

Revista de Literaturas Populares



Revista de Literaturas Populares

AÑO V NÚMERO I ENERO-JUNIO DE 2005

dirección

margit frenk

comité de redacción

araceli campos moreno / santiago cortés hernández /
enrique flores / raúl eduardo gonzález / mariana
masera / maría teresa miaja / gabriela nava / nieves
rodríguez valle / maría teresa ruiz / rosa virginia
sánchez

comité editorial

magdalena altamirano / martha bremauntz / elizabeth
corral peña / maría cruz garcía de enterría / antonio
garcía de león / aurelio gonzález / pablo gonzález
casanova / carlos monsváis / beatriz mariscal / edith
negrín / josé manuel pedrosa / herón perez martínez /
ricardo perez montfort / agustín redondo

cuidado de la edición

comité de redacción

diseño original / diseño de portada

mauricio lópez valdés / gabriela carrillo

tipografía

elizabeth díaz salaberría

imagen de la cubierta

milagro de la santa cruz. exvoto

publicación semestral

CANJES, CORRESPONDENCIA:

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO, D. F.

distribución

SIGLO XXI EDITORES AV. CERRO DEL AGUA 248,

04310, MÉXICO D. F.

issn 1665-6431

E-MAIL: litpop@correo.unam.mx

impreso y hecho en México

PÁGINA WEB: www.filos.unam.mx/PUBLICACIONES/RLI

Contenido

Presentación	3-4
--------------------	-----

TEXTOS Y DOCUMENTOS

<i>La secuestrada de Poitiers: complainte</i> (ENRIQUE FLORES)	7-17
<i>La desaparición misteriosa de un lago.</i> <i>Dos relatos de la Montaña de Guerrero</i> (JORGE GUTIÉRREZ MARTÍNEZ)	18-23
<i>Nueve sonos huastecos paralelísticos. I</i> (ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ)	24-47

ESTUDIOS

<i>El sabio que conocía lo que era el "guay" y la "guaya", y el "ay" y el "hay": del libro hebreo medieval de Ben-Sirá a la tradición oral moderna</i> (JOSÉ MANUEL PEDROSA)	51-61
<i>Recreación del romance de La adúltera en la tradición hispanoamericana</i> (MARÍA TERESA RUIZ)	62-78
<i>El coyote en la literatura de tradición oral</i> (NIEVES RODRÍGUEZ VALLE)	79-113

Gilberto Owen, *retablos como nubes*
(YANNA HADATTY MORA) 114-127

El archivo fonográfico como fuente documental
(JOAQUÍN DÍAZ) 128-136

RESEÑAS

Patrick Johansson K. *"Zazani". La palabra-enigma.*
Acertijos y adivinanzas de los antiguos nahuas
(MARÍA TERESA MIAJA) 139-143

Postillae in "Corpus" Margit Frenk. Homenaje del SEMYR
(CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ) 143-147

José Manuel Pedrosa. *El cuento popular en los Siglos de Oro*
(SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ) 148-152

Carlos Nogueira. *O esencial sobre a literatura*
de cordel portuguesa
(ANA MARGARIDA RAMOS) 153-157

Camino Noia Campos. *Contos galegos de tradición oral*
(NIEVES RODRÍGUEZ VALLE) 157-162

Aurelio González. *El Romancero en América*
(JOSÉ LUIS GUTIÉRREZ ROCHA) 162-166

Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González, comp.
El folclor literario en México
(GABRIELA NAVA) 166-170

La secuestrada de Poitiers: *complainte*

“En 1930, preocupado siempre por el problema de la justicia y de la verdad, André Gide funda en la *Nouvelle Revue Française* una colección de título elocuente: ‘*Ne jugez pas*’. Se propone exponer ahí una documentación ‘auténtica en la medida de lo posible’ sobre casos criminales que escapan a las reglas de la psicología tradicional y desconcertantes para la justicia. El primer expediente reunido por él fue el de *La secuestrada de Poitiers*: el 22 de mayo de 1901, el procurador general de Poitiers supo por una carta anónima que la señorita Melanie Bastian, de 52 años, estaba encerrada desde hacía 25 años en la casa de su madre (viuda del antiguo decano de la Facultad de Letras de Poitiers), en una recámara sórdida, donde vivía en medio de basura y en la oscuridad más completa. ¿Cómo este caso, en que la culpabilidad de la señora Bastian y de su hijo parecía evidente, pudo desembocar en la liberación de los inculcados? La exposición de André Gide permite comprender esta decisión y aclara magistralmente este caso, que se ha convertido en legendario”.¹

En México ocurrió, por cierto, un caso semejante al analizado por Gide. Me refiero a la historia de *nota roja* que Arturo Ripstein llevó a la escena en *El castillo de la pureza* y que dio lugar a otras obras que comparten su horizonte criminal y mitológico.

Séquestrée!, cuyo texto está fielmente transcrito y cuya traducción propongo enseguida, pertenece al ámbito de lo que en Francia se llama *complaintes*, y que no ha merecido un estudio como el que debería derivarse del papel que ese género cumplió durante más de un siglo. Señalemos, en todo caso, que las *complaintes* de “La secuestrada de Poitiers” circularon en periódicos o en hojas sueltas, que — como lo hicieron en España los *romances de ciego*, o en México las décimas y los corridos impresos en *hojas*

¹ Este párrafo corresponde a la nota preliminar de la edición francesa del libro de Gide.

volantes a fines del siglo XIX — los mendigos y violinistas ciegos vendían y cantaban en las calles de las ciudades y los pueblos de Francia. Llama la atención el carácter satírico de nuestra composición, que contrasta con el tono trágico de la mayoría de las *complaintes*.

Sería interesante poner en contacto las diferentes tradiciones de la poesía popular urbana —o “de masas” —, más allá de las fronteras lingüísticas y nacionales. Esa es la idea de publicar la traducción de un texto francés correspondiente a una tradición en apariencia —y sólo en apariencia— ajena a “nuestras” culturas populares de los siglos XVIII, XIX y XX.

ENRIQUE FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

LA RECLUSE DE POITIERS

Une femme séquestrée et martyrisée

VINGT-CINQ ANS DE CAPTIVITE. — HORRIBLES DETAILS

Délivrance de la victime. — Énouvantes et nouvelles Révélations

LA MÈRE DES POISSONS

La mère des poissons est une femme qui a été séquestrée pendant vingt-cinq ans dans une chambre étroite et sale, où elle a souffert de toutes les privations. Elle a été découverte par la police à Poitiers, dans une maison qui sert de logement à plusieurs familles. Elle est âgée de 60 ans et est dans un état de faiblesse extrême.



Arrivée du Commissaire de Police rue de la Vierge à Poitiers

La mère des poissons est une femme qui a été séquestrée pendant vingt-cinq ans dans une chambre étroite et sale, où elle a souffert de toutes les privations. Elle a été découverte par la police à Poitiers, dans une maison qui sert de logement à plusieurs familles. Elle est âgée de 60 ans et est dans un état de faiblesse extrême.

La mère des poissons est une femme qui a été séquestrée pendant vingt-cinq ans dans une chambre étroite et sale, où elle a souffert de toutes les privations. Elle a été découverte par la police à Poitiers, dans une maison qui sert de logement à plusieurs familles. Elle est âgée de 60 ans et est dans un état de faiblesse extrême.

La mère des poissons est une femme qui a été séquestrée pendant vingt-cinq ans dans une chambre étroite et sale, où elle a souffert de toutes les privations. Elle a été découverte par la police à Poitiers, dans une maison qui sert de logement à plusieurs familles. Elle est âgée de 60 ans et est dans un état de faiblesse extrême.

La mère des poissons est une femme qui a été séquestrée pendant vingt-cinq ans dans une chambre étroite et sale, où elle a souffert de toutes les privations. Elle a été découverte par la police à Poitiers, dans une maison qui sert de logement à plusieurs familles. Elle est âgée de 60 ans et est dans un état de faiblesse extrême.

Grande Complainte sur la pauvre femme séquestrée

<p>GRANDE COMPLAINTE</p> <p>Requêtes de Poitiers</p> <p>N° de l'ordre</p>	<p>N° 1</p> <p>N° 2</p> <p>N° 3</p> <p>N° 4</p> <p>N° 5</p> <p>N° 6</p> <p>N° 7</p> <p>N° 8</p> <p>N° 9</p> <p>N° 10</p>	<p>N° 11</p> <p>N° 12</p> <p>N° 13</p> <p>N° 14</p> <p>N° 15</p> <p>N° 16</p> <p>N° 17</p> <p>N° 18</p> <p>N° 19</p> <p>N° 20</p>	<p>N° 21</p> <p>N° 22</p> <p>N° 23</p> <p>N° 24</p> <p>N° 25</p> <p>N° 26</p> <p>N° 27</p> <p>N° 28</p> <p>N° 29</p> <p>N° 30</p>
<p>N° 31</p> <p>N° 32</p> <p>N° 33</p> <p>N° 34</p> <p>N° 35</p> <p>N° 36</p> <p>N° 37</p> <p>N° 38</p> <p>N° 39</p> <p>N° 40</p>	<p>N° 41</p> <p>N° 42</p> <p>N° 43</p> <p>N° 44</p> <p>N° 45</p> <p>N° 46</p> <p>N° 47</p> <p>N° 48</p> <p>N° 49</p> <p>N° 50</p>	<p>N° 51</p> <p>N° 52</p> <p>N° 53</p> <p>N° 54</p> <p>N° 55</p> <p>N° 56</p> <p>N° 57</p> <p>N° 58</p> <p>N° 59</p> <p>N° 60</p>	<p>N° 61</p> <p>N° 62</p> <p>N° 63</p> <p>N° 64</p> <p>N° 65</p> <p>N° 66</p> <p>N° 67</p> <p>N° 68</p> <p>N° 69</p> <p>N° 70</p>

Léon BAYARD, Imp. rue des Saussaies, PARIS

Séquestrée!!!

Complainte inédite sur l'air connu: Tu nous quittes et tu t'en vas, vendue 10 centimes au profit des malades pauvres de l'Hôtel Dieu de Poitiers.

Il était une pauvre fille
 qu'aimait un brillant avocat;
 elle était de rich' famille,
 lui n'possédait pas un ducat;
 5 l'père, qu'était un homm'sage,
 refusa l' élu de son coeur;
 il n'y eut pas de mariage,
 ce fut un grand malheur.

La pauvre fill' fut malade
 10 de se voir ainsi refuser
 un garçon dans la panade
 et qu'elle voulait épouser;
 sa peine fut si profonde
 qu'ell' crut perdre la raison,
 15 alors retirée du monde
 elle ne sortit plus d' la maison.

Le pèr' dit: "Ma fill' est folle,
 dans sa chambre faut l'enfermer;
 jusqu'à temps qu'elle se console
 20 petit Marcel va la garder";
 il dit à ce fils remarquable:
 "Je fais appel à ton coeur,
 Marcel, tu seras un bon diable,
 j' te confie ta mère et... ta soeur".

25 C' pèr' qu'avait d' la prévoyance
 mourut et s'en alla au ciel;
 partit avec confiance
 de voir Blanch' soignée par Marcel;

!!!Secuestrada!!!

Lamento inédito sobre el tema: Tú nos dejas y te vas, vendido a 10 centavos en beneficio de los enfermos pobres del Hospital de Dios de Poitiers.

Érase una pobre niña
que amó a un brillante abogado;
ella de rica familia,
él no tenía ni un ducado;
5 el padre, que era hombre sabio,
a su novio rechazó;
no pudo haber matrimonio:
fue para ella un gran dolor.

La pobre niña se enferma
10 al ver así rechazar
al muchacho miserable
con quien se quería casar;
su pena fue tan profunda,
que la razón cree perder,
15 y retirada del mundo
la calle no vuelve a ver.

El padre dice: “Está loca,
en su cuarto la encerrad;
hasta que no se consuele
20 Marcelo la cuidará” .
Le dice a ese hijo notable:
“Apelo a tu corazón,
Marcelito, no eres malo,
ve por tu hermana desde hoy” .

25 Ese padre previsor
murió y al cielo se fue;
partió con la confianza
de encargársela a Marcel;

à peine fut-il dans l'aut' monde,
 30 qu' la vieill' maman Harpagon,²
 dans un galetas immonde
 laissa Blanche dans l'abandon.

Marcel fait des conférences
 devant un tas de gens très chics;
 35 il sait parler des souffrances
 des blessés, et ça tombe à pic;
 pour soigner un' maladie
 y'en a pas deux comme lui;
 il fait ça pour la patrie,
 40 des p'tits soldats il est l'appui.

Il nomme sa soeur Gertrude
 a fin de lui prouver son amour;
 pour ell' plein d' sollicitude,
 il la visite chaque jour;
 45 de peur qu'on dérange Blanche,
 une chaine de sûreté
 des volets fixe la planche,
 un mat'las fait l'obscurité.

C' bon Marcel qu'avait de la poigne
 50 et qu'était rempli de pitié
 à sa chère soeur témoigne
 son zèle et sa bonne amitié;
 il va lui lire la gazette
 tous les jour dans son taudis,
 55 sans se servir de lunette:
 il est myope, mais voit la nuit.

Pendant que' la maman roupille,
 assisse sur ses sacs d'écus,

² Harpagon es el prototipo del avaro en la comedia de Molière.

pero, ya ido al otro mundo,
30 la mamá, vieja Harpagón,
en un cuchitril inmundo
a su Blanca abandonó.

Marcel daba conferencias
ante mucha gente *chic*;
35 hablaba del sufrimiento
de los heridos, que, al fin,
para cuidar a un enfermo
no había otro como él;
hacía todo por la patria,
40 del soldado era el sostén.

Llama a su hermana Gertrudis
por mostrarle simpatía;
lleno de solicitudes,
la visita día con día;
45 para que no la molesten,
una cadena asegura
las planchas de las persianas
y un bastidor, la negrura.

El buen Marcel, tan enérgico
50 y tan lleno de piedad,
a su querida hermanita
le atestigua su amistad;
va a leerle la gaceta
todos los días sin faltar,
55 sin anteojos, porque es miope
(pero ve en la oscuridad).

Mientras que mamá bosteza
en sus escudos echada,

Marcel, qu'adore sa famille,
60 s' ballad' parmi les détrituz;
il ne sent rien, le pauvre homme,
car il n'a pas d'odorat;
il vient faire' son petit somme,
le nez sur le puant grabat.

65 La puc', le pou, la punaise,
la souris et le noir cafard,
tout' l vermine' à son aise,
se promène, se fait du lard;
Marcel, qui d' la sacristie
70 est le plus chaud défenseur,
y trouv' un' analogie
avec les amis de son coeur.

Quand Marcel tient compagnie
à sa soeur qu'aime les égards,
75 il fait de l'anatomie
sur les vers et sur les cafards;
il apprend l'art capillaire
et l' secret de s' faire maigrir;
quand on est humanitaire,
80 ça peut quelque jour vous servir.

Mais, hélas, noire infortune!,
Marcel et maman Harpagon
eurent la visite importune
d'un quidam qu'entra sans façon;
85 ce monsieur a l'air austère,
déclara qu'il venait pour
enl'ver un' soeur à son frère
et lui fair' changer de séjour.

Et puis ils eurent la joie
90 d' voir arriver dans son logis
des messieurs en chapeau de sois

60 Marcel, que ama a su familia,
entre detritus paseaba;
no huele nada, el pobre hombre,
porque carece de olfato;
viene a dormirse una siesta
al apestoso camastro.

65 La pulga, el piojo, la chinche,
la cucaracha, el ratón,
todos los bichos pasean
y engordan sin privación;
Marcel, de la sacristía
70 el ardiente defensor,
encuentra una analogía
con los *mochos* del Señor.

Cuando Marcel acompaña
con atenciones a Blanca,
75 estudia la anatomía
de larvas y cucarachas;
aprende artes capilares
y el secreto de enflacar:
cuando se es humanitario
80 algún día se podrá usar.

Pero, ¡ay, negro infortunio!,
Marcelo y mamá Harpagón
reciben un día a un fulano
que sin saludar entró;
85 ese señor de aire austero
dice que viene a arrancar
la hermana amada al hermano,
llevándola a otro lugar.

Luego tuvieron el gusto
90 de ver señores llegar
con sus sombreros de seda

qu'avait l'air quelque peu surpris;
 l'un d'eux, pris d'une nausée,
 tout à coup devint blafard,
 95 s' cramponne à la cheminée:
 il vient d'avalar un cafard!

