.

En la búsqueda de *La flor de la maravilla*, la autora decide correr un riesgo: extraviarse entre las voces que pronuncian los romances, recreos y retahílas que encantan a los niños, a ella y a los lectores de este valioso texto que está constituido por aproximaciones cada vez más firmes e integradas en este camino que representa, como ella justamente advierte, una encrucijada. La investigadora afronta el reto a través de los siete capítulos, aprovechando al máximo la información de las diversas fuentes a las que recurre y tendiendo continuamente asociaciones textuales, de género, sociales, históricas, geográficas y también concernientes al desarrollo físico y psicológico del niño, como exige el tratamiento del tema.

El primer capítulo aborda múltiples asuntos conceptuales, que van desde las respectivas definiciones de “juego” y “poesía oral” hasta sus

¹ Cuatro capítulos provienen de *Juegos y poesía popular*, investigación con la que la autora obtuvo el grado doctoral en la Universidad Complutense de Madrid en 1992. “El mundo al revés” y “Romances” fueron los nombres originales de los ensayos que corresponden al tercer y cuarto capítulos del texto que reseño.

implicaciones escénicas; luego revisa diversas clasificaciones de juegos-rimas para proponer un modelo propio y culmina con el establecimiento de periodos de ordenación de la tradición oral, antigua y moderna, a fin de ubicar las composiciones que aparecen a lo largo de la obra.

Revisando ciertas definiciones de diccionario del vocablo “juego” —que generalmente aluden al ejercicio informal recreativo asociado con la actividad corporal y con una respuesta de gozo por parte de quien lo practica—, Pelegrín manifiesta su asombro ante el simplismo con que se describe una actividad tan llena de formas y significados. Recurre, para expresar su azoro, a las palabras del humanista Rodrigo Caro: “¡Qué tecla toca vuesa merced! ¡Tan fácil en la apariencia y tan dificultosa en la obra!” (20).

En Caro se apoya también la investigadora para remontarse a la antigüedad y ubicar la herencia medieval, romana o hispanoárabe de los juegos que, según el humanista, practicaban en pleno Siglo de Oro los muchachos y muchachas en el Arenal de Sevilla. Gestos, ritos, reglas, voces y ritmos de esos juegos y de la poesía oral —acota ella— perviven en el siglo XX, mediante la reiteración y el aprendizaje colectivo que quedan troquelados en la memoria de los niños (21).

Curiosamente, Pelegrín no se propone una reflexión en torno al concepto de infancia, pese a que actualmente se discute si en épocas remotas existía una apreciación de esta etapa de la vida humana o si ese concepto se desarrolló más tarde. Uno de los investigadores de la infancia, quizás el más citado por los estudiosos del tema, Philippe Ariès, sustenta en su obra *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen* la tesis de que en la Edad Media no existía la percepción del niño como tal:

Nuestra antigua sociedad tradicional [...] no podía representarse bien al niño [...]. La duración de la infancia se reducía al periodo de su mayor fragilidad, cuando la cría del hombre no podía valer por sí misma; en cuanto podía desenvolverse físicamente, se mezclaba rápidamente con los adultos con quienes compartía sus trabajos y juegos. El bebé se convertía enseguida en un hombre joven (Ariès, 1998: 9-10).²

² La obra de Ariès revisa particularmente lo ocurrido en Francia, aunque también alude a muchos otros países europeos y sugiere que sus hipótesis son

Este investigador sostiene, en fin, que el concepto de infancia nace siglos más tarde. El interés de nuestra autora se centra, efectiva y justamente, en la expresión literaria, y no en el estudio de la infancia, pero sus hipótesis con respecto a periodos como la Edad Media y tal vez otros posteriores tendrían que ser matizadas ante la posible confirmación de las tesis de Ariès, que nos invitan a repensar en los usuarios, en los temas y en la transmisión de las composiciones que hoy concebimos como infantiles.

La observación anterior no resta mérito a ese primer capítulo de *La flor de la maravilla*, donde la autora, tras aludir a las características básicas de la poesía tradicional y de la no tradicional, concluye que la expresión popular lúdica —tradicional o no— se manifiesta en las rimas y juegos infantiles, los cuales, como textos orales, están sujetos a la variabilidad y a la recreación.

La estudiosa señala la importancia de la “representación” (*performance*) en el propio acto del juego, aprendido por transmisión oral a través de generaciones, con sus reglas, palabras, movimientos y gestos. Pone de manifiesto la riqueza de la acción, la potencia del lenguaje no verbal y el sentido de la teatralidad que implica el diálogo, frecuente en juegos-rimas y poesía oral, construcciones que Pelegrín utiliza de forma sinonímica (23-24).

Históricamente, las clasificaciones de los juegos-rimas —reconoce con acierto la investigadora— han planteado diversos problemas en cuanto a su género (la lírica, el romance), así como en el análisis estructural y temático, y de las formas y grados de transmisión en la vida tradicional. Los cancioneros infantiles de folcloristas, en efecto, desagregan los te-

aplicables al resto de la sociedad occidental. Por lo demás, en general, los historiadores de la infancia suelen quejarse de la ausencia de fuentes relativas al tema a través de varios siglos. Peter Laslett se cuestionaba por qué en la época antigua “las masas y masas de niños pequeños están extrañamente ausentes de los testimonios escritos” (citado por DeMausse, 1982: 16). Tal vez las causas de este fenómeno se relacionen con el propio concepto de la infancia, que ha venido formándose a lo largo de la historia. Por otro lado, la falta de material escrito ha impulsado a algunos investigadores, entre ellos a Philippe Ariès, a recurrir a otras fuentes artísticas, sobre todo pinturas y grabados, para plantear sus hipótesis. Pelegrín coincide con él en la búsqueda de respaldo iconográfico.

mas y suelen entremezclar los asuntos relativos a la edad de los usuarios, los ciclos anuales, las funciones y los géneros. Las colecciones de tradición oral oscilan entre la temática y la edad de los usuarios. El problema es complejo, y Pelegrín lo asume: hay que responder a categorías múltiples; así que decide seguir el camino trazado primero por Rodríguez Marín y luego afirmado por Margit Frenk; de ellos procede el nombre genérico de “juego-rima”, que atiende integralmente al usuario, a la función y a la temática (28).