Pour bien récompenser c' bon frère
 d' ses soins et de sa bonne action,
 on l'envoi ainsi qu' sa mère
 100 Hôtel de la Visitation;
 il pourra, à son aise,
 préparer des beaux discours
 en faveur d' l'armée française
 et couler dans la paix ses jours.

105 Ah!, plaignez un pauvre diable
 qui n'a jamais eu d'odorat,
 car son sort est lamentable,
 le monde est tout de même ingrat!
 C'est par pitié filiale
 110 qu'il est privé de sa soeur
 et qu' sa douleur il exhale,
 son infortune fend le coeur!

[*Le Progrès Republicain*, 22 juin 1901.]

y aire de perplejidad;
 uno, preso de la náusea,
 pálido, intenta alcanzar
 95 la chimenea: ¡se acaba
 de una alimaña tragar!

Para premiar al hermano
 su auxilio y su buena acción,
 lo envían, con su madre, al negro
 100 Hotel de la Visitación;
 ahí podrá, cómodamente,
 bellos discursos forjar
 sobre la armada francesa,
 sus días transcurriendo en paz.

105 ¡Llorad por un pobre diablo
 que nunca poseyó olfato;
 su suerte fue lamentable,
 el mundo le ha sido ingrato!
 Sólo la piedad filial
 110 de su hermana lo privó;
 su dolor y su infortunio
 desgarran el corazón.

[*Le Progrès Republicain*, 22 de junio de
 1901.]

Bibliografía citada

- AUGUSTIN, Jean Marie, 2001. *L'histoire véridique de la séquestrée de Poitiers*.
 París: Fayard.
- GIDE, André, 1980. *La secuestrada de Poitiers*, trad. Michèle Pousa. Barce-
 lona: Tusquets.
- _____, 2003. *La séquestrée de Poitiers* [1930]. París: Gallimard.
- MONESTIER, Alain, 1982. *Le fait divers*. París: Musée National des Arts et
 des Traditions Populaires.

La desaparición misteriosa de un lago. Dos relatos de la Montaña de Guerrero

Gaudencio Aguilar Moreno es el nombre de nuestro informante; tiene 24 años de edad y es originario de Metlatonoc, Guerrero. Actualmente reside en la ciudad de Chilpancingo, capital del estado, donde trabaja como defensor de los derechos humanos. En noviembre de 2003 fue a su pueblo para la celebración de los rituales del Día de Muertos. Ahí se encontró con un problema bastante peculiar: el lago Metlatonoc, que abastecía de agua a las comunidades del municipio del mismo nombre, había desaparecido misteriosamente en tan solo tres días.

El lago se encontraba en la comunidad mixteca de Yuku Sami, o Cerro de la Garza. Los habitantes de la región le dieron dos interpretaciones a lo ocurrido. Como veremos, ambas coinciden en que la pérdida del agua fue causada por la profanación de un lugar sagrado.

La primera interpretación señala que el lago albergaba en su centro una piedra sagrada, la cual fue sustraída. La autoría del robo se adjudica a la compañía refresquera Coca Cola, la cual, con el pretexto de realizar trabajos de desarrollo social en aquel municipio, supuestamente se había dedicado a saquear la riqueza cultural de la zona.

Según Gaudencio, la Coca Cola llegó a aquellos rumbos en 2001, para ofrecer ayuda a Metlatonoc con obras sociales que beneficiarían a la población. Con la anuencia de las autoridades municipales, se acordó que apoyaría económicamente varios proyectos, entre los cuales destacan la construcción de puentes para cruzar ríos, la remodelación de la iglesia principal, la edificación de molinos de nixtamal en cada comunidad del municipio, la creación de un centro de cómputo en la cabecera municipal, el otorgamiento de becas a jóvenes que estudian la preparatoria o la universidad fuera del estado de Guerrero y, por si fuera poco, colaboraría en las festividades, como la del 30 de abril, cuando, por ser Día del Niño, se acostumbra regalar ropa y juguetes a los pequeños.

Varios lugareños sospechan que la famosa compañía refresquera no se limitó a hacer obras sociales y que robó la piedra sagrada del lago, así como otras piezas arqueológicas. Puesto que la piedra no estaba en su lugar de origen, el agua había desaparecido. La población decidió denunciar el hecho en el Centro de Derechos Humanos de la Montaña, Tlachinollan, que se encuentra en Tlapa, Guerrero, donde se documenta tal acontecimiento.

La segunda interpretación denuncia que una pareja tuvo relaciones sexuales a medio día, en el lago. Según las costumbres de la comunidad, el sexo siempre se debe realizar de noche y nunca en un lugar sagrado. Como consecuencia de esta ofensa, el lago se vació. La piedra sagrada, a la que se llama Santo Dios, decidió irse de ahí junto con el agua.

Cualquiera que sea la causa de la pérdida del vital líquido, no cabe duda que, para los pobladores de Metlatonoc, el agua y la sacralidad están relacionados. Los dos relatos sobre la pérdida del lago se recogieron en diciembre de 2003. En la medida de lo posible, traté de reproducir con fidelidad las palabras de Gaudencio, quien generosamente accedió a ser entrevistado.¹

JORGE GUTIÉRREZ MARTÍNEZ

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

1. [El pueblo contra la Coca Cola]

En estos días de vacaciones, más bien Día de Muertos, pues aproveché para visitar a mis papás y aprovechar para decir los santos rituales al Día de Muertos. En estos días de muertos, pues, la idea es de festejar a todos los muertos y todo lo que es aquel ser querido, pues que se nos fue. Me voy a enfocar más a un caso que me llegó, pues, como estaba en mi casa, llega un grupo de personas a presentarnos un caso a la familia, lo cual es lo siguiente:

¹ La entrevista formó parte de las actividades del Seminario de Narrativa Oral, impartido por la doctora Araceli Campos.

Desde nuestras épocas ancestrales había un lago muy enorme, lleno de vida, lleno de agua, lleno de vegetación, y ese lago seguía día tras día sin secarse, noche tras noche sin pasarle nada. Pero resulta que un día, misteriosamente, un día desaparece el lago; pero esto sucedió como a las tres o cuatro de la mañana, según nos contaron, según las versiones de las personas que viven y habitan en el pueblo. Se debe más de que en ese lugar había un monumento sagrado, es decir, una piedra sagrada. La piedra sagrada conservaba toda la vida y toda la fuente que era esa laguna.

Posteriormente entraron la compañía Coca Cola, que es una compañía o empresa que está ayudando, supuestamente, en la población de Metlatonoc. Según las versiones, dicen de que esta compañía fue y escarbó y se trajo lo que es la piedra sagrada; a base de esto, al tercer día, el lago desapareció misteriosamente. Y eso es de, dicen los habitantes, de que les robaron lo que es su Dios, su piedra, lo que es tan sagrado para ellos, y fue a eso se debe de que el lago desapareció misteriosamente. Lo que más llamó la atención es de que no ha dejado rastros por algún canal o por algún lado, simplemente se observa un orificio, pero muy pequeño, y en el centro del lago, de lo que era la laguna, y esto se debe que el lago desapareció totalmente.

Hoy, si nos vamos al lugar de los hechos, vemos que todo parece un lugar como si fuera el nido de un pájaro; pero en lugar de paja hay lodos, pero ya cuarteados, enterrajeados por la sequía. Eso es, por otro lado, por la extracción de la piedra sagrada que conservaba ese lago.

Eso es lo que hizo la compañía Coca Cola, que más bien lo que hacía era gestoría, a llevar, este, proyectos productivos, a llevar fertilizantes, a llevar ropa, todo aquel que beneficiaba a la comunidad. Pero muchas personas manejan que esta compañía Coca Cola tenía doble filo, que era el saquío de todos los lugares sagrados que había en Metlatonoc y fue uno de los principales que causó el lago desapareció misteriosamente. Porque supuestamente [las piezas robadas] son para ellos y a nosotros, pues esas piezas siempre han existido desde nuestras épocas ancestrales, desde que existieron nuestros antepasados, esas piedras siempre han estado ahí. Pero hoy esas piedras ya desaparecieron. Y sí, realmente hay fotografías donde hubo excavaciones, hay datos precisos pues de que fue robada la piedra, y como la piedra estaba adentro del lago, uno la

podía ver una partecita que sí restañaba, o sea, como unos diez o quince centímetros que sí restañaba, que sí se veía con los ojos, que era visible, pues. Como se llevaron la piedra del lago y este lago, pues con todo y piedra desapareció.

De principio todo era maravilloso con la compañía Coca Cola, todo era muy bueno. Inclusive formaron varios grupos, pusieron un centro comunitario con computadoras. Operaba muy bien. Pero posteriormente, ya cuando la gente se dio cuenta, verdaderamente, del objetivo que venía la compañía Coca Cola era más cuestión de saqueo, pues ya el pueblo dijo: "Hasta aquí". Hubo una asamblea el día, en estos días de muertos pasados donde cada persona expuso sus motivos: "Ya no queremos a la compañía Coca Cola". Y en esa reunión fijaron dos posturas: la primera es de que la compañía Coca Cola se salga del pueblo o el otro es de que los van a agredir físicamente y los van a encarcelar, es decir, les van a quitar todo lo que es los bienes: carros, computadoras que existen ahí. Así como llegaron, así los van a sacar del pueblo. Y eso es lo que se va a suceder de regreso que la compañía Coca Cola regrese de vacaciones. Regresan la piedra o se van. Todo esto pasó en el año del 2002, pero la asamblea fue en el 2003.

La piedra sagrada es pesada, grande, hay que escarbar, pues dicen los habitantes de que en esa comunidad, de que la compañía Coca Cola se ofrece con las máquinas pesadas a abrir las brechas, y aprovecharon la noche con las máquinas para sustraer la piedra sagrada.

El lago era muy enorme. Era más o menos como de a doscientos metros del rededor, o sea, yo me paro aquí [señala sus zapatos y después gira su mano y su cabeza siguiendo el horizonte] y alrededor, pues, doscientos metros; y muy cristalina, muy clara el agua. Era la fuente de la comunidad, pues ahí se utilizaba el agua pal riego, pa los animales; pero hay, pues, una gran necesidad por la desaparición de ese lago. La gente está preocupada, pues, como dicen que es la fuente de la comunidad, hoy están preocupados más bien de cómo hacer regresar el agua. Supuestamente van a hacer los ritos, los rituales que se acostumbran a hacer para volver el agua; pero para eso se necesita que traer la piedra sagrada, al Santo Dios que estaba en ese lugar para hacerle los sacrificios, para hacerle la petición y hacerle todo lo que se necesita para que regrese el agua.

Los rituales los hacen los que mucha gente les dicen brujos. A nosotros no les decimos *brujos*, les decimos *rezanderos* o *curanderos*. A nosotros así los llamamos, no los vemos con esa figura de brujos que otras personas los llaman así. Estos *rezanderos* son las personas que tienen una trascendencia desde que eran niños: sus padres fueron también *rezanderos* y ese don se transpasa a personas descendientes. Y esas personas, pues, son mayores de sesenta años, conocen muy bien lo que es la medicina tradicional, conocen muy bien los ritos, los lugares sagrados, hablan y se entienden con los espíritus, o sea, son los que tendrán que hacer de nueva cuenta la petición, de nueva cuenta preparar todo lo que sea necesario para el regreso del lago, porque son los intermediarios entre la población y los lugares sagrados, que es donde podemos entrar en contacto con nuestros ancestrales, con los espíritus para comunicarnos.

2. [Sexo en el lago]

En los pueblos, en las comunidades se acostumbra a no tener relaciones sexuales de día; siempre se acostumbra por las noches, y si tiene relaciones sexuales de día, eso implica de que es mal visto por la comunidad, va contra las buenas costumbres. La historia que cuentan otras personas es de que un día, como a las doce del día o la una, siendo cuando el sol estaba en su pleno céntrico, una pareja, recién casados, pues fueron al lago a bañarse. Después de bañarse hicieron, lavaron la ropa, posteriormente hicieron, pues lo que es el sexo dentro del lago. Y esto es de que fue una ofensa para la misma piedra, para nuestro Santo Dios que estaba en el lago, pues fue ofendido por este mal hábito, por este mala costumbre que realizó esta pareja. Y fue a eso de que nuestro Santo Dios, pues dijo: “Adiós lago, adiós aguas, no me respetan, en mi propia casa, vienen a ensuciarme, vienen a dañarme”.

La gente se dedica más a lo que es el campo todo el día. Se dedican a trabajar, pues, y ya lo que es el sexo lo dejan para la noche, porque si tiene sexo de día es una mala costumbre, es un mal hábito para la misma gente, para los menores de edad que existen en esa habitación, pero de día. Eso acostumbra de que la gente te señale de que eres un depravado sexual, de que eres un loco o, más bien, de que eres como un animal. No

tienes esa cultura, ese don de hacerlo en un lugar más oscuro, en un lugar más que nadie se entere. No es que sea del otro mundo, simplemente son reglas, costumbres que hay que seguir.

Y como lo hicieron en el lago, el lugar sagrado quedó manchado, más que manchado como ofendido, o sea, le ofendió. Porque en su propia casa, en su propio lugar, pues llegaron estas personas y tuvieron relaciones sexuales, pues, donde estaba la piedra sagrada, y fue a eso de que la piedra sagrada dijo, de que el agua: "Pues aquí no me quieren", y se fue para otro lado con todo piedra y agua.

Es esta la vez de que no hay una respuesta definitiva, clara, a cual se le debe la desaparición del lago misterioso, y es esta la vez, inclusive, de que han ido observadores y no hay una respuesta en eso, en esa desaparición del lago.

Nueve sones huastecos paralelísticos. I¹

En México se cantan muchos *sones* que emplean el recurso del paralelismo. Cuando hablo de *son* me refiero a un género lírico-coreográfico que se ejecuta principalmente entre la población mestiza de numerosas ciudades, pueblos y rancherías a lo largo de las dos costas mexicanas y que llega hasta las estribaciones de la Sierra Madre Occidental y de la Oriental. Los sones paralelísticos se distinguen del resto de los otros sones en el hecho de que su canto se compone de series de coplas *ligadas* a partir de la repetición variada de una estrofa.

La manera en que este recurso se manifiesta en los diferentes sones varía mucho: hay aquellos cuyas series intercalan dos coplas paralelas entre otras con las que no guardan ningún nexo textual — y en ocasiones, ni siquiera temático —, y los hay que muestran un claro paralelismo integral.² Entre estos dos extremos hallamos un gran número de sones con paralelismo parcial, como aquellos que incluyen un estribillo que se reitera entre las coplas paralelísticas, o bien, el caso contrario, es decir, sones compuestos por coplas autónomas que tienen estribillos paralelísticos.

Ahora bien, no en todos los casos el paralelismo es sistemático: hay sones en los que este recurso sólo aparece en una versión, o tal vez en más, pero no en todas. Ejemplos de sones que han conservado hasta

¹ El material presentado en estas líneas es parte de la extensa recopilación que llevé a cabo entre los años 1993 y 2001 como parte de una investigación realizada en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, de México (CENIDIM) cuyo resultado es un libro, aún inédito, intitulado *Antología poética de los sones huastecos tradicionales*. Incluye recopilaciones de campo, propias y ajenas, así como grabaciones editadas.

² Sobre los diferentes tipos de paralelismo, intraestrófico o interestrófico, conceptual o formal, integral o parcial, se recomienda ver los capítulos “El paralelismo” (383-393) y “La canción paralelística” (595-610) del libro *La lírica popular contemporánea...*, de Carlos Magis.

nuestros días el sentido original del recurso paralelístico de manera sistemática son los nueve que he localizado hasta el momento en la región huasteca: *La acamaya*, *El tecolote*, *El zopilote*, *Los camotes*, *Los chiles verdes*, *La gallina*, *La viborita*, *El hilo* y *El son solito*. Llama la atención que en la Huasteca³ – donde el son se llama también *huapango* – haya tan pocos ejemplos de este tipo.

Estos sonos constituyen un subconjunto minoritario en comparación con el resto de los huapangos huastecos, además de que su difusión no abarca toda la región: muy pocos músicos los conocen y los interpretan, y algunos, incluso, llegan a opinar que “esos no son verdaderos huapangos”.⁴ La mayoría de los ejemplos musicales que aquí presento, o bien ya han caído en desuso, o bien están en vías de extinción. Algunos de ellos dan la impresión de ser una especie de reliquias textuales y musicales que, en este rincón, quedaron detenidas en el tiempo. No obstante, la presencia en la Huasteca de sonos antiguos, como *El tecolote*, *Los chiles verdes* y *La gallina*, conocidos en otras zonas de la República, me hace pensar que el paralelismo pudo ser un recurso que gozó, en otros tiempos, de una mayor vitalidad entre los músicos de esta región.

Las series paralelísticas están, salvo contadas excepciones, constituidas por cuartetos octosilábicos romanceados. En cuanto al tipo de esquema, el que predomina es el que repite textualmente los versos nones y varía, completa o parcialmente, los versos pares. La mayoría de las series se compone de tres coplas, aunque también son frecuentes las de cuatro, e, incluso, llegan a encontrarse de seis o siete estrofas.

En las siguientes páginas el lector encontrará la letra de las varias versiones halladas de cada uno de estos sonos huastecos, así como la transcripción musical de la línea melódica de la voz, o las voces, para la cual he contado, en la mayoría de los casos, con la generosa ayuda de Francisco Tomás Aymerich.

³ Región conformada por parte de los estados de Veracruz, Tamaulipas, San Luis Potosí, Hidalgo, Querétaro y Puebla, cuyo folclor poético-musical posee características muy peculiares (por ejemplo, el uso del falsete).

⁴ En términos generales, encontré entre tres y cuatro interpretaciones de cada uno de los sonos paralelísticos; en cambio, de los demás huapangos pude estudiar un promedio de 50 versiones de cada uno.

Ya que los textos se presentan en su estado original, la estructura que adquieren las coplas al ser cantadas se señala mediante una fórmula numérica, similar a la utilizada en el *Cancionero folklórico de México*. Los números colocados entre paréntesis indican que los versos correspondientes son cantados por una segunda voz, y los situados entre llaves { } indican que son dos voces simultáneas las que llevan el canto.

El signo *ã*, por otro lado, se refiere a una frase que ha sido añadida al texto original, cuya función está relacionada con la música, es decir, con la línea melódica, y no forma parte de la estrofa. Puede ser un simple “ay, la ra lá”, o parte del verso anterior (o posterior), o bien, una frase breve como “chula, chulita”, que aparece en dos versiones de *El hilo*. También llega a aparecer el signo *ãb*, el cual indica el uso de un añadido diferente a *ã* en el mismo ejemplo musical. Esta fórmula numérica se aplica también a las estrofas que funcionan como estribillos.⁵

El deseo de mostrar todas las versiones de manera íntegra de acuerdo con su contexto musical, trae como resultado que varias coplas aparezcan repetidas. En estos casos se hace referencia a las otras versiones, lleven o no variantes textuales, mediante el uso de “Cf” y el número de la copla (o las coplas).

La mayoría de los materiales presentados aquí son el resultado de grabaciones realizadas *in situ*, aunque algunos de ellos hayan sido editados posteriormente en LP, casete o disco compacto, o bien, publicados en el *Cancionero Folklórico de México*, única fuente escrita considerada en este trabajo; en menor medida se consideraron versiones tomadas de ediciones comerciales. Siempre que fue posible encontrar la información, se registra el lugar y fecha de la recolección, o bien, los datos de edición, todo lo cual aparece de una manera más detallada en la fonografía, al final del texto.

Para una rápida localización de las fichas fonográficas, estas se ordenan alfabéticamente mediante el uso de una clave alfanumérica, que

⁵ En este trabajo se considera *estribillos* a las estrofas cuyo texto y música denotan un contraste con respecto a las coplas. Esto no incluye las frases añadidas, que unidas por lo general a los últimos dos versos de la copla, pudieran ser vistas como una unidad aparte, tal y como sucede en los sones *La acamaya*, *El tecolote* y *El zopilote*.

por cuestiones prácticas son las mismas que utilicé en la investigación *Antología poética de los sones huastecos tradicionales*.

Por último, debido a la extensión del texto, este se divide en dos partes: en el presente número aparecen los primeros cinco sones, es decir, *La acamaya*, *El tecolote*, *El zopilote*, *La viborita* y *El hilo*; los cuatro restantes, así como la bibliografía y la fonografía serán incluidos en el número siguiente de esta revista, en el cual aparecerá, además, un estudio sobre estos sones.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ

CENIDIM-INBA

1. *La acamaya* o *El animal*⁶

G C D7

Si te fue-ras a ba-ñar no te ba-ñes en la

G G C D7 G C

fo-sa si te fo-sa porque_ahí an-da_un a - ni - mal que se

D7 G G G

lla-ma ma-ri - po-sa por-que_ahí po-sa uy uy uy ay ay

C D7 G G

ay que se lla-ma ma-ri - po-sa uy uy po - sa

Transcripción: Francisco Tomás Aymerich.

Intérpretes: Trío sin nombre (RVS-01).

⁶ Son conocido como *El animal* en ciertas poblaciones de la huasteca potosina.

Coplas:

7 versiones: Veracruz (3), San Luis Potosí (3) y Puebla (1).

Versión 1. Coxcatlán, San Luis Potosí, 1983.

Interpretación: 12123434 ã4ã4. ã = “Uy, uy, úuy; ay, ay, áay”.

- 1 Si te fueras a bañar,
no te bañes en la poza,
porque ahí anda un animal
que se llama mariposa. (Cf. coplas núms. 8 y 11)
- 2 Si te fueras a bañar,
no te bañes en el río,
porque ahí anda un animal
que le dicen armadillo. (Cf. núm. 15)
- 3 Si te fueras a bañar,
no te bañes en el puente,
porque ahí anda un animal
que le dicen *comegente*. (Cf. núm. 5)

Trío sin nombre. (RVS-01)

Versión 2. Ixhuatlán de Madero, Veracruz, 1983.

Interpretación: 12123434 ã4. ã = “Uy, uy, úuy; ay, ay, áay”.

- 4 Si te fueras a bañar,
no te bañes en la playa,
porque ahí anda un animal
que le nombran la acamaya. (Cf. núms. 7 y 14)
- 5 Si te fueras a bañar,
no te bañes en el puente,
porque ahí anda un animal
que le nombran *comegente*. (Cf. núms. 3 y 9)

- 6 Si te fueras a bañar,
no te bañes en la orilla,
porque ahí anda un animal
que le dicen el ardilla.

Beto Cuervo Beto Loco. (RVS-02)

Versión 3. Ixhuatlán de Madero, Veracruz, 1980.

Interpretación: [no fue posible recuperar el documento].

- 7 Si te fueras a bañar,
no te bañes en la playa,
porque ahí anda un animal
que se llama la acamaya. (Cf. núms. 4 y 14)

- 8 Si te fueras a bañar,
no te bañes en la fosa,
porque ahí anda un animal
que se llama mariposa. (Cf. núms. 1 y 11)

- 9 Si te fueras a bañar,
no te bañes en el puente,
porque ahí anda un animal
que le dicen *comegente*. (Cf. núm. 5)

- 10 Si te fueras a bañar,
no te bañes en la arena,
porque sale un animal
que se llama la sirena. (Cf. núm. 12)

*Próspero Cabrera Herrera, huapanguera y voz.
(RVS-15)*

Versión 4. San Luis Potosí, 1981.

Interpretación: {12123434 ã4}. ã = “Uy, uy, úuy; ay, ay, áay”.

- 11 Si te fueras a bañar,
no te bañes en la poza,
porque sale un animal
que se llama mariposa. (Cf. núms. 1 y 8)
- 12 Si te fueras a bañar,
no te bañes en la arena,
porque sale un animal
que se llama la ballena. (Cf. núms. 10 y 16)⁷
- 13 Ya con esta me despido,
en mis manos la atarraya;
y aquí se acaban cantando
los versos de *La acamaya*. (Cf. núm. 17)⁸

Trío Tamazunchale. (D057-C y D057-F)

Versión 5. Jalapa, Veracruz, 1989.

Interpretación: {12123434 ã4ã4}. ã = “Uy, uy, úuy; ay, ay, áay”.

- 14 Si te fueras a bañar,
no te bañes en la playa,
porque sale un animal
que se llama la acamaya. (Cf. núms. 4 y 7)

⁷ La palabra *ballena* en lugar de *sirena* sólo aparece en D057-F.

⁸ Esta versión y la siguiente, como puede observarse, añaden como remate una copla no paralela a modo de despedida, una de las diversas formas de paralelismo parcial según la clasificación de Carlos Magis (1969: 600).

- 15 Si te fueras a bañar,
no te bañes en el río,
porque sale un animal
que se llama cocodrilo. (Cf. núm. 2)
- 16 Si te fueras a bañar,
no te bañes en la arena,
porque sale un animal
que se llama la sirena. (Cf. núm. 12)
- 17 Ya con esta me despido,
desatando la atarraya;
y aquí se acaban cantando
los versos de *La acamaya*. (Cf. núm. 13)
- Trío Xoxocapa. (D063-B)*

Versión 6. [Xicotepec, Puebla], 1975. (Versión en quintillas).

Interpretación: 12123445 ã4ã5. ã = "Uy, uy, úuy; ay, ay, áay".

- 18 Si te fueras a bañar,
no te bañes en la playa,
porque ahí anda un animal
que se llama la acamaya,
y no te vaya a arañar. (Cf. núms. 4, 7 y 14)
- 19 Si te fueras a bañar,
no te bañes en la orilla,
porque ahí anda un animal
que se llama el ardilla,⁹
y no te vaya a enredar. (Cf. núm. 6)

⁹ Al repetir: "que le llaman el ardilla".

- 20 Si te fueras a bañar,
no te bañes en Chirlón (*¿sic?*),
porque ahí anda un animal
que se llama tiburón,
y no te vaya a tragar.

*Donato Santamaría, violín; Abacum Fernández
Tamáriz, jarana, y Reveriano Soto Gaona, hua-
panguera. (CEN-01)*

Versión 7. Tamaletom, San Luis Potosí, 1983.¹⁰

Interpretación: {12123434}.

- 21 No te vayas a bañar
en la orilla de aquel río,
porque hay un animal
que le llaman el lagarto. (Cf. núm. 2)
- 22 Bajaré las estrellas
esta noche de mi vida;
pero en silencio te he de bajar:
que no te oiga la caimana.
- 23 A la playa fui a pasear
y juntando caracolitos
y un poquito de amor
que me dio la sirena.

Grupo de Domingo Navarro. (RVS-03)

¹⁰ La presente versión se distingue porque rompe por completo con el esquema paralelístico, además de haber variado la estructura métrica y el patrón rítmico. A nivel interpretativo, por otro lado, no incluye la última línea musical con la frase añadida. Esto se debe, muy posiblemente, al hecho de que la interpretación fue realizada por un grupo indígena de la región, que si bien ha escuchado este son, no ha asimilado de forma cabal el aspecto literario, y se toma la licencia de recrearlo con coplas diferentes, más cercanas al sentido estético propio.

2. El tecolote¹¹

Te-co - lo - te qué_ha-ces ahí sen-ta-do_en e - sa fa - mi-ta, te-co -

mi-ta, es-pe - ran-do_a mi te-co - lo - ta es-pe - ran-do_a mi te-co - lo -

ta es-pe - ran-do_a mi te-co - lo - ta que se_a - ca - ba de_ir a

mi - sa. Con el cuy, cuy, cuy, con el

cuy, cuy, cuy, es-pe - ran-do_a mi te-co - lo -

ta que se_a - ca - ba de_ir a mi - sa.

Transcripción: Rosa Virginia Sánchez.

Intérpretes: Los Pingüinos (FAN-11).

¹¹ La presencia de este son en la Huasteca es, sin lugar a dudas, un evento de suma importancia, ya que se trata de una melodía ampliamente difundida en diferentes zonas de nuestro país. En palabras de Irene Vázquez (1981: 3) “se trata de un son muy antiguo cuyas coplas se cantaban, por lo menos, desde mediados del siglo XIX. Quizás por su antigüedad, esos versos se conocen en gran parte de la República Mexicana con diferentes ritmos”. Esta observación

Coplas:

4 versiones: San Luis Potosí (2), Hidalgo (1) y D. F. (1).

Versión 1: México, D.F., 1994.

Interpretación: 12{123334 ã34}. ã = "Con el uy, uy, uy; con el uy, uy, uy".

- 24 – ¿Ticolote, qué haces ahí,
parado en la rama seca?
– Esperando a mi ticolota
pa llevarla a la Huasteca.
- 25 – ¿Ticolote, qué haces ahí,
parado en el palo ancho?
– Esperando a mi ticolota
para llevármela al rancho.
- 26 – ¿Ticolote, qué haces ahí,
afuerita de tu nido?
– Esperando a mi ticolota
para que me quite el frío.

Trío Aguacero. (D001)

se deriva de un son grabado en el sur de Jalisco con la dotación tradicional de esa región. El *Cancionero folklórico de México*, por su parte, registra versiones provenientes de Jalisco, Michoacán y Oaxaca, además de la de Hidalgo, aquí consignada, y otras más sin ubicar. Se pueden apreciar versiones completas en el tomo IV, Apéndice, núm. 49, y en el tomo V, Antología, núm. 93 de esa obra.

Versión 2. San Luis Potosí, 1981.

Interpretación: 12{123334 ã34}. ã = “Con el cuy, cuy, cuy; con el cuy, cuy, cuy”.

- 27 – ¿Ticolote, qué haces ahí,
sentado en esa pared?
– Esperando a mi ticolota
que me traiga de comer.
(Cf. núm. 33; CFM: 3-6130)
- 28 – ¿Ticolote, qué haces ahí,
sentado en esa camisa?
– Esperando a mi ticolota
para que la lleve a misa. (Cf. núm. 30)
- 29 – ¿Ticolote, qué haces ahí,
sentado en ese maizal?
– Esperando a mi ticolota
para llevarla a pasear.

Trío Tamazunchale. (D057-C y D057-F)

Versión 3. Tamazunchale, San Luis Potosí, 1972.

Interpretación: {12123334 ã34}. ã = “Con el cuy, cuy, cuy; con el cuy, cuy, cuy”.

- 30 – ¿Ticolote, qué haces ahí,
sentado en esa ramita?
– Esperando a mi ticolota
que se acaba de ir a misa. (Cf. núm. 28)
- 31 – ¿Ticolote, qué haces ahí,
sentado en esa pared?
– Esperando a mi ticolota
que me traiga de comer.
(Cf. núm. 33; CFM: 3-6130)

- 32 – ¿Tecolota, qué haces ahí
sentada en ese pretil?
Que deseaba ser casada
aunque sea por lo civil. (Cf. núm. 34)

Los Pingüinos. (FAN-11)

Versión 4. Chalahuite, Hidalgo, 1967.

Interpretación: 121233344. ã = "Ticurrucú, ricú ricú; ticurrucú, ricú ricú" [o alguna variante].¹²

- 33 – ¿Tecolota, qué haces ahí,
sentada en esa pared?
– Esperando a mi tecolote
que me traiga de comer. (Cf. núms. 27 y 31)

- 34 La tecolota me dijo,
allá por el mes de abril,
que deseaba ser casada
nada más por lo civil. (Cf. núm. 32)

- 35 La tecolota me dijo
arriba de los magueyes
que deseaba ser casada
solamente por dos leyes.¹³

*(Cintas Colegio, 1967, tomado de CFM, 3-6130,
6113 y 6112)*

¹² En el *Cancionero folklórico de México* no se precisa la forma interpretativa de la versión recogida en la huasteca hidalguense. Al parecer, en otras regiones se incluye una copla aparte que funciona como estribillo, aunque se hace la aclaración de que en algunas versiones, seguramente entre ellas la de la Huasteca, este consiste en una frase del tipo señalado, seguida de los dos últimos versos de la copla anterior. Cf. *El tecolote* en el Índice descriptivo de canciones, tomo V, p. 281.

¹³ Llama la atención esta versión, debido a que las dos últimas coplas cambian el esquema paralelístico, tan exacto en las dos primeras versiones, el cual se conserva aquí sólo en la primera copla, que suponemos es el original, por

3. El zopilote

D7/A Gm F E♭ D7 D7/A
 Zo - pi - lo - te te mo - ris - tes te mo - ris - tes de re - pen - te a las
 Gm F E♭ D D7/A
 mu - cha - chas les de - jas tu pi - co pa' lim - piar dien - tes bus -
 Gm F E♭ D7 D7/A
 bus bus - bus a las mu - cha - chas les de - jas bus -
 Gm F E♭ D7
 bus bus - bus tu pi - co pa' lim - piar dien - tes

Transcripción: Francisco Tomás Aymerich.