Una vez definido el “juego-rima” como texto tradicional que implica letra y movimiento, la investigadora propone un esquema de clasificación que agrupa, define e ilustra tres grandes bloques: los juegos-rimas de acción y movimiento, los juegos-rimas de corro y los correspondientes a las fiestas colectivas anuales de tradición.

Por lo que respecta a la materia poética, Ana Pelegrín distingue en los textos dos grandes grupos: el de la lírica (retahílas, adivinanzas y canciones) y el del romancero (romances que acompañan a los juegos y entretenimientos). Alude finalmente a la consideración del grado de tradicionalidad, apegada al catálogo del Seminario Menéndez Pidal.

Tras establecer las anteriores definiciones de modelos, y consciente de los cruces que representa la adopción de los diversos criterios que privan en la catalogación de las composiciones, Pelegrín distingue tres periodos de tradición oral infantil: el antiguo (siglos XV-XVII), el dieciochesco y el moderno (siglos XIX y XX), con el objeto de lograr cortes sincrónicos y diacrónicos en el estudio de lo que ella llama *retahílas*.

La revisión del concepto “retahíla”, que da título y tema al segundo capítulo de *La flor de la maravilla*, nos permite visualizar la riqueza semántica del término a lo largo de la historia. En el Siglo de Oro, acota la autora, el vocablo designaba movimientos corporales practicados en mojigangas y bailes; en las tradiciones antigua y moderna ha aludido a cantinelas y fórmulas de juego; en las colecciones contemporáneas se asocia con el aprendizaje corporal del pequeño, con palabras mágicas y “suertes” preliminares del juego, con actividades físicas.

Pelegrín asume como retahílas, en tanto que *dezir poético*, las letras acompañadas de gestos, acciones y desplazamientos en el espacio. En consecuencia, su concepto de retahíla abarca cinco tipos de composiciones: las breves, frecuentemente dialogadas, que acompañan a juegos-

rimas de acción y movimiento; las que nombran —con o sin lógica— series de elementos, números o personajes en situación escénica, mediante procedimientos enumerativos, encadenados, acumulativos, frecuentemente de versificación irregular; las composiciones orales de tradición infantil en las que predomina la falta de lógica; el texto oral festivo, recitado o cantado, generalmente con diálogo rimado, y finalmente, el texto de variedad temática que engloba fórmulas de sorteo, letras mágicas, jitanjáforas, disparates, trabalenguas y cuentecillos acumulativos, predominantemente.

El equipo sociolingüístico de la Universidad de Granada, y, con él, Ana Pelegrín, denominan *retahila* a “los textos que, sin ser adivinanzas, canciones ni romances, enriquecen la múltiple y multiforme poesía oral” (27). A mí me parece, sin embargo, que esta definición, además de operar por exclusión, es demasiado amplia. Creo que el concepto no ha sido suficientemente explorado; la propia etimología de la palabra *retahila* (*recta* e *hila*) nos conduce a un problema de forma. Las definiciones de diccionario suelen aludir a una amplia serie de cosas que están o suceden por orden. Díaz Plaja acota, además, que se trata de “una serie larga e ininterrumpida de cosas o palabras”.³ Me preocupa que la definición de Pelegrín ignore, por un lado, el elemento secuencial y la extensión que implica un listado en una composición y, por otro, las implicaciones temáticas que tiene un campo semántico homogéneo, rasgo de la *retahila*.

Por otra parte, considerando a los usuarios infantiles y a la vez la función lúdica de las estructuras *retahílicas*, Pelegrín propone una clasificación de estas composiciones en dos grandes grupos: la *retahila-es-cena* y la *retahila-cuento-fórmula*; ambos, con una serie de subdivisiones que en ocasiones aluden a la intención del discurso (como las de invo-

³Además de la *Enciclopedia universal ilustrada europeoamericana* (1374) y del *Diccionario del español actual*, de Manuel Seco, en donde aparece la definición de Díaz Plaja a la que hago referencia (3929), consulté la *Enciclopedia del idioma*, de Martín Alonso (3609) y el *Diccionario del uso del español*, de María Moliner. Todos parecen coincidir en el establecimiento de largas series como rasgo fundamental de la *retahila*; esta última especifica que se trata de una serie de cosas o nombres “que resulta monótona o excesiva” (1024).

caciones o de conjuro, mentiras y disparates), o bien, al procedimiento (como los cuentos de nunca acabar, los enumerativos, acumulativos, etc.), o a la manera de practicar el juego (cosquillas, balanceos y demás). Probablemente la adopción de una conceptualización tan amplia del término *retahíla* dé lugar a la multiplicidad de criterios en la clasificación básica de estas composiciones.

Ahora bien, al margen de que aceptemos o no la caracterización del concepto “retahíla”, es indudable que todas las composiciones a las que alude nuestra autora como ejemplos de los dos conjuntos mencionados, tanto en la tradición europea como en la hispanoamericana, dan muestras claras de

los mecanismos de herencia e innovación, rasgo distintivo de la poesía oral [que] se refleja en las versiones tradicionales de larga duración, donde se producen las variantes textuales. Notoriamente se destaca la permeabilidad de la lírica infantil. Que al compartir la oralidad en el tiempo-espacio “adopta y adapta” las versiones de retahílas, canciones, coplas en los juegos rimas de acción y corro (42).