Intérpretes: Trío Fernández (CEN-08).

Coplas:

2 versiones: Puebla (2).¹⁴

¹⁴ El Trío Fernández, formado por Otilio, el violinista, su hijo Abacum, el jaranero, y, en ocasiones, su nieto Ciro, el huapanguero, es reconocido como el máximo exponente del huapango poblano de mediados del siglo pasado. Habitantes de la población entonces conocida como María Andrea, ubicada cerca de la línea divisoria entre Puebla y Veracruz, fueron portadores de un estilo único en este género, y conocedores de viejos sonos que con seguridad se tocaban antes de la Revolución. Entre ellos, se encuentra *El zopilote*, ejemplo en la actualidad extinto, del cual hallamos sólo dos versiones, ambas, resultado de la misma escuela de la Huasteca poblana. Sin embargo, en la segunda versión, registrada en 1975 por Eduardo Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas, no hay violín, y sólo participa, de la familia Fernández, Abacum, con su voz y

Versión 1. María Andrea, Puebla, 1951.

Interpretación: 1234 ã3ã4 ó 1234 ã4ã4. ã = "Bus, bus; bus, bus".

- 36 Zopilote, te moristes,
te moristes de repente;
a las muchachas les dejas
el pico pa limpiar dientes. (Cf. núm. 43)
- 37 Zopilote, te moristes,
te moristes de berrinche;
a las muchachas les dejas
tus patitas para trinche.
- 38 Zopilote, te moristes,
te moristes dando un brinco;
a las muchachas les dejas
las alas para abanico.
- 39 Zopilote, te moristes,
te moristes un día lunes;
a las muchachas les dejas,
tu aroma para perfume.
- 40 Zopilote, te moristes,
te moristes de una muina;¹⁵
a las muchachas les dejas
tu grasa pa vaselina.
- 41 Zopilote, te moristes,
te moristes de una pena;
a las muchachas les dejas
tu sangre para rellena.

su jarana, demostrando un fiel apego al estilo de su padre. En esta, observamos la inclusión de una copla no paralelística, aunque ligada temáticamente.

¹⁵ *muina*: 'coraje'.

- 42 Zopilote, te moristes,
te moristes de bochorno;
a las muchachas les dejas
tu imagen para adorno.

*Otilio Fernández, violín; Abacum Fernández,
1a voz y jarana., y Efigenio Reyes, 2a voz y huapanguera. (CEN-08)¹⁶*

Versión 2. Xicotepec, Puebla, 1975.

Interpretación: 1234 ã3ã4. ã = "Bus, bus; bus, bus".

- 43 Zopilote, te moristes,
te moristes de repente;
a las muchachas les dejas
tu pico pa limpiar dientes. (Cf. núm. 36)

- 44 Zopilote, de 'onde vienes,
vengo de la tasajera;
me dieron una pedrada
por robarme una cadera.

- 45 Zopilote, te moristes,
te moristes ya de viejo;
a las muchachas les dejas
tus ojitos para espejo.

Abacum Fernández Tamáriz, jarana, y Reveriano Soto Gaona, huapanguera. (CEN-01) y (CCP-07)

¹⁶ Esta primera versión fue registrada en el año de 1951 por el folclorista José Raúl Hellmer. Para conocer más datos sobre el trabajo de campo del investigador en esta zona, se sugiere consultar el reporte de campo que él mismo escribió, publicado en la revista *Heterofonía*, 102-103, enero-diciembre de 1990.

4. La viborita

A E A

Vi-bo-ri-ta, vi-bo-ri-ta vi-bo-ri-ta de co-lo-res vi-bo-ri-ta, vi-bo-ri-ta vi-bo-ri-ta de co-lo-res, có-

mo no me pi-cas o-ra có-mo no me pi-cas o-ra que ven-

go de Pi-sa-flo-res; sá-ca-le la vuel-te-ci-ta

sá-ca-le la vuel-te-ci-ta al es-ti-lo Pi-sa-flo-res; vi-bo-

ri-ta, vi-bo-ri-ta vi-bo-ri-ta de co-lo-res.

Transcripción: Rosa Virginia Sánchez García.

Intérpretes: Trío sin nombre (RVS-01).

Coplas:¹⁷

3 versiones: San Luis Potosí (2), Hidalgo (1).

Versión 1. Chalahuite, Hidalgo, 1967.

Interpretación: 12123434.

- 46 Viborita, viborita,
viborita mahaquite:¹⁸
¿cómo no me picas hora
que vengo de Chalahuite? (Cf. núm. 55)
- 47 Viborita, viborita,
viborita de colores:
sáquenle la vueltecita
y al estilo Pisaflores. (Cf. núm. 53)
- 48 Viborita, viborita,
viborita coralilla:
¿cómo no me picas hora
que vengo de Jilitilla? (Cf. núms. 52 y 54)
- 49 Viborita, viborita,
viborita, viborón:
¿cómo no me picas hora
que vengo de La Misión?
(*Cintas Colegio, 1967, tomado de CFM: 4-Ap. 56*)¹⁹

¹⁷ Este son tiene la peculiaridad de mostrar tres esquemas paralelísticos: dos en series de estrofas de cuatro versos y uno en series compuestas por sextillas. Lo que llama la atención de esta última es que se trata de una síntesis de las dos series con estrofas de cuatro versos, que muestran una diferencia en el segundo dístico: los versos “¿cómo no me picas hora / que vengo de...”, de la primera versión, y los de la segunda, “¡sácale la vueltecita / al estilo...”, se ligan para formar una sola unidad en las sextillas de la tercera versión.

¹⁸ *mahaquite*: “Perversión de la palabra nahuacoate, la víbora de cuatro narices, conocida con el nombre de nauyaca o nauyaquí” (Cabrerá: 87).

¹⁹ Las coplas de esta serie corresponden a *CFM*: 3-5949, 8116, 5948 y 5947.

Versión 2. Xilitla, San Luis Potosí, 1972.

Interpretación: {12123434}.

- 50 Viborita, viborita,
viborita de esas prietas:
¡sácale la vueltecita
al estilo las Huastecas!
- 51 Viborita, viborita,
viborita cola blanca:
¡sácale la vueltecita
al estilo Tierra Blanca!
- 52 Viborita, viborita,
viborita coralilla:
¡sácale la vueltecita
al estilo Xilitlilla! (Cf. núms. 48 y 54)

Los Pingüinos. (FAN-11)

Versión 3. Coxcatlán, San Luis Potosí, 1983.

Interpretación: 121233455612.

- 53 Viborita, viborita,
viborita de colores:
¿cómo no me picas hora
que vengo de Pisaflores?;
sácale la vueltecita
al estilo Pisaflores. (Cf. núm. 47)
- 54 Viborita, viborita,
viborita coralilla:
¿cómo no me picas hora
que vengo de Xilitlilla?;
sácale la vueltecita
al estilo Xilitlilla. (Cf. núms. 48 y 52)

- 55 Viborita, viborita,
viborita mahuaquite:
¿cómo no me picas hora
que vengo del Socohuite?;
sácale la vueltecita
al estilo Socohuite. (Cf. núm. 46)

Trío sin nombre. (RVS-01)

5. El hilo

Se - ño-res que corra_elhi - lo que corra_elhi - lo por la ca-ña - da, se -

ño - res que corra_el hi - lo que corra_el hi - lo por la ca-ña - da, se -

ño-res yo no la si - go, yo no la si - go porque_esca - sa - da, se - da.

Transcripción: Rosa Virginia Sánchez.

*Intérpretes: Venustiano Lara, Beto Cuervo Loco
y Ángel Guzmán la Cotorra (RVS-15).*

Coplas:

4 versiones: Veracruz (4).²⁰

²⁰ El hecho de que estas cuatro versiones de *El hilo* fueran localizadas en diferentes puntos de la Huasteca veracruzana, me hace pensar que se trata de

Versión 1. Ixhuatlán de Madero, Veracruz, 1983.

Interpretación: 1ã21ã2 3ã43ã4. ã = últimas 5 sílabas del verso anterior.

- 56 Señores, que corra el hilo
por la cañada.
Señores, yo no la sigo
porque es casada. (Cf. núm. 60)
- 57 Señores, que corra el hilo
por la ladera.
Señores, yo sí la sigo
porque es soltera.
- 58 Señores, que corra el hilo
por la costura.
Señores, yo sí la sigo
por su hermosura.
- 59 Señores, que corra el hilo
por la maraña.
Señores, yo no la sigo
porque es extraña. (Cf. núm. 62)

Beto Cuervo Loco. (RVS-02)

un son exclusivo de esa zona. Se trata de un ejemplo que hasta hace pocos años estaba próximo a su extinción. La preocupación del rescate de viejos sones por algunos músicos contemporáneos, como Eduardo Bustos y el Trío Xoxocapa, intérpretes de las dos últimas versiones, es la que ha permitido que algunos de estos sones sean retomados por la tradición. Cabe señalar que las versiones más recientes están compuestas por seguidillas que tienden a perder el esquema paralelístico, además de que se incluye un añadido —“chula, chulita” o “chulita mía” —, que no existe en las versiones de Ixhuatlán de Madero. En estas, se observa una variación del esquema de la seguidilla: (8+5+8+5), en el que los versos nones son fijos y llevan rima asonante (ío), mientras que los versos pares varían parcialmente hacia el final con rima consonante.

Versión 2. Ixhuatlán de Madero, Veracruz, 1980.

Interpretación: [no fue posible recuperar el documento].²¹

60 Señores, que corra el hilo
por la cañada.
Señores, yo no la sigo
porque es casada. (Cf. núm. 56)

61 Señores, que corra el hilo
por la lomita.
Señores, yo no la sigo
porque es bonita.

62 Señores, que corra el hilo
por la guadaña.
Señores, yo no la sigo
porque es extraña. (Cf. núm. 59)

*Venustiano Lara, Beto Cuervo Loco y Ángel
Guzmán la Cotorra. (RVS-15)*

Versión 3. Amatlán, Veracruz, 1996.

Interpretación: 1ã2 {1ã2} 3ãb4 {3ãb4}; ã = últimas 5 sílabas del verso anterior, ãb = "chula, chulita" ó chulita mía":

63 Deja que corra el hilo
que corra el hilo.
Que si tú no me quieres
corazón mío.

64 Deja que corra el hilo
que corra el hilo.

²¹ Aunque se puede suponer que la forma interpretativa es la misma que la del ejemplo anterior, ya que uno de los integrantes es el mismo.

Que si tú no me quieres
será tu lío.

65 Deja que corra el hilo
de ese carrete.
Si tu mamá me quiere
será mi suerte. (Cf. núm. 69)²²

66 Deja que corra el hilo
que va corriendo.
Que si tú no me quieres
te estoy queriendo.

67 Deja que corra el hilo
que está corriendo.
Que si tú no me quieres
me estoy muriendo.

68 Deja que corra el hilo
que es hilo seda.
Deja que corra el hilo
que yo te quiero y
mi amor te queda.

*Eduardo Bustos y varios músicos en la plaza
principal. (JOL-01)*

Versión 4. Jalapa, Veracruz, 1999.

Interpretación: {1ã2 1ã2 3ãb4 3ãb4} ã = últimas 5 sílabas del verso anterior, ãb = “chula, chulita” o verso pentasílabo siguiente:

²² Al repetir: “buena es mi suerte”.

69 Deja que corra el hilo
de ese carrete.
Si tu mamá me quiere
será mi suerte. (Cf. núm. 65)

70 Deja que corra el hilo
que va corriendo.
Las muchachas bonitas
se están sonriendo.

71 Deja que corra el hilo,
que corra el hilo.
¡Ay, qué gusto me das
cuando te miro!

Trío Xoxocapa (D063-A)

El sabio que conocía lo que era el “guay” y la “guaya”, y el “ay” y el “hay”: del libro hebreo medieval de Ben-Sirá a la tradición oral moderna

JOSÉ MANUEL PEDROSA
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Para nadie es ningún secreto que los cuentos emigran con facilidad de un lugar a otro, que saben adaptarse a las lenguas, a las culturas, a los contextos más diferentes, y que son capaces de adoptar formas y desarrollos extraordinariamente originales sin renunciar, al mismo tiempo, a los vínculos que les ligan unos a otros y que les asocian a familias y a ramas que se extienden por las épocas y por las geografías más insospechadas. El relato cuyos pasos vamos a seguir es uno de los que mejor pueden ejemplificar todos estos fenómenos. Se trata del que tiene el número 860 en el monumental catálogo de cuentos universales de Antti Aarne y de Stith Thompson, en el que fue resumido del modo siguiente:

Las nueces de ¡ay, ay, ay!: Un rey ofrece a su hija a un hombre que le traiga un vaso con todas las aguas, un ramo de todas las flores y las nueces de ¡ay, ay, ay! El héroe trae agua del mar, una colmena y una castaña con espinas que hace que el rey grite ¡ay, ay, ay!¹

A juzgar por las escuetas indicaciones de este mismo catálogo, la dispersión geográfica de nuestro cuento es tan escasa como llamativa, pues sólo una versión argentina, algunas puertorriqueñas, una “judía” y otra de “las Indias orientales” pudieron ser localizadas por el equipo catalogador. De la versión de las Indias Orientales no he logrado averiguar otra cosa más que su referencia abreviada en el propio catálogo de Aarne y Thompson, que remite a “West Indies: Flowers 470”. Lo más

¹ Traduzco de Antti Aarne y Stith Thompson, 1981, núm. 860. Véase además la catalogación de sus motivos constitutivos en Thompson, 1955-1958, núms. H 1377.1, H 1377.2 y H 1377.3.

probable es que se trate de alguna versión recogida en cualquiera de las islas del Caribe, posiblemente de las de habla inglesa o francesa.

En cuanto a la versión “judía”, a la que tampoco he podido acceder, fue publicada, a tenor de los datos que ofrece el catálogo de Aarne y Thompson, en uno de los seis volúmenes de Bin Gorion, 1918 (2, 114). Sospecho que este autor debió tomarla del libro hebreo de *Ben-Sirá*, una de las más importantes compilaciones de cuentos de todos los tiempos, y, desde luego, una de las más clásicas de la tradición judía. Las protoversiones de esta tradición parece que pudieron ver la luz en el norte de África — algunos autores señalan hacia el sur de Italia o hacia Al-Andalus — entre los siglos VII y X, y sus primeros testimonios manuscritos datan del siglo XIII; empiezan a conocerse ediciones impresas a partir de 1519. Su reciente publicación en castellano, en versión cuidadísima de Elena Romero, que enfrenta, contrasta y comenta una traducción del hebreo y una versión sefardí, ofrece por fin al lector en español la posibilidad de adentrarse en esta obra tan fundamental como desatendida de la cuentística universal y de establecer paralelismos y concordancias hasta ahora muy difíciles de lograr con nuestra propia tradición hispánica.

Uno de los cuentos más curiosos de esta trascendental compilación, cuyo protagonista es el niño sabio Ben-Sirá (encarnación del difundidísimo y universal tópico del *puer senex*), es el que Elena Romero ha traducido así de una edición en hebreo que vio la luz en Venecia en 1544:

Hasta que se difundió su fama [de Ben-Sirá] por todo el mundo, y finalmente oyó [hablar] Nabucodonosor, rey de Babilonia, [acerca de] su sabiduría. ¿Y de quién lo oyó? De sus sabios, pues cuando oyeron sus sabios [hablar de] su sabiduría, se dijeron:

— ¡Ay de nosotros!, ¡guay por nosotros!, que ahora nos hará percer Nabucodonosor. A no ser que le malsinemos ante el rey para que envíe a por él. Le preguntaremos algo difícil que nosotros conozcamos, pero él no; y si no nos da respuesta, le daremos muerte.

Así [lo] hicieron. Informaron al rey y envió a por él. [Pero antes] indagó:

— ¿Y qué queréis preguntarle?

Le respondieron:

— Qué es *ay* y *guaya*. Si lo sabe, bien; pero si no, le daremos muerte.

Fueron a por él mil jinetes; todos ellos tenían los dedos mutilados y eran

arrancadores de árboles, pero todos ellos al unísono le dijeron al rey:

– Señor nuestro, si quieres enviarnos por todo el mundo, iremos; pero no nos envíes a uno de los sabios de Israel, no sea que haga con nosotros como lo que hizo Eliseo con los ejércitos de Siria.

Les escribió [el rey el siguiente mensaje]: *A las bestias de campo se las he dado para su servicio* [Jer. 27.6] [y les dijo:]

– Cuando os diga: “Marchaos [de aquí]”, le diréis esta señal que me prometió su Dios y vendrá con vosotros.

Y se lo escribió a ellos en una carta.

Cuando llegaron ante él y le mostraron la carta, les dijo Ben-Sirá:

– No os ha enviado [el rey] a por mí, sino a por una liebre que tengo.

Tomó luego la liebre y escribió su cabeza [depilándole el pelo]: “Ciertamente esta es una bestia del campo y te servirá”.

[Cuando recibió Nabucodonosor la liebre] preguntó:

– ¿Cómo está rapado este pelo como un pergamino? (Y añadió:) No [parece] como [hecho con] hierro ni como [con] otra cosa [semejante, pues] veo la carne dentro y el pergamino no es posible que contenga carne.

Y no sabía cómo estaba hecho.

Luego envió [Nabucodonosor] otro destacamento a por él y le mandó [a decir] por escrito: “Si no quieres venir en honor mío, ven en honor de tu liebre”.

Entonces se ablandó [Ben-Sirá], complaciéndole el asunto, y fue a visitarlo; y cuando vino a su lado entonces tenía siete años.

Al punto se reunieron todos los sabios de Nabucodonosor ante él y empezaron a preguntarle, diciéndole:

– ¿Qué es *ay* y *guaya*?

Les contestó:

– Cuando oísteis hablar de mí, ciertamente tuvisteis el *ay*; y ahora, si os doy muerte, he aquí que tendréis la *guaya*.

Le dijeron:

– Explícanos claramente qué es *guaya* y qué es *guay*.

[Dijo:]

– En ella [en la última palabra] hay dos *vav*,² y su significado es que cuando va caminando un hombre y se da con un perro y [este] le agarra por la oreja, en verdad que *guay* de él. Pero si cuando aún no se ha librado de una serpiente, viene contra él un león, entonces ciertamente *ay* [de él] y *guaya* [por él].

Al oír aquello se asustaron [los sabios], pero dejando de lado tales palabras, dijeron:

–No entendemos qué es lo que dices. Muéstranos a nuestros ojos *guay* y *guaya*.

En seguida fue [Ben-Sirá] y cogió una cesta que tenía dos bocas. Fue y atrapó tres culebras y tres alacranes, y poniendo los alacranes en la boca inferior y las culebras en la boca superior, cerró la cesta y regresó ante el rey. Le preguntaron sus sabios:

–¿Qué hay en esa cesta?

Les contestó:

–Mirad.

Al punto puso uno de ellos su mano en la cesta en la boca de arriba, y al palpar las culebras exclamó:

–¡Guay! ¿Qué es esto?

Puso su mano en la boca de abajo, y al picarle un alacrán, gritó:

–¡Guay y guaya!

Les dijo Ben-Sirá:

–Ciertamente ya os habéis enterado de lo que es *guay* y *guaya* y lo habéis visto.

Cuando [los sabios] vieron aquello, de inmediato se asustaron y, estre-meciéndose y temblando, cayeron de bruces.

Les dijo el rey:

–Establecisteis conmigo la condición de que si [Ben-Sirá] no sabía [qué era] *guay* y *guaya*, le daríais muerte. Ciertamente ha sabido [lo que era] *guay* y *guaya*. La sentencia que disteis contra él de que fuera muerto, ahora los reos de muerte sois vosotros.

Le contestaron:

–Haga el rey con sus siervos lo que desee.

En seguida se los entregó a Ben-Sirá, quien les dijo:

–¿Acaso no os había dicho que vosotros no me habíais hecho venir sino por *guay* y *guaya*?

² La palabra *vav*, además de designar a la sexta letra del alfabeto, sirve también para denominar la conjunción ilativa *y*; de ahí parece deducirse que la dúplice *vav* de *way* – que implica la connotación de ‘y’ – alude a un tipo de desgracia mayor sobreañadida a otra menor previa, como lo muestra el ejemplo que sigue. [Nota de la traductora.]

Luego les cogió y, arrojándolos en el pozo de los leones, murieron: [allí les] vino el guay y guaya.

Tomó entonces el rey a Ben-Sirá y, asentándolo en un trono de oro y poniéndole una corona en la cabeza, le dijo el monarca:

— Yo te haré rey, pues eres digno de reinar.

Le contestó:

— Mi señor, no quiero, que soy pequeño; y [además] no me corresponde a mí reinar sobre Israel, ya que no soy de la estirpe de David

(*Andanzas*: 73-81).

Elena Romero ha vertido agudamente un juego de palabras hebreo, que enfrenta la exclamación *ay* (de sentido similar a la castellana) con la exclamación *way* “guay”, que “significa ‘duelo, endecha, llanto’ por una desgracia terrible o irreparable”. Se da, además, la coincidencia afortunada de que también en español la exclamación *guay* y el sustantivo de su misma familia *guaya* tienen idénticos sentidos, puesto que están bien documentados sus usos respectivos como exclamación de dolor y como sinónimo de endecha o de planto funeral, lo que facilita la coincidencia, sin pérdida de sentido ni de coherencia, entre el juego de palabras hebreo y el equívoco verbal castellano.

Ello explica que se documenten en nuestra lengua española versiones del mismo cuento basadas en procedimientos retórico-estilísticos similares. Julio Camarena y Maxime Chevalier, en su monumental y muy reciente *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, han remitido a docenas de versiones recogidas en toda la geografía española de habla castellana, pero también a versiones catalanas, gallegas, vascas, a muchas recogidas en todo el ámbito hispanoamericano, e incluso a unas cuantas portuguesas, que amplían de forma muy considerable el ya muy anticuado catálogo de Aarne y Thompson.³

Una versión de extraordinaria importancia, porque documenta la tradicionalidad del cuento hace siglos, es la que incluyó Joan de Timoneda en su *Sobremesa y alivio de caminantes*, una colección de chistes que fue publicada en 1563 y ampliada en 1569:

³ Véase Camarena y Chevalier, 2003: núm. 860.

Recibió un caballero por criado un mozo, al parecer simple, llamado Pedro. Y, por burlarse de él, dióle un día dos dineros, y díjole:

– Ve a la plaza, y tráeme un dinero de uvas y otro de *aij*.

El pobre mozo, comprado que hubo las uvas, se reían y burlaban de él, viendo que pedía un dinero de *aij*. Conociendo que su amo lo había hecho por burla, puso las uvas en la capilla de la capa y encima de ellas un manojo de ortigas. Y, llegado a casa, díjole el amo:

– Pues, ¿traes recaudo?

Dijo el mozo:

– Sí, señor, ponga la mano en la capilla y sáquelo.

Puesta la mano, encontró con las ortigas, y dijo:

– ¡*Aij!*

Respondió el mozo:

– Tras eso vienen las uvas, señor

(Camarena-Chevalier, 2003: núm. 860).

El cuento sigue muy difundido en la tradición oral moderna de España y de Hispanoamérica. Podemos comprobarlo a través de la siguiente versión, recogida en el pueblo de Cuzcurrita de Aranda (Burgos):

Pues eran un capitán y su señora y el asistente. Y tendrían invitados [en casa], porque era para reírse [del asistente] con los invitados.

Dice [el capitán del asistente]:

– Me hace bien las cosas, pero es un poco tonto. Verás cómo nos vamos a reír [con él] un rato. – Y le dice:

– Mira, vete a la tienda, toma ocho duros y me traes dos de “hay”, dos de “no hay” y cuatro de guindas.

Va el chico y dice:

– ¡Este hombre...! Bueno, bueno – dice –, yo no encuentro otra solución.

Llega, se rompe un poquito el bolso [del pantalón], se saca un poquito el aparato [el pene] para ese bolso, y en el otro nada. Viene a casa y le dice:

– A ver, hijo, ¿me has hecho bien el *recao*?

Dice:

– Sí, sí, señor.

– A ver, ¿cómo?

Dice:

– Pues aquí lo traigo en el bolso.

Y le dice el capitán a su señora:

– Anda, mira a ver. Métele la mano al bolso.

Mete la mano, se tropieza [con lo que tenía entre las piernas, que se lo había metido a ese bolso], y dice:

– ¡Ay!

Y después, mete la mano en el otro bolso, y dice:

– No hay.

Claro, le traía vacío.

Y después, con la otra mano, dice:

– Tome.

Y [le entrega] los cuatro duros de guindas.

Con lo cual, [el asistente] le había *sisao* cuatro duros, y ya quedaron todos contentos

(Rubio Marcos / Pedrosa / Palacios, 2002: núm. 94).

Esta otra versión fue obtenida de una persona del pueblo de Mocejón (Toledo):

El rey y la reina discutían, y la reina decía que eran más listos los estudiantes que los militares, y el rey decía al contrario. Y entonces le da la reina dos pesetas a un estudiante y le dice que traiga una peseta de lo que hay y otra peseta de lo que no hay. Y le trajo una peseta de lo que había, pero de lo que no había no le trajo nada, porque no había. Entonces el rey llama a un *soldao*, y le da las dos pesetas y le dice que le traiga igual, una peseta de lo que hay y otra peseta de lo que no hay.

El *soldao* se encuentra otro amigo y le dice que se vaya a gastárselo en vino. Y entonces, cuando vuelve el *soldao*, le dice la reina que si lo ha traído. Y le dice el *soldao* que sí que lo trae. Y le dice que le meta la mano en un bolsillo. Le mete la mano en el bolsillo, y al no encontrar nada dice:

– Que no hay nada.

Y el *soldao* le contesta que era una peseta. Una peseta de lo que no había.

Y entonces, al preguntarle por la otra peseta, le dice que le meta la mano en el otro bolsillo. El bolsillo lo tenía roto, y le llevó la mano a los cojones. Y entonces ella, claro, al llegar allí dice:

– ¡Ay!

Y el otro contestó:

– ¡La otra peseta!⁴

La siguiente es otra versión española recogida en el pueblo de Miajadas (Cáceres):

La reina y el rey le daban una moneda a un *soldao* y a un estudiante para que fueran a comprar un real de “hay” y otro que “no hay”. Entonces llegó el estudiante harto de andar por todos los comercios del pueblo. Y no encontraba eso y se rindió. Y el *soldao* llega, y se arrancó el forro de un bolsillo, y en el otro entró un *puñao* de ortigas. Y llega la reina, entra la mano en el bolsillo, en el que no tenía nada y dice:

– Meta la mano *usté* aquí a ver.

– “No hay”.

Y luego entra en el bolsillo la otra mano. Y se picó y:

– “¡Ay!”.

Ahí está el de “hay”. O sea, que siempre ganaba el *soldao* otra vez, ¿no?⁵

La siguiente versión vasca, traducida del euskera al castellano, puede permitirnos apreciar cómo el mismo juego de palabras en que se basan las versiones en hebreo y en español puede ser operativo también en otras lenguas:

– Muchacha, le dijo un señor a su criada, ahí tienes tres cuartos y con ellos compra tres cosas: *nadar*, de cuatro maravedíes; *no nadar*, de otros cuatro, y *ay*, de otros tantos.

Fue la muchacha a cumplir estos encargos de su amo y compró un corcho con el primer cuarto, con el segundo un pedazo de plomo y con el tercero un alfiler largo. En cuanto llegó a casa puso un balde con agua y llamándole a su amo le dijo que allí tenía sus compras.

– Vamos a ver, ¿dónde las tienes?

Entonces la muchacha, tirando al cubo el corcho:

⁴ El informante fue Canuto Pérez, nacido en Mocejón (Toledo) en 1940, y entrevistado por mí en Madrid el 4 de septiembre de 1993.

⁵ El informante fue Antonio Rosa Cañamero, nacido en 1931 en Miajadas (Cáceres) y entrevistado por mí allí el 20 de agosto de 1989.

– Ahí, dijo, ahí anda en el agua cuatro maravedíes de *nadar*; y (arrojando el plomo), ahí otros cuatro de *no nadar*.

– ¿Y el tercero, dónde está?

– Espere usted un poco.

Y sacando del pañuelo del pecho el alfiler largo de cabeza grande le metió en la pierna a su amo.

– ¡Ay, ay, ay!, gritó este.

La muchacha contestó con sorna:

– ¿No es acaso bastante *ay* para comprar por cuatro maravedíes?

(Azkue, 1989: II, núm. 201).

Cuando por fin se publique la anunciada y esperadísima revisión y ampliación del catálogo tipológico de Aarne y Thompson que lleva años preparando el profesor Hans-Jörg Uther, podremos descubrir si el cuento-tipo 860 tiene versiones en otras tradiciones y si el juego de equívocos verbales en que se basa resulta operativo o ha podido ser al menos adaptado a otras lenguas o ámbitos. Mientras tanto, establecer las concordancias entre la viejísima versión hebrea del libro de *Ben-Sirá* y las tradiciones contemporáneas en las lenguas española y vasca, más la constancia que tenemos de su existencia en otras lenguas hermanas del español, como el catalán, el gallego y el portugués, y acaso también en el inglés o en el francés de “las Indias Occidentales” a las que se refirió escuetamente el catálogo iniciado por Aarne y desarrollado por Thompson, constituye un avance nada pequeño para nuestro conocimiento de su tradición y de su poética.

Bibliografía citada

- AARNE, Antti y Stith THOMPSON, 1981. *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography* [FF Communications 184]. 2ª revisión. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica.
- Andanzas y prodigios de Ben-Sirá*, ed. E. Romero. Madrid: CSC, 2001.

- AZKUE, Resurrección M^a de, 1989. *Euskaleriaren Yakintza: Literatura popular del País Vasco*, 4 vols. reed. Madrid: Euskaltzaindia-Espasa Calpe.
- BIN GORION, M. J., 1918. *Der Born Judas: Legenden, Märchen und Geschichten*. Berlín: Schocken. Verlag, 1934.
- CAMARENA, Julio y Maxime CHEVALIER, 2003. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- RUBIO MARCOS, Elías, José Manuel PEDROSA y César Javier PALACIOS, 2002. *Cuentos burgaleses de tradición oral (teoría, etnotextos y comparatismo)*. Burgos: Tentenublo.
- THOMPSON, Stith, 1955-1958. *Motif-Index of Folk Literature: a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, ed. rev. y aum., 6 vols. Bloomington & Indianapolis / Copenhagen: Indiana University / Rosenkilde & Bagger.

*

PEDROSA, José Manuel. "El sabio que conocía lo que era el 'guay' y la 'guaya', y el 'ay' y el 'hay' (AT 860): del libro hebreo medieval de *Ben-Sirá* a la tradición oral moderna". *Revista de Literaturas Populares* V-1 (2005): 49-61.

Resumen. Se sabe que los cuentos emigran con facilidad de un lugar a otro y se adaptan a las diferentes lenguas, culturas y contextos, adoptando formas y desarrollos extraordinariamente originales sin renunciar, al mismo tiempo, a los vínculos que les ligan unos a otros. En este artículo se estudia el cuento que tiene el número 860 en el catálogo de cuentos universales de Aarne-Thompson, cuyas características permiten mostrar de un modo claro la adaptabilidad y transformabilidad del género.

Abstract. *It is well known that stories migrate easily from place to place and adapt themselves to different languages, cultures, and contexts, adopting extraordinarily original forms and developments, without losing the links that bind them together. In this article the story number 860 in the Aarne-Thompson's Catalog of universal stories is studied; its characteristics show the adaptability and transformability of the genre.*

Recreación del romance de La adúltera en la tradición hispanoamericana

María Teresa Ruiz
Escuela Nacional Preparatoria, unam

DE LOS ROMANCES QUE TRATAN EL TEMA DEL ADULTERIO EL DE *La adúltera* es uno de los de mayor difusión; se encuentra en comunidades sefardíes del Medio Oriente, en el norte de África, en España y en América. Con relación a su origen, los estudiosos remiten a una canción medieval francesa que hoy sobrevive en Francia, Italia y Cataluña.¹ William J. Entwistle argumenta que su contenido proviene de un cuento francés del siglo xiii, el *fabliau* de *Le chevalier à la robe vermeille*, donde se le da al tema un sentido burlesco, y de algunas versiones franco-provenzales de carácter trágico (Martínez Yanes, 1979:134). La difusión del romance la podemos rastrear desde Lope de Vega, quien parafraseó algunos versos en, por lo menos, cuatro piezas teatrales; una de ellas es *La locura por la honra*.