El interesante seguimiento que hace la autora en torno a diversas versiones de juegos como el del “soplillo” y “el gallo” refleja esa fuerza de herencia e innovación, además de que nos permite entender los contextos de evolución de esas composiciones. Por citar un ejemplo, me voy a referir al diálogo de ese juego del Siglo de Oro, rescatado por Gonzalo Correas y, un poco más brevemente, por Alonso de Ledesma:

- ¿Tu padre fue a moros?
—Sí.
—¿Matólos todos?
—Sí.
—¿Tuvo miedo?
—No.
—¿En qué lo veremos?
—En los ojos.⁴

⁴ Ver Frenk, 1987: núms. 2123 A (versión de Ledesma) y 2123 B (de Correas).

De este juego, que consiste en soplar a la cara del contrincante para probar si tiene miedo, proporcionan descripciones tanto Ledesma como Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana*. Con base en los tres autores, Pelegrín hace una interesante reflexión sobre el tópico medieval del caballero cristiano que combate al infiel (45).

En versiones hispánicas contemporáneas de este juego varían los diálogos, pero persiste el desafío, la intención de probar la valentía, y además reaparece un motivo “ya olvidado en el tiempo: [...] la comprobación del linaje”:

- ¿Dónde está tu padre?
 - A matar moros.
 - ¿Cuántos mató?
 - Todos.
 - ¿Cuántos dejó?
 - Uno.
 - Ha dicho mi madre
que puede más mi gallo
que el tuyo.
- (Segovia)⁵

La buscadora de *La flor de la maravilla* revisa y comenta muchas otras versiones de este juego. Advierte que la versión mexicana, junto con otras hispanoamericanas, dista mucho de las citadas arriba: “la prueba al héroe niño se hace más cercana y doméstica” (52):

- Mataron cochino en tu casa?
 - Sí.
 - ¿Le jalaste la colita?
 - Sí.
 - ¿Le tuviste miedo?
 - No.
- (“El cochino”, México)

⁵ Esta letra figura en la *Colección oral (1970-1994)* de Ana Pelegrín, inédita hasta el momento de esta publicación.

En esta versión, la escena de enfrentamiento con los moros ha desaparecido totalmente del juego. Todo el discurso se contextualiza en un espacio distinto; se trata de una matanza doméstica en la que participa un niño-héroe que no sólo no teme a la sangre, sino que se atreve a desafiar al animal.

Muchos otros motivos, estructuras, fórmulas, voces y protagonistas son revisados en este delicioso capítulo, donde se señala la elementalidad y otras características y funciones de múltiples composiciones, además de los procedimientos más socorridos en ellas, como la repetición.

Fiel a su título, “Del mundo al revés”, el capítulo tercero de este florilegio cambia totalmente el giro de la obra; ahora nos aproxima a un universo donde los pájaros nadan y los pescados vuelan con toda naturalidad en los cantos y juegos infantiles. Los disparates y las mentiras que encantan a los niños son armonizados por el cantor-autor, a través de fórmulas como “yo he visto”, “en la vida he visto yo” y otras por el estilo, que parecen buscar la credibilidad de la fantasía, acoto yo, además de engarzar la multiplicidad de maravillas a la que alude Pelegrín. Ella consigna, entre otros, un divertido texto que recogió en el siglo XIX Fernán Caballero:

Yo vi un toro bramar desde una nube,
 vi salir fuego de una cantimplora,
 vi salir agua, es cierto, de un arado,
 vi dos bueyes hablar a una señora,
 vi dos hombres comiéndose un caballo,
 vi unos perros jugando a la pelota,
 vi a unos niños tragarse tres navíos,
 vi una torre que andaba por un prado,
 vi una vaca tocar la chirimía,
 vi un sacristán, verdad, por vida mía.

(Fernán Caballero, 1989: 5)

Ligado siempre al nombre de Juan de la Encina,⁶ el mundo al revés representa un tema de la literatura hispánica, que abre las puertas a la

⁶ La autora remite al capítulo “Disparates”, en el *Cancionero de las obras de Juan de la Encina*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid: Rev. Archivos, 1898.

fantasía y personaliza a objetos y animales, a través de una lógica carnavalesca, en un clima festivo y a veces en una naturaleza trastocada. El disparate, expresión del humor, extravagancia de la razón, hace evocar a Pelegrín ciertos motivos de raíces medievales, como los binomios razón-sinrazón u orden-desorden. Participan de estas características los bestiarios fantásticos, que se darán el lujo de bodas insólitas, y múltiples bailes y juegos de la tradición oral infantil (95).

La iconografía del mundo al revés representa el equivalente de los motivos que aborda la tradición oral, en tanto que propone un bestiario fantástico; mezcla animales con humanos; confunde los roles de edad y sexo; invierte las funciones de las figuras naturales, como el sol y la luna; ofrece un espacio para situaciones fantásticas. Los pliegos de *aleluyas* eran sumamente populares y el público infantil tenía acceso a ellos en la España del siglo XIX (99). Finalmente, como asienta la investigadora,

sea disparate, despropósito, desorden, el mundo al revés no carece de significación; posee siempre algún significado misterioso, poco perceptible, a veces profundo, enraizado en la trama de la cultura ancestral, en el mundo de insólitas asociaciones que impresionan la sensibilidad del niño (102).

Las jitanjáforas, esas construcciones musicales que estudió Alfonso Reyes y cuyo nombre inventó, también son exploradas por la autora de nuestro libro en este capítulo, que depara grandes sorpresas a los lectores.

El cuarto capítulo rescata y explica varios juegos tradicionales del Siglo de Oro en Andalucía, sin permitir que el esfuerzo de recopilación y análisis caiga en la infructuosidad de buscar los orígenes de las composiciones. Como fuentes básicas recurre al invaluable texto de Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdicos*, a obras del teatro popular, y a pliegos de cordel y a romances de ciegos, entre otros. Reconstruye el gesto y la técnica corporal de los juegos con apoyo en la valiosa obra pictórica de Peter Brueghel el Viejo, quien hacia 1560 pintó de forma magistral, en *Niños jugando*, a 246 niños en acción lúdica. Pelegrín identifica en estos tesoros iconográficos, 84 de los entretenimientos; sugiere que muchos de ellos pudieron practicarse desde la etapa medieval y afirma su difusión paneuropea. Son múltiples y ricos los ejemplos que nos ofrece la

autora, en cuanto a comparaciones entre los juegos de la tradición flamenca en la pintura del Renacimiento y los de la cultura andaluza. Entre tales piezas figuran varias que cantamos en el México actual, como esa famosa que se entona con entusiasmo y vigor ante la piñata en las fiestas infantiles: “No quiero oro / ni quiero plata, / yo lo que quiero / es romper la piñata”.⁷ Muchas otras sorpresas depara al lector este capítulo, que habla también de los trompos y de múltiples juegos, entre ellos “Doña Berenguela”, cuya versión mexicana, “Doña Blanca”, responde a la misma dinámica de juego y cubre también a la protagonista “de oro y plata”.