De acuerdo con mi tipología,² este romance puede considerarse, en su núcleo temático, como uno de los más representativos del adulterio efectivo o del implícito, según las versiones, que veremos a continuación. Además haré referencia a las causas propiciatorias del adulterio, al descubrimiento, al castigo y a las consecuencias. En la mayoría de las versiones consultadas se ofrece como causa la ausencia del marido y, ocasionalmente, la seducción. El contexto³ en el que se desarrolla el romance,

¹ Véase Rolland, 1967: 208-209; Nigra, 1957: 422-426; Pelay Briz, 1867: 73.

² He abordado este asunto en mi tesis doctoral, *La infidelidad en el romancero* (México, UNAM, 2004). Allí expongo cómo se ha manejado y se maneja esta tipología, y muestro cómo la infidelidad en el romancero se plantea desde distintos niveles: adulterio efectivo (explícito), implícito, fallido e hipotético.

³ Para definir qué es el contexto, podemos acudir a Genette, quien lo describe como todo aquello que nos habla del mundo de la acción humana narrada: ubicación espacio-temporal, acontecimientos, posturas ideológicas (Genette, 1982: 29). Cada versión de los romances proviene de un contexto social especí-

por lo general, responde a valores machistas⁴ que han sido determinantes para su desenlace. Hay que tener presente que este contexto responde a patrones de conducta, a creencias y principios establecidos durante las distintas épocas y lugares en que se ha cantado *La adúltera*.

Entre las versiones seleccionadas hay algunas en las cuales el sentido trágico⁵ y moralizante se transforma en burlesco, jocosos o satírico.⁶ En cuanto al descubrimiento de la falta cometida, se da por accidente al regresar el marido, ya sea de la *caza*, del *monte*, del *campo* o del *puerto*; o por la acusación de una sirvienta.

En lo que se refiere al castigo que recibe la mujer, encontré una serie de variantes en los textos hispanoamericanos que he reunido. He organizado los materiales siguiendo un criterio geográfico, por países, ordenados de norte a sur. Así, de la tradición hispanoamericana menciono versiones de Estados Unidos, México, Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, Nicaragua, Venezuela, Colombia, Chile, Uruguay y Argentina.⁷

fico (tanto espacial como temporal) y cada uno de los romances lo refleja en su apertura narrativa.

⁴ Es importante subrayar que la mayoría de las versiones que manejamos fueron recogidas cuando el machismo era un asunto de prestigio más que de descrédito. Hablar de machismo en relación con la condición de las mujeres plantea el problema de analizarlo a partir de valores establecidos en épocas pasadas, cuando los privilegios masculinos representaban el poder característico de las sociedades patriarcales. También definiré el concepto de “machismo” desde una perspectiva actual, como un conjunto de actitudes y comportamientos que denigran la imagen de la mujer. En el romancero, y muy frecuentemente en los romances de adulterio, hablamos de machismo en la medida en que la mujer es vista como objeto sexual para uso y gusto del varón.

⁵ Utilizo el término *trágico* para aludir al hecho que nace del acto destinado al fracaso (Alain Couprie, 1994: 8).

⁶ Entenderé lo burlesco, jocosos o satírico en un sentido amplio, relacionándolo con lo cómico y oponiéndolo a lo trágico, ya que supone una voluntad de hacer reír. Marcos Victoria (1941: 61) dice que lo cómico es “un no tomar algo en serio”, una desvalorización. Es en este aspecto de “no tomar algo en serio” que establezco la relación de lo cómico con la ironía, el chiste, el sentido jocosos, burlesco, satírico o humorístico.

⁷ He reunido 64 versiones: 6 de Espinosa, 1953 (62-67); 18 de Díaz Roig y González, 1986 (53-63) ; 5 de Mariscal, 1996 (151-161); 17 de Díaz Roig, 1990 (21-

Ramón Menéndez Pidal relata cómo los primeros colonizadores salidos de España trajeron los romances a nuestro territorio. El romance, dice, “era recordado y se tenía muy presente en la memoria de capitanes y soldados”. Nos cuenta cómo uno de los expedicionarios, que respondía al nombre de Alonso Zuazo, navegando hacia el año 1524 de Cuba a México para encontrarse con Hernán Cortés, naufragó y pasó cuatro meses perdido en unas islas desiertas; ni él ni sus compañeros sabían en qué día vivían, al grado de que “cantaron la pasión de Viernes Santo el domingo de la Resurrección”. Fernández de Oviedo registró y comentó en 1548 que “ni es de maravillar que olvidasen la cuenta del tiempo ni en qué día estaban, sino cómo no se les olvidaban sus propios nombres”. Pero no se les olvidaban los romances, de modo que uno de ellos, al ser rescatado, citó “aquel romance del rey Ramiro: *Buenas las traemos, señor, / pues que venimos acá*” (Menéndez Pidal, 1958: 16).

La importación de romances no fue exclusiva del periodo de la conquista y colonización de América, ya que el intercambio cultural entre España y sus colonias, al igual que la inmigración de españoles a nuestro continente, ha continuado hasta nuestros días. Pero al inicio del siglo xx, a diferencia de lo que ocurría en la Península ibérica, la existencia de una tradición de romances en América era desconocida.

La recreación del romance de *La adúltera* en América ha sido muy variada y no ha escapado a la tradicionalización, ajustándose a los valores culturales de nuestros pueblos. Como dice Mercedes Díaz Roig, una de las transformaciones más comunes expresadas en las distintas versiones de una composición popular es la adaptación al medio, y que en ello es resultado, “quizá el más efectivo, del poder de supervivencia inherente a la literatura popular” (1986: 165). Así, la adaptación y el arraigo de este romance en distintas comunidades americanas ha influido en su permanencia en la memoria colectiva:

37); 4 de Mejía Sánchez, 1976 (41-48); 1 de Romero, 1942 (109-110); 5 de Vicuña Cifuentes, 1912 (95-96); 5 de Trapero, 1998 (79-87); 2 de Carrizo, 1931 (31-33), y 1 de Carrizo, 1926 (35).

¿De quién es ese caballo, que en la cuadra relinchó?
 – Tuyo, tuyo, dueño mío, mi papá te lo mandó
 pa que vayas a la boda de mi hermana la mayor.
 – ¡Qué caballo ni qué caballo, ni de a caballo soy yo!
 ¿De quién es ese jorongo, que colgado vide yo?
 – Tuyo, tuyo, dueño mío, mi papá te lo mandó
 pa que vayas a la boda de mi hermana la mayor.
 – ¡Qué jorongo ni qué jorongo, ni de jorongo soy yo!
 ¿De quién es ese sombrero que en el buró vide yo?
 – Ese sombrero es muy tuyo, mi papá te lo mandó
 pa que vayas a la boda de mi hermana la mayor.
 – Ni la carta ni el caballo ni el sombrero quiero yo,
 lo que quiero es el endevido que contigo se metió...

(Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 1)

Cabe mencionar que este romance, en la tradición hispanoamericana, pretende subrayar la traición cometida por la mujer, pero también evidencia su astucia al tratar de ocultar su falta. El relato citado pone el énfasis en esto, y el oyente o lector se pregunta si el engaño salvará a la protagonista del castigo que merece (Díaz Roig, 1976: 65, 70-71). Las excusas que da la mujer no son muy convincentes, pero sirven para retardar el desenlace, y el lector o el oyente las acepta con reservas.

Las versiones con que cuento de Nuevo México muestran cómo, a pesar de haber convivido los informantes durante más de un siglo con una cultura anglosajona, conservan costumbres y creencias provenientes de España o de otras regiones del mundo hispánico, o como diría Aurelio M. Espinoza: “repiten los mismos cuentos, y saben las mismas coplas y los mismos romances tradicionales, si bien, como es natural, presentan a veces elementos nuevos, de origen independiente y local” (1953: 7).

Sabemos que una de las modalidades más conocidas de desarrollo independiente del romance en América es el *corrido*,⁸ forma adoptada por algunos temas romancísticos tradicionales, como es el caso del romance

⁸ El *corrido* mexicano, dice Aurelio González, “es una forma más de la balada internacional y como tal se trata de un género épico-lírico, aunque surgió tardíamente ya con la influencia de medios masivos de comunicación como la

de *La adúltera* convertido en el corrido de *La Martina*.

Las versiones de Nuevo México, México, Nicaragua y Chiloé inician el relato en boca del protagonista masculino: “Andándome yo paseando / por las orillas del mar // me encontré a una chaparrita / que me invitó a pasear...” (Díaz Roig y González, 1986: núm. V, 6). Aquí se presenta como causa del adulterio la “seducción” a diferencia de las versiones peninsulares y judeoespañolas,⁹ donde es una constante la “ausencia del marido” para que se dé el adulterio. De acuerdo con mi tipología, son 12 versiones las que corresponden al adulterio fallido: “...y estábamos conversando / cuando el marido llegó...” (Espinosa, 1953: núm. 52). Se reparten de la siguiente manera: Nuevo México (1), México (2), Cuba (2) y Chile (4); incluyo también Puerto Rico (1), Venezuela (1) y Argentina (1). Como se ve, el material con que cuento es escaso. De adulterio implícito, que resultó ser el más frecuente en esta tradición, tengo a mi alcance 15 versiones: Nuevo México (1), México (5), Cuba (2) República Dominicana (1), Colombia (1), Nicaragua (4) y Chile (1).

Cabe mencionar también que cuento únicamente con una versión uruguaya, donde la mujer lanza imprecaciones en contra del marido a la manera de las versiones peninsulares y judeoespañolas:

–Sube, sube caballero, sube, sube sin temor,
que mi marido está ausente por los montes de Aragón.
Para más seguridad le echaré una maldición,
que los perros de los moros le coman el corazón...

(Díaz Roig, 1990: núm.17, 1)

El hecho de que esto no sea frecuente en Hispanoamérica quizá se deba a la intención de reforzar la culpabilidad femenina, dejando que el marido quede libre de cualquier responsabilidad en lo acontecido,

impresa, de ahí que su vida no haya dependido sólo de la transmisión oral sino también de medios impresos como hojas volantes, pliegos sueltos o cancioneros e incluso grabaciones [...], mismos que han tenido gran importancia en la caracterización del género” (1999: 83-97). Para Vicente T. Mendoza, el corrido surgió a partir del romance y es una narración en primera o tercera persona que fluye casi siempre de labios de un testigo presencial o de un relator bien informado. No existe propiamente diálogo y cuando lo hay se acerca al romance (Mendoza, 1984: ix).

muy de acuerdo con el contexto machista que caracteriza al corrido. Las versiones consultadas “se muestran a menudo conformes en no conceder tregua alguna al castigo, una vez que la culpabilidad se ha hecho incontestablemente evidente” (Martínez Yanes, 1979: 137).

Cuando el desenlace es trágico, se subraya la importancia que se le da al código de honor que le daba al marido el derecho absoluto sobre la vida de la esposa: “...si me tienes desconfianza / mátame sin compasión...” (Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 1). “La autocondena de la mujer constituye el punto álgido de la narración. A fin de realzar todavía más su dramatismo”, explica Martínez Yanes (1979: 136). La difusión de este corrido en México es muy amplia. En algunas versiones la introducción guarda semejanzas con la tradición judeoespañola y peninsular, en el sentido de que está presente la conquista amorosa:

Mañanita de domingo, mañana de San Simón,
pasó un caballero hijo del Emperador;
con la guitarra en la mano estas palabras cantó...

(Larrea, 1952: 1, núm. 110)

Estando una señorita sentadita en su balcón
ha pasado un caballero de buena o mala intención,
de palabras se trataron, de amores la pretendió...

(Suárez López, 1997: núm. 47, 12)

Este era un caballerito que a su balcón se acercó
a enamorar a una dama y esta le correspondió...

(Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 3)

La conquista forma parte de una larga tradición que considera que la mujer debe ser el objeto de la empresa donjuanesca del hombre. El mexicano, en su conquista, despliega y hace gala de sus cualidades viriles, mientras que la mujer se muestra pasiva, baja púdicamente los ojos y no deja adivinar ninguno de sus sentimientos. En la conquista amorosa también existe todo un juego convencional machista: ponderar los encantos y las virtudes femeninas. La adúltera, a diferencia de lo que

“debe hacer” la mujer, no reprime públicamente sus sentimientos y no adopta ninguna actitud de recato: “...y esta le correspondió...” (Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 3), o bien: “...me encontré una chaparrita / que a su casa me llevó...” (Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 5).

En tres versiones hispanoamericanas de este romance el desenlace resulta sorprendente, porque no hay consecuencias posteriores. Esto —dice Díaz Roig— se debe quizá al olvido de alguno de los informantes: “... — ¿Quién es ese caballero / que en mi cama veo yo? // — Nadie, nadie, bien de mi alma, / es mi hermana la mayor...” (Espinosa, 1953: núm. 54) o quizá, como afirma Díaz Roig, estamos frente a textos voluntariamente truncos en que la mujer logra ocultar su falta, burlando al marido. Son muy escasas las versiones en que el esposo resulta burlado; contamos con un ejemplo de Nuevo México, donde se da un encuentro posterior entre la mujer y el amante: “...En un buque de la mar / una joven se embarcó, // fue a platicarle al sujeto / lo bien que se disculpó” (Espinosa, 1953: núm. 53).

Mercedes Díaz Roig y Aurelio González incluyen ocho versiones que no terminan con la muerte de la mujer. En algunas de las diez restantes se añade un final sentencioso:

Ya con esta me despido, amigos del corazón,
para que estén al corriente de las que juegan traición.

(Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 1)

O bien:

— Aquí está su hija adorada, ya no me traicionará.
— Ya ahora no te conviene, me la vienes a dejar,
porque ella no te mantiene y no quieres trabajar.

Y le tiró tres balazos, Ponciana quedó tirada,
y la pobre de su madre estaba muy asustada.

Ya me voy a retirar, escuchen bien mi consejo:
esto les puede pasar cuando engañen a su viejo.

(Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 18)

De esta última versión sorprende que el suegro ponga en evidencia al marido como un haragán que no quiere trabajar, cuando en la mayoría de las versiones el padre repudia a la hija de la misma forma que el esposo. Esta desvalorización que el padre hace de la propia hija responde a patrones culturales según los cuales al nacer los hijos se valora más a los varones que a las mujeres.¹⁰

También tenemos el caso en el que el padre incita al yerno a matar a la hija, o se refuerza la inocencia del marido al poner en tela de juicio el comportamiento de esta, aunque podría tratarse solamente de un comentario irónico por parte del progenitor:

– Anda, entriégasela al cielo, que el cielo te la mandó.
Luego la agarró del brazo y al monte se la llevó;
hincadita de rodillas cinco balazos le dio.

(Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 7)

Sabemos que la pistola es símbolo de machismo y poder, pero también de prestigio; en un contexto sexista, esta escena representará entonces el triunfo del machismo y del poder masculino.

El sentido burlesco que encontramos en algunas versiones lo podemos ejemplificar con la siguiente versión de Andrés Henestrosa:

La madre de esta Martina lloraba sin compasión
de ver a su hija querida herida del corazón.
La suegra de esa Martina, luego que ya se murió,
alzó los ojos al cielo dándole gracias a Dios...

(Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 15)

Ponciana salió del brazo con el amor de su vida,
don Pedro tiró un balazo y los pescó en la movida [...] ¹¹
– ¿De quién es esa corbata, que no la había visto yo,
¿de quién son esos calzones que estaban en el buró?

¹⁰ Históricamente, en sociedades como la nuestra se prefería al hijo varón sobre la hembra, debido a que en las estructuras económicas agrícolas el varón era más productivo en el campo de cultivo que la mujer (Sosser Burgos, 1978: 103).

—Esos calzones son tuyos, se tiñeron con el sol,
les puse bastante cloro y cambiaron de color...

(Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 18)

Lo burlesco de estas escenas se subraya cuando la suegra de Martina, en una actitud exagerada y teatral, alza los ojos al cielo. Culturalmente, la relación entre suegra y nuera ha estado marcada por una rivalidad que nos remite al papel predominante que juega el progenitor del sexo opuesto en la búsqueda de una pareja o compañero(a), lo que en psicología se ha dado en llamar “el deseo arcaico del Edipo” (Lemaire, 1999: 234). Por tal motivo, el hecho de subrayar que la suegra alza los ojos al cielo se desvaloriza cuando se declara: “dándole gracias a Dios”, lo que motiva la risa del lector o del oyente.

Lo mismo sucede con el segundo ejemplo, donde la palabra *movida* tiene una connotación sexual; asimismo, los calzones juegan un papel primordial, ya que con ellos se consigue degradar o desenmascarar todavía más a la pareja transgresora, ridiculizándola por medio de la parodia.¹²

En Cuba, el proceso de recolección de romances se dio a partir del primer cuarto del siglo xx. Un estudio publicado por Carolina Poncet en 1914 incluye el romance de *La adúltera*, clasificado dentro del grupo “Romances que relatan escenas o tragedias de familia” (Mariscal, 1996: 7-20). Contamos con siete versiones de *La adúltera* en esta tradición, de las cuales, una responde al adulterio efectivo y las restantes, al implícito. El contexto nos remite a lo trágico, las causas están determinadas por el alejamiento del marido y la revelación se asocia con el regreso repentino de este.

En cuanto al desenlace, en las versiones cubanas se considera que el castigo que “merece” la mujer debe correr por cuenta de Dios. En los países eminentemente religiosos, como es el caso de los pueblos hispanos, Dios es el único juez; ni el padre ni el marido se sienten capaces de usurpar sus funciones:

¹¹ En México el término *movida* se refiere a la o el amante. Aquí se alude al acto sexual en que se descubre a ambos *in fraganti*.

¹² La parodia es un recurso que se usa principalmente para burlarse de algo o alguien en forma directa (Booth, 1986: 36).

La cogiera de la mano, a su padre la llevó.
 – Máteme, padre, esta hija, que me ha hecho gran traición.
 – Máatala tú, el mi yerno, que a ti te la entregué yo.
 – Que la mate el rey del cielo que para eso la crió.

(Mariscal, 1996: núm. 0234, 02)

La religiosidad del último verso se manifiesta en motivos secundarios que muestran una adhesión a las creencias o a la devoción cristiana, lo que le da un valor sociocultural. Este verso responde, entonces, a una imposición religiosa desde el punto de vista moral, que plantea que “la acción de quitar la vida, sin precisar si tal acción es justa o injusta, buena, indiferente o mala, [es considerada] un crimen” (DHC, 491-492). El que quita la vida a un semejante sin legítima autoridad y sin justificación alguna se convierte en asesino. Lo mismo si el homicidio es voluntario o involuntario, directo o indirecto, simple o con agravantes, circunstancias que pueden determinar una mayor o menor culpabilidad. Así, la justicia divina representa un papel relevante en la resolución de un conflicto moral como el planteado:

Desde el principio del mundo, el homicidio está condenado por ley natural. Después del Diluvio, Dios, hablando a los hijos de Noé, prohíbe el homicidio. En el Nuevo Testamento Jesús promulga las mismas prescripciones y condena la venganza individual. El homicidio es, pues, un pecado especialmente grave (DHC, 1962: 1080).

Desde el punto de vista estrictamente teológico, el precepto divino “No matarás” se aplica de una manera formal y absoluta y se dirige lo mismo a los demás que a uno mismo. Según la concepción del cristianismo, Dios nos ha dado la vida como un préstamo y debemos utilizarla lo mejor posible, lo que equivale a decir: Dios nos ha dado la vida y él es el único que puede disponer de ella. No es de extrañar por ello que encontremos algunas versiones de *La adúltera* que plantean esta concepción de Dios, la vida y la muerte, y en las cuales la presencia divina queda por encima del concepto del honor, subrayando que no es el hombre quien rige los destinos, sino Dios; lo que equivale a decir que él es el único que puede negar, conceder, permitir, proteger o sancionar al hombre.

Otra variante del romance rompe con los esquemas hasta ahora presentados, por la truculencia del tratamiento:

- ¡Mátame, marido mío, que te he ofendido yo!
- La agarró por el cabello, por la sala la arrastró.
- ¿De quién es esa cabeza que Flor de Alberto me vendió?
- Es de su hija, don Carlos, Flor Alberto la mató.

(Mariscal, 1996: núm. 0234, 04)

Beatriz Mariscal relaciona esta versión con algunas versiones canarias en que la culpa del comportamiento de la mujer recae en la madre de la protagonista, ya que el marido, al repudiarla y llevarla a la casa paterna, se encuentra con la novedad de que su suegra es la responsable del adulterio de la hija. Dice Beatriz Mariscal:

Una joven que se comporta de semejante manera tiene que haber sido engendrada por padres de poca calidad moral; de ahí que en la versión que tiene el final más macabro: la venta en una carnicería del cuerpo descuartizado de la esposa, el padre sea el destinatario de la venganza (1996: 160).

Asimismo, la estudiosa asocia este texto con una versión burgalesa publicada por Alonso Cortés, que dice: “De los pies a la cabeza / una tórdiga¹³ la sacó, // la dividió entre dos platos / y a su suegro la mandó” (1996: 161); hace hincapié, sin embargo, en que esta asociación no es determinante, porque la versión cubana se acerca más a la tradición canaria, donde aparece el nombre mismo del marido, Flor de Alberto.

En Nicaragua, ha dicho Ernesto Mejía Sánchez, los romances y corridos se cantan por todo el territorio nacional, y *La adúltera* es uno de los textos tradicionales más difundidos. El tipo de adulterio que encontré en cuatro versiones es implícito; el descubrimiento se da por accidente; el machismo, que es determinante, influye en el cierre del corrido con versos de tipo sentencioso: “Pongan cuidado muchachas, / esas que se están casando, // ¡cuidado con resbalones, / miren lo que está pasando!” (Mejía Sánchez, 1976: núm. I, 3).

¹³ *tórdiga*: ‘tira de pellejo o cuero’.

Sabemos que el matrimonio constituyó durante mucho tiempo el fin principal de la vida de la mujer. Esta no era nada por sí misma. El esposo le otorgaba el estatus social de mujer casada en una sociedad patriarcal; se le enseñaba, desde niña, que el matrimonio y la maternidad le daban dignidad y la ennoblecían. El esposo era el proveedor y también el guardián del placer, de ahí que este, en la mayoría de las versiones que he presentado, se sienta con el derecho a controlar la vida de su mujer. Así, este tipo de textos pretenden enseñar a todas aquellas mujeres que aparentemente están expuestas a la incontinencia sexual, cómo controlar y refrenar sus impulsos lujuriosos.

En las contadas versiones que he reunido de la República Dominicana, Puerto Rico, Perú, Chile, Venezuela y Argentina, al igual que en algunas versiones catalanas y canarias, aparece como uno de los núcleos temáticos el duelo entre el marido y el amante de la adúltera. Este asunto responde quizá a la necesidad de castigar también al transgresor, como en la siguiente versión puertorriqueña:

Don Alberto así decía a su mujer al salir:

–Prepárame un almuerzo, que a caza voy a salir;
voy a cazar bien temprano a las montañas de Abril.

–¿Quién ha tocado a mi puerta? ¿A quién es quien debo abrir?

–Es un esclavo rendido; si no abres va a morir.

[...]

–Agarrando las espadas uno y otro se batió;
uno era hijo de un duque, otro de un gobernador.

Uno se murió a la una, otro cuando sale el sol.

La mujer, porque era mala, sin ninguno se quedó.

(Díaz Roig, 1990: núm. 10, 1)

Existen dos versiones cubanas en las que se plantea, de manera cínica, que mientras el marido y la mujer mueren, “...el pícaro del traidor / en la cama se quedó” (Mariscal, 1996: núm. 0234, 03). Este final burlesco e inesperado también aparece en algunas versiones mexicanas, que

finalizan dándole un giro jocoso al romance. Es el caso de la versión de Lagos de Moreno, Jalisco, que termina: “El amigo del caballo / ni por la silla volvió” (Díaz Roig y González, 1986: núm. VI, 13).

En el caso de Colombia, la versión que utilizo sólo conserva la estructura del verso en su parte central; el resto está en prosa. Se trata de una versión muy semejante a las que ha citado, excepto por la introducción y el desenlace, que queda en suspenso:

Doña María se casó con don Pedro. Pero ella salió muy pájara, pues. Y mientras él estaba en viaje, ya tenía su otro marido. Y de esas cosas, que tenía el marido, tenía el otro. Entonces, cada vez que volvió el marido, quedóse una cosa del otro. Y era que le preguntaba, de quién era eso que encontraba y que igualaba a la de él:

–Dime, dime, doña María, dime, dime, mi blanca flor,
¿cúyo, cúyo es ese sombrero, que con el mío igualó?
–Tuyo, tuyo, don Alonso, tu padre te lo mandó.
Que ¿por qué, cuando no lo tenía, por qué no me lo mandó?
–Dime, dime, doña María, dime, dime, mi blanca flor,
¿cúyo, cúyo es ese caballo, que con el mío igualó?
[...]

¿Y ella confesó su culpa? –Ella no confesó nada, el público lo comenta, pues. –¿Y cómo terminó el asunto? –Él hace mandar un cuchillo, cabo de oro, y dice a ella que con ese cuchillo iba a matarla.

(Díaz Roig, 1990: núm.12, 1)

En las versiones que tengo de Puerto Rico, Venezuela, Chile, Argentina y Uruguay son frecuentes las escenas de adulterio fallido:

–Sube, sube, caballero, sube, sube sin temor,
que mi marido está ausente por los montes de Aragón.
Para más seguridad le echaré una maldición...,
que los perros de los moros le coman el corazón.
Al decir estas palabras se entreabrieron las dos puertas;
era su marido ausente que volvía de Aragón.

[...]

- ¿De quién es aquella sombra que en la parra veo yo?
- Es el gato de la vecina, que está cazando un ratón.
- Siete años de casados y dos más de labrador,
en mi vida he visto un gato con levita y pantalón.
- ¿De quién son aquellos ojos que en la cama veo yo?
- Son del nene de la vecina, que en mi brazos se durmió...

(Díaz Roig, 1990: núm. 17, 1)

En la versión peruana, en cambio, todo parece indicar que el acto sexual se consuma: “Los dos gozándose estaban / y don Alberto llegó” (Romero, 1942: núm. 52). Emilia Romero explica que, durante las investigaciones en Lima, no tuvieron la suerte de encontrar otras versiones de este romance (1942: 109), a diferencia de Chile, donde supuestamente está muy divulgado.

Vale la pena mencionar una versión chilena que se distingue hasta el momento de todas las mencionadas, ya que el descubrimiento es propiciado por la acusación de una tercera persona: “...una criada que tenía / fue la que los acusó: // – ¡Ay de mí, señor Alberto, / que le han hecho traición...!” (Vicuña, 1912: núm. 38D). Lo mismo sucede con una versión de la provincia de Santa María en Argentina: “...Ellos que estaban adentro, / don Alberto que llegó. // Y lo habla la cocinera, / que le han usado traición...” (Carrizo, 1926: 5).

Para concluir, puedo afirmar que en las versiones hispanoamericanas consultadas predomina el adulterio efectivo o implícito, dejando en segundo sitio al adulterio fallido. El descubrimiento del adulterio se da por accidente (salvo en los dos últimos casos que mencionamos) y va en relación con la muerte de la mujer. En cuanto a las causas del adulterio, la ausencia del marido es una constante en todas las versiones. En el caso de aquellas donde se hace evidente la burla al esposo crédulo, la tradición nos remite al posible sentido original del texto, es decir, al cuento francés del que hablamos al inicio de este trabajo. Desde la perspectiva de un lector o escucha de nuestra época, el marido no sale bien parado, y lo caracterizan la debilidad o la cobardía. Mientras el hombre afirma sus principios, sus leyes, sus normas morales, como una muestra de virilidad,

de acuerdo con su percepción de los valores, la mujer encuentra en la capacidad de ser deseada por otro una forma de vengarse del marido. El machismo es determinante en el desenlace, que se apoya en virtudes impuestas por una valoración masculina, como la castidad, el pudor y la belleza, por mencionar sólo algunas cualidades que conformaban un código que la mujer no podía romper. En síntesis, el romance de *La adúltera* ilustra cómo la mujer debe fidelidad absoluta al marido y cómo la abnegación y la represión del placer son las condiciones a las que ella debe someterse para conservar su calidad moral. La fidelidad, en este texto, se asocia a la noción de honor y según la ideología del romance es necesaria para llevar a buen término la vida matrimonial.

Bibliografía citada

- BOOTH, Wayne, 1986. *Retórica de la ironía*. Trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Madrid: Taurus.
- CARRIZO, Juan Alfonso, 1926. *Antiguos cantos populares argentinos*. Buenos Aires: Silla Hermanos.
- _____, 1931. *Cantares tradicionales de Tucumán*. Buenos Aires: Antología, A. Baiocco.
- COUPRIE, Alan, 1994. "Le fait tragique". En *Lire la tragédie*. París: Dunod.
- DHC: *Diccionario del hogar católico*. 1962. Barcelona: Juventud.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, 1976. *El Romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.
- _____, 1986. *Estudios y notas sobre el Romancero*. México: El Colegio de México.
- _____, 1990. *Romancero tradicional de América*. México: El Colegio de México.
- _____ y Aurelio GONZÁLEZ, 1986. *Romancero tradicional de México*. México: UNAM.
- ESPINOSA, Aurelio Macedonio, 1953. *Romancero de Nuevo México*. Madrid: CSIC / Patronato Menéndez y Pelayo / Instituto Miguel de Cervantes.
- GENETTE, Jean, 1982. *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 1999. "Caracterización de los héroes en los corridos

- mexicanos". *Caravelle* 72: 83-97.
- _____, 2001. "El tesoro del Romancero: la variación. Dos ejemplos de la tradición americana". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 30: 53-67.
- LARA, Luis Fernando, 1987. *Diccionario básico del español de México*. México: El Colegio de México.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de, 1952. "Romances de Tetuán". En *Cancionero judío del norte de Marruecos*, t. 1. Madrid: CSIC / Instituto de Estudios Africanos.
- LEMAIRE, Jean G., 1999. "El retorno de lo reprimido". En *La pareja humana, su vida, su muerte, su estructura*. Trad. Marcos Lara. México: FCE.
- LEÓN, Víctor, 1987. *Diccionario de argot español*. Madrid: Alianza.
- MARISCAL, Beatriz, 1996. *Romancero general de Cuba*. México: El Colegio de México.
- MARTÍNEZ YANES, Francisco, 1979. "Los desenlaces en el romance de la Blancaniña: tradición y originalidad". En *The Hispanic Ballad Today: Poetics*. Madrid / San Diego / Davis: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid / CILAS / University of California, 134-137.
- MENDOZA, Vicente T., 1984. *El corrido mexicano*. México: FCE.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1958. *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto, 1976. *Romances y corridos nicaragüenses*. México: Fondo de Promoción Cultural.
- NIGRA, Costantino, 1957. *Canti popolari del Piemonte*. Turín: Einaudi.
- PELAY BRIZ, Francesc, 1867. *Cansons de la terra: Cants populars catalans*, t. 2. Barcelona: Fernando Roca.
- ROLLAND, E., 1967. *Recueil de chansons populaires*, t. 2. París: Maisonneuve.
- ROMERO, Emilia, 1942. *El romance tradicional en el Perú*. México: El Colegio de México.
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús, 1997. *Silva asturiana. Nueva colección de romances*. (1987-1994). Madrid / Oviedo: Fundación Ramón Menéndez Pidal / Real Instituto de Estudios Asturianos / Fundación Municipal de Cultura Educación y Universidad Popular y Archivo de Música de Asturias.
- TRAPERO, Maximiano, 1998. *Romancero general de Chiloé*. Madrid: Verduert.

VICTORIA, Marcos 1941. *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Buenos Aires: Losada.

VICUÑA CIFUENTES, Julio, 1912. *Romances populares y vulgares*, t. 2. Santiago: Biblioteca de Escritores de Chile.

*

RUÍZ GARCÍA, MARÍA TERESA. "RECREACIÓN DEL ROMANCE DE *La adúltera* en la tradición hispanoamericana". *Revista de Literaturas Populares* V-1 (2005): 62-78.