El capítulo V del libro es un homenaje a José María Blanco White, quien evocó las fiestas sevillanas de su niñez en la España dieciochesca: el Carnaval, la Cuaresma, la Semana Santa, Corpus Christi, la Navidad y otras fechas memorables, todas ellas espacios para los cantos y juegos infantiles de la época, con la teatralidad correspondiente. Pelegrín subraya, como una de las grandes aportaciones de Blanco White, el haber hallado composiciones equivalentes en la Europa del siglo XVIII.

“Entretenimientos y lícitos recreos” se intitula el capítulo VI de *La flor de la maravilla*. Pelegrín alude aquí a las reuniones hogareñas de poblaciones rurales a las que Ramón Menéndez Pidal llamara “escuelas de tradición”; evoca las fiestas en las que participa gente de todas las edades y donde se expresa la voz colectiva, guiada por las figuras que saben más romances, cuentos de encantamiento, leyendas. Rodrigo Caro y Blanco White habían testimoniado la riqueza de estas expresiones, que también se practicaban con teatralidad. La investigadora acota que la teatralización de los juegos en las veladas se exacerbó al ser prohibida la representación teatral y gracias a que los textos escolares contenían relaciones y romances impresos.

Un testimonio al que nos remite Pelegrín, como ejemplo de pintura de las costumbres festivas en diversos grupos sociales del siglo XVIII, lo constituyen las *Aventuras en verso y prosa de insigne poeta y su discreto compañero*, de Antonio de Muñoz; la obra intercala “romances callejeros, de colegiales, estudiantes, petimetres, copas para damas blancas y more-

⁷ Versión de la capital, recogida en Frenk, 1973: 18; otras tres versiones, en Mendoza, 1951: 90-91.

nas, tontas y discretas, de bailes ‘de cascabel gordo’, letras de fandangos, boleros y seguidillas para bailar y cantar” (182).⁸

A propósito de esos entretenimientos, la autora estudia los enigmas de juego de ingenio y de palabras y adivinanzas. Al respecto ofrece, entre otras, algunas muestras de colecciones de adivinanzas tradicionales en pliegos de cordel dieciochescos, que divertían a la gente en las veladas de la época. Cita también fuentes del siglo XIX: Fernán Caballero, Rodríguez Marín, Antonio Machado y Álvarez. De entretenimientos invernales, de prenda y sus sentencias, tenemos ejemplos varios en *La flor de la maravilla*. Junto con el anónimo autor de *Lícito recreo*, Pelegrín rinde homenaje, en este apartado, a los entretenimientos domésticos y cotidianos provenientes de la tradición oral.

“Romances en la tradición oral infantil” es el capítulo con el que Pelegrín cierra su obra. En él reconoce como reciente el fenómeno de recopilación sistemática de la poesía oral y los juegos infantiles y subraya la importancia del trabajo de Ramón Menéndez Pidal en este terreno; evoca aquella frase célebre del erudito: “La última transformación de un romance y su último éxito es el llegar a convertirse en un juego de niños” (231). *Mambrú*, *Don Gato*, *Alfonso XII*, *La vuelta del marido* e *Hilito de oro* son composiciones del romancero infantil que, según Pelegrín, registraban “la frecuencia más alta [en] España y Latinoamérica” hasta 1970 (236).

De los juegos ritualizados, los cantos de romances y juegos de corro, Pelegrín destaca la colectividad de las voces, los gestos y movimientos corporales que implica su pronunciación, los procesos y mecanismos de transformación de que son objeto, la recurrencia poética, resultado de la repetición frecuente de las composiciones. Ella postula al niño como “depositario y sujeto creador” en la transmisión oral.

En la sección última, no numerada, que se intitula “Ramillete nuevo de antiguo vergel”, colección recogida por ella misma, se corona todo el esfuerzo cristalizado en esta obra. Aquí, como a propósito de los romances, se destaca la voz femenina, que indica la presencia de la niña-mujer en la manifestación oral infantil.

⁸ Según la bibliografía de Pelegrín, el libro se publicó en “Madrid. Imprenta y Librería de Manuel Fernández, frente a la Cruz de la Puerta Cerrada (s.a.). 1739. 12+223 págs”.

La autora reconoce la reducción notoria del repertorio del romance infantil hacia finales del siglo xx. Junto con ella, lamento este fenómeno, que tal vez trascienda los límites del romance. Ante la pérdida acelerada de tales tesoros de la transmisión oral, y considerando las múltiples aportaciones de la obra que reseño, *La flor de la maravilla* resulta un tesoro invaluable.

MA. EUGENIA NEGRÍN

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Bibliografía citada

- ALONSO, Martín, 1968. *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX)*. Vol. 3. Madrid: Aguilar.
- ARIÈS, Philippe, 1998. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Trad. Naty Guadilla. México: Taurus.
- DEMAUSSE, Lloyd, 1982. "La evolución de la infancia". En *Historia de la infancia*. Trad. María Dolores López Martínez. Madrid: Alianza Editorial, 15-92.
- Enciclopedia universal ilustrada europeoamericana*, 1975, vol. 1. Madrid: Espasa-Calpe.
- FERNÁN CABALLERO, 1989. *Adivinanzas, acertijos y refranes populares*. Ed. Carmen Villasante. Madrid: Montena.
- FRENK, Margit, 1973. "El folklore poético de los niños mexicanos". *Artes de México. Lírica infantil mexicana*, 162: 5-30.
- _____, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- MENDOZA, Vicente T., 1951. *Lírica infantil de México*. México: El Colegio de México.
- MOLINER, María, 1994. *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1982, vol. 1. *Cantos populares españoles*. Madrid: Álvarez.
- SECO, Manuel, et al., 1999. *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.

Pedrosa, José Manuel. *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*. Madrid: Siglo XXI, 1995; 415 pp.

La riqueza, diversidad y complejidad de la literatura tradicional se muestra en los once ensayos que conforman el libro de José Manuel Pedrosa, quien, desde el prólogo, nos deja claro que su propósito al presentar los estudios de esta manera es su “deseo de englobar, bajo el común denominador de la tradicionalidad literaria, un puñado de estudios acerca de romances, canciones, oraciones, refranes, cuentos, chistes e iconografía popular —todos en la misma mezcla y contigüidad en que viven y se recogen en la tradición folclórica” (xiii). El autor añade que esta manera de presentarlos facilita al lector entender “la flexibilidad genérica que los configura como motivos o suma de motivos folclóricos que saltan con facilidad del molde del romance al cuento, de la canción al episodio novelesco, del conjuro a la leyenda” (xiii). Estos objetivos se cumplen en la lectura tanto para el lector avezado en los estudios folclóricos como para el público en general.

El corpus de la obra lo componen en parte artículos inéditos y en parte, como advierte el autor, artículos publicados anteriormente que han sido re trabajados y ampliados para el presente volumen. Pedrosa le ofrece al lector un sólido y nutrido corpus de la literatura tradicional. Ello se complementa con una abundante y completa bibliografía, además de variados índices que facilitan la consulta del libro.

Hay en la obra “dos capítulos de romances, cuatro de canciones, uno de oraciones, uno de refranes, uno de cuentos, uno de iconografía y otro de literatura oral asociada a un oficio tradicional” (xiii-xiv). Ello muestra no sólo la variedad genérica, sino también la experiencia y erudición del estudioso de la literatura tradicional, quien a lo largo de los diversos estudios pone de manifiesto el rigor con el que ha realizado su trabajo.

Desde el primer capítulo, Pedrosa establece la metodología comparativa que utilizará a lo largo de la obra. A partir de un texto, generalmente el más conocido, traza líneas hacia diferentes direcciones, que muestran la vida de ese texto a lo largo de los siglos y sus adaptaciones en regiones diversas, aspectos todos ellos que muestran la capacidad transformadora y recreadora de la literatura tradicional. El estilo pul-

cro y la gran documentación de los textos permiten al lector seguir el recorrido propuesto por el estudioso de modo ágil.

Los dos estudios de romances encabezan la obra. El primero se titula “El macho de Juan de Mena, el romancillo de *El bonetero y su caballo* y más caballos enfermos en la tradición folclórica” (3-34), y su punto de partida son unas coplas que hizo Juan de Mena para ridiculizar y satirizar la codicia de un fraile que le vende al autor un caballo enfermo. Las coplas fueron muy populares y se imprimieron en diversas ocasiones durante el siglo XVI, pero eran anteriores a la fecha en que se publicaron. Posteriormente, en versiones del XVII, el fraile se transforma en bonetero, y el motivo adquiere matices antijudíos. Juan de Mena dice que el caballo “coxquea de tres pies / y no hinca la una mano” y “cae bien a menudo” (5); en la siguiente rama, del bonetero, rama que tiene raíces muy antiguas, se le describe como “de los tres pies coxo / y el otro quebrado” (9). Pedrosa muestra los orígenes de este motivo, estrechamente asociados con el antisemitismo creciente entre los siglos XIV y XVI; concluye que las similitudes entre ambos motivos sugieren que Juan de Mena se inspiró en el romancillo del bonetero para la realización de sus coplas.

El segundo estudio (35-64) lo dedica Pedrosa al romancero político entre los siglos XIX y XX. Su objetivo es analizar aquellos romances que trascienden el hecho histórico y adquieren variantes y estilo tradicionales. Recorre el camino desde principios del siglo XIX hasta un romance de la posguerra en el siglo XX y destaca cómo los diferentes bandos políticos recurrieron a la contrahechura de romances antiguos. Entre los ejemplos, menciona la ya conocida contrahechura del romance de “El palmero” (registrado en el siglo XV), adaptado al tema de Alfonso XII y la muerte temprana de su esposa Mercedes de Orléans. A partir de ahí, muestra cómo las derivaciones de este romance han llegado a límites inverosímiles. Finaliza el artículo con un romance posterior a la Guerra Civil española, donde para quejarse contra el fascismo se contrahace el romance de “Los mozos de Monleón”.

Los siguientes cuatro estudios se dedican al cancionero tradicional. El primero, intitulado “Aristóteles, el maestro Correas y unas canciones del Siglo de Oro con latines macarrónicos” (67-102), sostiene que el latín macarrónico de algunas canciones antiguas son muestras de su po-

pularidad y no de “cultismo”. Cuestiona así la crítica de Daniel Devoto al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk por su inclusión de dos canciones de este tipo, que fueron recogidas por Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes*, de 1627:

Si Aristóteles supiera
akesto de cantinploris
zierto es ke no dixera
motus est causa caloris.

Si Aristóteles supiera
vuestros kaskos, señor kura,
zierto es ke no dixera
nihil vacuum in natura.

Después de mostrar convincentemente la popularidad de estos textos, Pedrosa concluye que “el uso del castellano en mezcla con latines y pseudolatines es un recurso empleado, en realidad, por todos los estratos sociales y culturales, desde las elites ilustradas que lo manejaban con elevadas aspiraciones literarias o con sutiles intenciones irónicas hasta los usuarios medios y humildes e iletrados de la lengua y los creadores y transmisores cultivados y no cultivados del folclore” (99). De ahí que, contrariamente a la opinión de Devoto, Pedrosa destaca como un gran acierto de la obra de Frenk la inclusión de las dos cancioncillas recogidas por Gonzalo Correas.