Resumen. El presente estudio aborda la difusión del romance de *La adúltera* en distintas épocas y lugares de Hispanoamérica. Se parte de una tipología del tema del adulterio. Se analiza el contexto en el que se ha cantado y se canta el romance, tomando como punto de referencia patrones de conducta, creencias y principios, como reflejo de valores establecidos. Se considera también el sentido trágico, moralizante, de algunas versiones y el cómico de otras.

Abstract. *This paper is an approach to the spreading in different times and places in Latin America of the ballad of La adúltera. Based on a typology of the theme of adultery, it analyzes the context in which this ballad is and has been sung, taking into account behaviour patterns, beliefs, and principles, as reflections of established values. It also considers the tragic, moralizing or comic sense of some versions.*

El coyote en la literatura de tradición oral

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Coyote, coyote,
coyote dañero,
échame los brazos,
que por ti me muero.

(CFM: 1-1483)

En el imaginario colectivo mexicano y, por lo tanto, en nuestras manifestaciones culturales populares habita un animal propio de esta tierra: el coyote, cánido cuyo territorio natural abarca desde el norte de Alaska hasta Costa Rica y que posee unas características que han llevado a la colectividad a depositar en él un sinnúmero de significados. En este estudio se analiza la presencia del coyote en la literatura de tradición oral mexicana, heredera, en términos generales, de dos culturas: la prehispánica y la de la colonización española. Se seleccionó un corpus de textos recogidos originalmente de la tradición oral y que se encuentran impresos en diversas publicaciones. Los textos se dividieron por géneros (leyendas, oraciones, cuentos, lírica y refranes) para observar qué tratamiento recibe el coyote en cada uno y cuántos significados adquiere. Comencemos por seguir sus huellas en el imaginario indígena, donde se le designó con el término náhuatl *cóyotl*.¹

Del mundo prehispánico llega una amplia iconografía que indica la importancia del coyote para esta cultura. Por ejemplo, en Atenco,

¹ La raíz de *cóyotl* se halla, por ejemplo, en el nombre del rey poeta de Texcoco, *Nezahualcóyotl* (coyote hambriento) y en el sobrenombre del último emperador azteca: Moctezuma *Xocoyotzin* "el joven". Los topónimos que contienen como primer elemento formativo *coyo* son numerosos; entre ellos se encuentran *Co-yoacán*, Distrito Federal, y *Coyotitlán*, Sinaloa.

Teotihuacán, existen varias figuras del coyote en contextos de guerra y sacrificio; es decir, rodeados de elementos como escudos, cuchillos de obsidiana (objeto ritual de los sacrificios humanos), o tratando de asir a otro animal más débil. Así, el coyote parece asociado con la parte religiosa del militarismo, encargada de obtener prisioneros para los sacrificios (Giral, 2003: 206).

La fauna desempeñaba una función importante dentro de la cosmovisión mesoamericana, en la que se imaginaba una pacífica convivencia primigenia entre todos los elementos de la naturaleza y que consideraba que los animales tenían una relación especial con lo divino; los convirtió así en símbolos de valores y categorías nodales y, por consiguiente, en representaciones de las ideas fundamentales de la cultura (González Torres, 2001: 107).

Aunque los dioses nahuas se caracterizaban por su antropomorfismo, existen varios con características zoomorfas, entre ellos Huehucóyotl (coyote viejo, el dios coyote), deidad de la danza y de la música. Para López Austin, es necesario identificar en cada dios los atributos que hablen de la esencia y, así, “en el dios Huehucóyotl se expresaban los conceptos fundamentales de placer y lujuria, calidades que se atribuían, por cierto, a los coyotes. Ahí estaba Huehucóyotl, dando cuenta de una de las realidades del mundo: el erotismo” (López Austin, 1996: 163).

Díaz Infante, por su parte, indica que en el *tonalamatl*, calendario mágico adivinatorio que señalaba el destino individual, según la fecha del nacimiento, entre la compleja trama de dioses y animales instigadores de la sexualidad, el coyote era temido no sólo por su sagacidad para encontrar pareja, sino también por su desarrollado instinto sexual, por el largo tiempo que dura su coito y su rápida recuperación para repetirlo (Díaz Infante, 1984: 113).

Estos atributos sexuales y, por extensión, relativos a la fecundidad, también formaban parte de la Creación, como lo muestra el mito quiché transmitido en el *Popol vuh*, en el cual la pareja primigenia está representada por el Abuelo y la Abuela:

En el texto se da al Abuelo como distintivo el nombre *utiú* (coyote); a la Abuela, el de *vuch* (tlacuache). Con esto, los dos animales parecen quedar en oposición binaria en la que el coyote es el cielo nocturno, la potencia

masculina, mientras que el tlacuache es la potencia femenina, el dios del amanecer (López Austin, 1996: 312).

Debido a que el coyote es un animal nocturno, su presencia en el atardecer anunciaba la llegada de la oscuridad: “los dos animales serían así intermediarios entre la luz solar y la noche, pero con signos opuestos, nacido en la oscuridad y portador de la luz el tlacuache, nacido en el día y portador de la noche el coyote” (López Austin, 1996: 286-287).

El coyote también estaba presente en las concepciones populares, como portador no sólo de la noche, sino de la muerte o la desgracia. Así lo encontramos en los augurios nahuas que recopiló fray Bernardino de Sahagún.² En dos de estos augurios populares aparece el coyote como señal de un futuro aciago. El primero se titula: “Augurio acerca del coyote”:

Decían que Tezcatlipoca muchas veces se disfrazaba de coyote. Y este coyote muchas veces atajaba los pasos a la gente en el camino. Y cuando así lo hacía, se entendía que no iban (los caminantes) con bien; quizá ladrones, quizá salteadores estuviesen por algún lugar en el camino; o quizá irían a huir de algo: los ofenderían (López Austin, 1969: 61).

En el otro augurio se indica: “El décimo sexto augurio era este: alguno encontraba al coyote o (este) le cerraba el camino. Se decía: ‘Ya morirá’” (en López Austin, 1969: 101).

El coyote tenía una amplia significación al momento de la conquista. Cuando la nueva tradición cultural desembarcó con sus propias concepciones no tardó en imponer su cosmovisión y adaptarla a las nuevas condiciones del ambiente físico y social, y, con ella, impuso su interpretación del depredador canino (quizá el lobo o el zorro) al nuevo animal *cóyotl*- coyote. Observemos cómo es visto por Sahagún, representante de la nueva visión, en la descripción que hace de él en la *Historia general de las cosas de Nueva España*:

² Los augurios eran señales por medio de las cuales los hombres podían saber los acontecimientos futuros. Sahagún los recopiló con la intención de prevenir a los misioneros acerca de las concepciones populares, que significaban un peligro latente aún más grande que el de la religión oficial que los indígenas profesaban.

Hay en esta tierra un animal que se dice *cóyotl*, al cual algunos de los españoles le llaman zorro, otros le llaman lobo, y según sus propiedades, a mi ver, ni es lobo ni zorro, sino animal propio de esta tierra. Es muy veloso, de larga lana; tiene la cola gruesa y muy lanuda; tiene las orejas pequeñas y agudas, el hocico largo y no muy grueso, y prieto; tiene las piernas nervosas, tiene las uñas corvadas y negras; y siente mucho, es muy recatado para cazar, agazápase y pónese en acecho, mira a todas partes para tomar su caza, y cuando quiere arremeter a la caza primero echa su vaho contra ella, para inficionarla y desanimarla con él. *Es diabólico este animal*: si alguno le quita la caza nótales, y aguárdale y procura vengarse de él, matándole sus gallinas u otros animales de su casa; y si no tiene cosa de estas en que se vengue, aguarda al tal cuando va camino, y pónese delante ladrando, como que se le quiere comer por amedrentarle; y también algunas veces se acompaña con otros tres o cuatro sus compañeros, para espantarle, y esto hacen o de noche o día (Sahagún, 1979: 623).³

En el mundo prehispánico, el coyote era uno de los dioses (Huehuecóyotl), era el nagual de otro (Tezcatlipoca), acompañaba el sacrificio generador de vida y portaba la noche para mantener el equilibrio, la armonía de la naturaleza. La conquista le da un significado nuevo: “es diabólico”. Tras ver cómo se tocaron las dos visiones hace quinientos años, entremos a encontrar al coyote por el camino de la literatura de tradición oral vigente.

El coyote en las leyendas

La leyenda se define como una narración que presenta hechos extraordinarios considerados reales por el narrador, experimentados por él o por alguna persona cercana, que suceden en un espacio conocido y en un tiempo pasado más o menos definido y real. En las leyendas recogidas, el coyote aparece como eje central de la narración y posee características sobrenaturales.

³ Cursivas mías.

Del mundo indígena se conserva la tradición del nagual.⁴ Para los pueblos tzotzil, tzeltal, tojolabal y ch'ol del estado de Chiapas, el nagual más frecuente de la gente común es el coyote, y el tecolote el más característico de los brujos (Gómez, 1994: 138-139). A esta zona corresponde la leyenda titulada *El coyote como nagual*. En ella un joven pastor llamado Petul encuentra en el monte dos cachorros de coyote y, creyendo que son perros, los lleva a su casa. El padre del muchacho no cree en los portentos de estos "perros" que sacan cuidadosamente a los borregos del corral, los llevan a pastar y los regresan a él; pero un día lo ve con sus propios ojos y dice a su hijo:

Ahora sé que esos perros no son perros sino que son coyotes; pero no simples coyotes, para que tú entiendas, son naguales, es decir, son animales guardianes, nunca antes te lo había dicho porque es muy difícil de comprender, pero con esto ya lo entenderás. Lo que ahora me pregunto es ¿de quiénes serán estos naguales? Mañana en vez de ir al monte como habíamos pensado, nos quedaremos en casa para encomendarnos a nuestros santos padres dioses, para que el dueño de estos animales, o sea el dios supremo, perdone mi imprudencia, ¡pues ellos son los que nos los han enviado a nosotros como regalo! (Gómez, 1994: 146).

La familia de Petul se siente culpable por no haberlos reconocido y, por lo tanto, no haber apreciado el regalo de los dioses. En la leyenda se aclara que "en aquel entonces no existían templos para ir a rezar, sólo se sabía rezar en la montaña, en las cuevas donde moraban los dioses y en los manantiales de donde manaba gran parte de la existencia" (Gomez, 1994: 147).

El narrador marca una distancia temporal entre este relato y el momento de la narración; los conceptos de culpa y pecado remiten a una época posterior a la colonización, pero se conserva lo sagrado tanto de la creencia en el nagual como de la naturaleza templo de los dioses. Cuando

⁴ En la tradición indígena mesoamericana la existencia de cada ser humano está estrechamente ligada con un animal, el nagual, que es su doble y su protector, y en el que algunos pueden transformarse, principalmente los chamanes o los brujos e incluso los dioses.

mueren los padres de Petul, este, por la pena, descuida su ganado, lo cual provoca que la hembra nagual-coyote lo abandone. Petul vuelve a trabajar, se casa y no puede tener hijos. El relato termina aclarándonos de quién eran los nagueles-coyotes:

Esta familia nunca llegó a tener hijos porque estaban viviendo con sus nagueles. Uno de los coyotes era el nagual de la mujer y el otro de Petul; por tener ese privilegio de vivir con ellos, no les fue dado tener un hijo (Gómez, 1994: 154).

El regalo de los dioses, el tener a los animales guardianes que los protegían llevándolos por el camino correcto y dándoles sustento, tuvo un precio.⁵ El nagual-coyote pierde las características propias del coyote como depredador, ya que cuida de los borregos, y el macho se mantiene en la casa como un animal doméstico. La visión sagrada del nagual bajo la forma del coyote y la naturaleza como morada de los dioses de estas creencias prehispánicas cobrarán un giro con la evangelización, ya que “el nagual sólo se podía entender como una transformación mágica cuyos poderes eran legados por el diablo y cuyo uso era perpetrado contra el cristianismo” (Gómez, 1994: 184).

En las otras leyendas recopiladas sobre el coyote ya permea esta visión del mal; los elementos de la naturaleza del animal, como la vida nocturna y en el monte, se potencian en el imaginario colectivo como fuerzas misteriosas e incontrolables, capaces de despertar no ya la veneración prehispánica, sino los miedos del hombre a lo desconocido. La noche y el monte se vuelven lugares comunes que ambientan la historia en las narraciones orales. Tanto en la noche como en el monte el hombre se siente vulnerable, pequeño ante las fuerzas de la naturaleza que no

⁵ Parece que, más que un nagual propiamente dicho, es lo que se conoce como *chanul*, una de las tres entidades anímicas del ser humano para los chamulas, un animal compañero o “*alter ego* espiritual”. Estos animales compañeros son todos mamíferos, tienen veinte dedos, signo de humanidad, y se agrupan en tres categorías que expresan una jerarquía social: a) la de los ricos, como el jaguar; b) la de personas de medianos recursos, como el coyote, la comadreja y el ocelote; c) la de la gente pobre, tlacuaches, zorrillos y conejos (Medina Hernández, 2001: 104).

puede controlar, y, por lo tanto, lo sobrenatural y lo maléfico pueden tener su asiento ahí; con la llegada del día, el mal de la oscuridad es vencido por la luz.

Las características sobrenaturales del coyote provienen directamente de su relación con el diablo. En una de las leyendas se narra que, mientras Dios tenía perros para pastorear corderitos, el diablo pastoreaba chivos con coyotes (como en la leyenda del nagual). El diablo, envidioso de que Dios poseyera corderos, compite en una carrera con él. Veamos cómo termina esta apuesta:

Ahí van los demonios, toda la noche camine y camina, con el ganado. Y Dios salió, tal como había quedado, y llegó Dios al lugar adonde habían apostado, y los demonios todavía no llegaban y habían caminado toda la noche.

Por eso Dios ganó los chivos. Y entonces Dios, pues como sabía que eran del demonio, pues no, no le convenía tenerlos así nada más; sólo que los bendició. Ya los chivos los bendició él; nomás que el coyote sí no lo bendició; dice:

–Tú te vas al monte (Rodríguez Valle, 2003: 27).

La maldad de los coyotes se explica porque Dios, al final del desafío, no los bendice y, por tanto, le pertenecen al demonio; de ahí su poder de hacer daño. Los chivos sí alcanzan la bendición; es posible que representen al hombre que ha sido seducido por el demonio y al que Dios vuelve a acoger en su rebaño. El coyote representa al demonio mismo, el cual no ha sido perdonado. El monte se vuelve el lugar marginal donde el mal reside. El coyote de esta narración sólo respeta la cabeza de su víctima humana, pues en ella se hace la señal de la cruz en el bautismo. Sólo Dios tiene poder sobre él.

El aliento del coyote aparece como una constante sobrenatural de poderes mágicos. Los coyotes-naguales del relato chiapaneco lo utilizan para robar borregos:

Pero al anochecer se fueron los dos coyotes al otro lado del cerro, para sacar unos borregos de los vecinos, pero antes de llegar y sacar a los borregos se tocaban el ano, si estaba frío significaba que los dueños aún no estaban durmiendo y si estaba caliente quería decir que los dueños

ya estaban dormidos; *con el aliento de su boca* enmudecieron a los perros y a los dueños de los animales los cuales cayeron en un profundo sueño. Estos dos coyotes nahuales se llevaron los borregos al corral de Petul (Gómez, 1994: 152).

Ya Sahagún hace referencia al aliento del coyote: “y cuando quiere arremeter a la caza primero *echa su vaho* contra ella, para inficionarla y desanimarla con él” (Sahagún, 1979: 623). En un relato del estado de Hidalgo, la narradora comparte su experiencia personal cuando se encontró con un coyote:

Y ya cuando llegué así derecho, así como decir adonde está el bote, oí que hizo como ruido; hizo así: “Chic, chic, chic!”. Se oyó los dientes como sonaron. Pus al llegar allí derecho adonde estaba [el coyote], ¿tú crees que me ha entrado una cosa de acá debajo de mis pies? Pero una cosa horrible, tú, una cosa así, mira: que te iba, te iba, te iba, te iba, te iba todo tu cuerpo [mientras habla, va palmeándose el cuerpo de los pies a la cabeza], y mis cabellos quedaron así [estira sus cabellos hacia arriba], y dije yo:

— ¡Ay, Dios mío!, no me paralizó.

Pero aquello que yo sentía, como si yo, que si yo ‘taba colgada de los cabellos, porque yo los sentía de punta (