El siguiente estudio, “Peleas de ciegos, batallas de sastres, códices iluminados y canciones” (103-161), que en mi opinión destaca por su factura, complejidad y resultados, es un análisis que parte de una cancioncilla del siglo XVIII, inserta en el *Bayle nuevo de la Maya* de Antonio de Zamora:

Por la Pontiña de Zaragoza
veinte y cinco zeguinos vaen,
cada zego leva sua moza,
cada moza leva seu can.

Pedrosa muestra la tradicionalidad del texto con ejemplos de los siglos XIX y XX. Señala que este motivo se incluye, por sus características,

en canciones seriadas; describe cómo “se le pueden adaptar también otros motivos migratorios de muy distinto carácter, y cómo su ‘argumento’ parece ir orientándose hacia nuevos desarrollos” (109), por ejemplo, el almuerzo de los ciegos, motivo al que se le añade al término una pelea de ciegos. Pedrosa hace aquí un paréntesis histórico y muestra que el origen de las peleas de ciegos está en espectáculos populares durante la Edad Media. El espectáculo consistía en meter a algunos ciegos con palos a un corral y que trataran de atrapar un cerdo, que obtenían como premio. Juegos similares quedaron asociados al Carnaval, una de cuyas derivaciones es la piñata.

A continuación, los ciegos se convierten en sastres cobardes que intentan matar a una rana con una hoz. La desproporción entre la cantidad de seres humanos que se necesitan para matar un animal inofensivo se relaciona, de acuerdo con Pedrosa, con la alusión de la cobardía de los lombardos frente al ejército de Carlo Magno en el siglo VIII. El motivo de los lombardos que huyen de un caracol se difunde ampliamente en el siglo XII, cuando también se le comienza a asociar con la usura; de ahí que se extendiera la parodia de su cobardía. Durante el siglo XII el motivo de los guerreros que luchan contra caracoles gigantes se plasma en ilustraciones de códices, en la pintura, arquitectura y orfebrería.

Finalmente, después de un recorrido a través de los siglos y las geografías, José Manuel Pedrosa afirma que el estudio es “la evidencia de que la continuidad de nuestra cultura tradicional depende de la constante renovación de sus células, y de que, tras muchas aparentemente intrascendentes expresiones, creencias, entretenimientos y canciones heredados de nuestros mayores, hay un largo y complejo camino que pasa por sorprendentes historias, actividades y grupos humanos, y por la energía dinámica e inconsumible de la tradición” (161).

En el estudio “*Los dos besos: una canción apócrifa de don Luis de Montoto y Rautenstrauch en la tradición oral*” (162-174), Pedrosa cuestiona la autoría de la estrofa atribuida al erudito sevillano, cuyo texto dice:

Dos besos tengo en el alma
que no se apartan de mí.
El último de mi madre
y el primero que te di.

A través de la cita de textos de la tradición oral española y sefardí, Pedrosa duda de la autoría, a pesar de no haber obtenido ningún testimonio previo al registrado por don Luis de Montoto.

El último estudio dedicado al cancionero, “Dos sirenas en el cancionero sefardí” (175-184), investiga el fenómeno de la distorsión léxica por sustitución que se realiza en una canción de la tradición sefardí, donde la palabra *gitana* es reemplazada por *sirena*. El estudioso explica que la sustitución es la manera de adaptar un texto al mundo poético de los recreadores, los cuales seleccionan elementos familiares a su imaginario poético. Para demostrarlo, el autor realiza un recorrido por textos de la tradición hispánica desde el Siglo de Oro hasta hoy, y por los diferentes géneros orales, y muestra ampliamente la tradicionalidad de la canción. Para completar el panorama, analiza otra canción donde se realiza el mismo tipo de sustitución léxica por las mismas razones.

Dado que existen registros sobre este tipo de transformaciones léxicas en la tradición judeo-oriental, el estudioso señala que ha podido fechar la emigración de estas canciones españolas hacia Oriente a principios del siglo XIX.

El único estudio dedicado a oraciones se titula “Correspondencias cristianas y judías de la oración de *Las cuatro esquinas*” (187-220). A partir de la oración registrada en el siglo XVII por Lope de Vega,

Cuatro pilares hai en el cielo:
Lucas i Marcos i Juan i Mateo,

y de un texto del siglo XVIII:

Cuatro pilares tiene esta cama,
cuatro ángeles la acompañan,
y la Virgen que está en medio;
Dios me recoja a buen sueño,

Pedrosa hace un recorrido por la tradición cristiana y judía. En cada apartado analiza las diferentes versiones de la oración: cuatro esquinas, cuatro cantones, cuatro pies, “con un número variable de ángeles”. Continúa su estudio por la tradición judía de Oriente y Francia, la criptojudía

de Portugal y algunas parodias del texto. Asimismo, añade algunos elementos a la discusión sobre los orígenes cristianos o judíos de la oración y dedica un apartado al motivo mágico de las cuatro esquinas. A pesar del largo recorrido, no puede darse una conclusión unívoca, como comenta el autor; sin embargo, sí puede verse la facilidad de adaptación de la literatura tradicional.

El octavo capítulo, “El sol de los sábados, una superstición de lavanderas... y un refrán” (223-249), estudia un refrán registrado en *Libro de refranes* de Pero Vallés (1549):

Ni sabado sin sol,
ni moça sin amor,
ni ramera sin arrebol.

La tradicionalidad y vitalidad del texto quedan confirmadas por los numerosos ejemplos recogidos desde el siglo XVI hasta la actualidad, donde el esquema formulístico se va ampliando e incluyendo nuevos elementos. Pedrosa afirma que esta capacidad de ampliación le viene, en parte, “de su antiguo y extendidísimo arraigo tradicional, con la inevitable dimensión dinámica y variable que ello le confiere, y de su polivalencia funcional e ideológica en cada contexto en que vive” (230), lo que permite una diversidad de connotaciones. Asimismo, su tradicionalidad corresponde a la “permeabilidad a procesos de contaminación con otros refranes y sentencias vivos en la tradición popular” (230). Esto lo demuestra en la selección de textos de diferentes tradiciones, como la sefardí y la colombiana, y en el variado registro de acepciones, desde la mítica-religiosa a la erótica. Finalmente, afirma el estudioso, la variedad de adaptaciones del refrán muestra que no existe una sola verdad, sino diferentes verdades en el terreno de la literatura, de los saberes y de las creencias populares.

El capítulo noveno, “*La lozana andaluza, El corregidor y la molinera* y un manojo de fábulas eróticas viejas y modernas” (253-281), se dedica al estudio de un cuento. El texto de partida es un pasaje de la *Lozana andaluza* de Francisco Delicado, donde se habla de los engaños hechos entre dos parejas que cometen adulterios entre sí y que, para lograr sus objetivos sexuales, son ayudados por la Lozana. El detonador del adulterio

es el deseo del amigo por la mujer del otro. Ayudado por la Lozana, el primero utiliza como engaño para poseer a la mujer los anillos que aquella ha robado durante el baño. La mujer engañada queda encantada con el amigo por haber logrado encontrar los anillos de una manera tan placentera, pero el enredo se complica cuando, en su candidez, ella regaña al marido porque nunca ha sabido “sacarle” los objetos perdidos. En venganza, el marido engaña a la mujer del amigo, ayudado también por la Lozana, y la posee con la excusa de que el niño que va a nacer ha quedado incompleto, que le faltan las orejas y los dedos. Una vez más, la otra mujer, también ingenua, dice a su marido que, gracias a su compadre, la criatura estaría completa.

Estos motivos aparecen juntos también en una novela barroca italiana del siglo XVI. Sin embargo, los dos episodios, “La pérdida del anillo” y “El niño incompleto”, aparecen ya, por separado, desde la Edad Media. Como lo ha hecho en los artículos anteriores, Pedrosa recoge ejemplos de distintas geografías y en diferentes tiempos, que van desde la Edad Media hasta la tradición moderna, demostrando la tradicionalidad y adaptabilidad de los motivos. El estudio culmina con el análisis de otro motivo similar en “El corregidor y la molinera”, donde el intercambio de ropas permite a uno de los hombres deshonorar a la mujer del otro y al otro poseer a la mujer del primero, utilizando el mismo engaño. De acuerdo con Pedrosa, si bien no son cercanos, ambos motivos se basan en el mismo prototipo, que se ha ido diferenciando en las varias tradiciones.

El penúltimo capítulo está dedicado al estudio de la iconografía popular con el título de “Tradición oral, tradición visual y papiroflexia: del enigma de *El corazón abierto* al de *Los cuatro cerdos*” (285-313). El enigma del corazón abierto es “un folio de papel doblado por varias partes que, a medida que se abre, va dejando ver dibujos y textos poéticos que transmiten un mensaje en el que significativo icónico y significativo poético se integran en un solo e indivisible —aunque complejo— significado” (285-286). Este género aparece tanto en España como en Hispanoamérica y Portugal, donde Leite de Vasconcellos estudia una serie de cartas de amor que corresponden al mismo esquema que el enigma. De acuerdo con el investigador portugués, este género podría haber sido creado por un escritor culto como entretenimiento y luego dado para imprimir en pliegos de cordel, de donde se ha tradicionalizado. Ade-

más, Pedrosa relaciona el enigma con el género culto de los emblemas, cuyo influjo fue tal, que llegaron a trascender hacia otras artes y popularizarse.

Los diferentes elementos que integran el *Enigma del corazón abierto*, como mujeres, sirenas, guitarras y vihuelas, no sólo funcionan como ornato, sino que también poseen un simbolismo que configura el mensaje moralizante del enigma. Finalmente, el estudioso nos remite a juegos similares que perviven aún en la actualidad.

El último estudio del volumen trata de un oficio popular y de la literatura tradicional asociada con él, a saber, como se explicita en el título, “El cantar y el contar del arriero” (317-356). La presencia de los arrieros como portadores de la tradición oral se puede trazar desde muy antiguo en la *Farsa dos Almocreves* de Gil Vicente. Pedrosa enumera varias citas de viajeros y autores a lo largo de los siglos que confirman que el arriero es conocido como vocero de la literatura tradicional. Más adelante, muestra cómo existe no sólo un cancionero de arrieros, sino además un romancero, un refranero, leyendas, cuentos y hasta hagiografía arrieril. Destaca Pedrosa que incluso estudiosos como Menéndez Pidal han aceptado los aportes del arriero a la literatura tradicional, en específico al Romancero. Todo el análisis muestra, de acuerdo con el autor, que “los arrieros, como cualquier otra colectividad humana, crean o recrean, cantan y cuentan un conjunto de saberes, fábulas y poemas que en algunos casos han sido heredados o adaptados del entorno, pero que en muchos otros casos emanan de y reflejan fielmente sus modos de vida y de cultura” (355).

Un volumen tan rico en textos y en diversidad de estudios sólo puede ser apreciado en su totalidad a través de una lectura pausada, que permita al lector saborear cada uno de los ejemplos y gozar de la cuidada labor realizada por José Manuel Pedrosa.

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Carlos Nogueira. *Literatura oral em verso: a poesia em Baião*. Pref. Francisco Topa. Gaia: Estratégias Criativas, 2000; 205 pp.

La fecunda investigación del profesor e investigador portugués Carlos Nogueira había dado ya como frutos los dos volúmenes (aparecidos en 1996 y en 2000) de un *Cancioneiro popular de Baião* cuando vio la luz este otro volumen de análisis, estudio y contextualización teórica de los materiales líricos recogidos y publicados en sus trabajos recopilatorios anteriores.

A la gran calidad documental de los textos previamente conocidos viene a sumarse, así, un denso y profundo trabajo de prospección erudita, que, desde el mismo momento en que fue publicado, se ha convertido en una pieza muy singular e importante en el panorama crítico en torno al cancionero tradicional lusohispánico, dada la absoluta escasez, por no decir la absoluta inexistencia hasta ahora, de este tipo de trabajos.

Abundan, ciertamente, en todo el mundo de lengua portuguesa y española, las recopilaciones irregularmente acríicas y asistemáticas de canciones tradicionales; y escasean mucho, pero también existen, las recopilaciones más o menos académicas y ordenadas, e incluso anotadas, de repertorios líricos orales, como lo prueba esa magna obra, sin duda la referencia más importante de las publicadas hasta ahora, que es el *Cancionero folklórico de México*, dirigido por Margit Frenk y editado en cinco enormes volúmenes entre 1975 y 1985.

Pero un libro como el de Carlos Nogueira, que, lejos de estar estructurado a la manera de una antología o de una compilación lineal de materiales, es un auténtico y detallado estudio crítico, filológico y etnográfico de un corpus muy limitado de canciones que se van desgranando a modo de ejemplos, constituye un fenómeno insólito en el panorama actual de los estudios sobre el cancionero lírico panhispánico, al menos sobre el de tradición moderna. El hecho de que este trabajo emanase de una tesis de maestría presentada en el año 1999 en la Universidad de Oporto no debe ser en absoluto ajeno al orden, a la estructuración y a la sistematización que vertebran todo el libro, y apunta, quizás, hacia un camino que convendría explorar y transitar mucho más en el futuro: el de la realización de investigaciones universitarias que tuviesen como fin no sólo el rescate y la edición de documentos literarios

orales, sino también su estudio crítico de acuerdo con los mismos criterios de edición y de análisis que rigen el estudio de los textos poéticos que se han convertido ya en clásicos. Que tal labor es factible lo prueban los alentadores resultados del precioso volumen publicado por el profesor Nogueira, único y fiable modelo, en el mundo lusohispánico, que este tipo de acercamientos puede propocionar por ahora.

De modélico se debe calificar, ciertamente, el marco teórico que este libro aporta a la comprensión y al conocimiento de la *Literatura oral em verso* del concejo portugués de Baião: desde los comentarios iniciales acerca de los conceptos de poesía oral, popular y tradicional y de su entendimiento y desarrollo en el ámbito portugués, lamentablemente muy desconocido desde nuestra orilla española e hispanoamericana, hasta el propio análisis demográfico, sociológico y etnográfico de la población de la que emana ese cancionero, pasando por sus relaciones con la vecina tradición lírica gallega o con el fenómeno migratorio a Brasil, o por la valoración del papel de la mujer en su transmisión, o por el análisis de la influencia de los nuevos medios de difusión cultural audiovisuales en el ámbito rural.

Aún más densidad crítica tiene todo el capítulo 1 del libro, dedicado a lo que el autor califica atinadamente de “Questões fundadoras”: las relaciones entre oralidad y escritura que se articulan en los materiales estudiados, las circunstancias que rodean a su transmisión y a su recepción, las relaciones de los textos poéticos con la música y la danza, la generación y justificación de las variantes, y las funciones que esa poesía —o, más bien, ese complejo cultural— asumen en el seno de la comunidad que las cultiva.

El capítulo 2 propone y se centra en una especie de clasificación y de prospección de los géneros con que se identifican las “prácticas poéticas” de esa comunidad, con especial atención a los que sin duda guardan mayor originalidad e influyen de manera más intensa y decidida —más aún que los consabidos cantos de cuna, de boda, etc.— en la vida social de la comunidad: los “poemas dos cortejos do Menino Jesus”, las “cantigas ao desafio”, los “pasquins e testamentos”, las “pulhas” y las “dedicatórias”.

El capítulo 3 analiza tres dimensiones diferentes de los textos recogidos: en primer lugar, las circunstancias y los criterios de la recolección,

tan decisivos en la calidad y en la configuración final de los resultados que se pueden obtener, y tantas veces silenciados o desatendidos por la mayoría de los editores; en segundo lugar, los aspectos formales lingüísticos (fonética, morfología, sintaxis) y poéticos (versificación) de la literatura obtenida, y en tercer lugar, una valoración e interpretación de la intensa relación que hay entre estos materiales líricos y las creencias religiosas tradicionales, así como de la influencia detectable en ella de la experiencia y de la memoria histórica y política del pueblo.

Nunca hasta hoy se había publicado —que yo sepa— un libro acerca del cancionero de tradición oral moderna de ningún rincón del mundo lusohispánico que atendiese a todas estas variadas pero esenciales cuestiones, que justificase cada uno de sus análisis y de sus conclusiones no sólo con los preciosos textos líricos recogidos por el autor en el concejo de Baião, sino también con nutridas y exhaustivas notas a pie de página —muchos cientos a lo largo de todo el libro— de carácter comparativo y erudito, y que aspirase a presentar —casi a reivindicar— el repertorio lírico tradicional de un apartado rincón del norte de Portugal como un paradigma posible y accesible de los procesos y fenómenos literarios y culturales que se dan cita en cualquier tradición poética, y de lo que se puede hacer cuando se afronta el estudio de un corpus literario oral con la misma intensidad, los mismos métodos y las mismas ambiciones que se ponen en juego cuando se estudia cualquier otro tipo de textos —quizás más prestigiosos, pero no más hermosos ni importantes— pertenecientes a la órbita de lo que se suele considerar la gran literatura escrita.

El volumen se completa con unas conclusiones, no muy extensas, pero sí muy densas, concentradas y reveladoras, y con una bibliografía amplísima que refleja las inquietudes y la curiosidad intelectual del autor, su extraordinaria erudición y su notable puesta al día en todo lo que se refiere a corrientes y estudios críticos no sólo portugueses, sino también panhispánicos y europeos, del cancionero y de la literatura tradicional en general.

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá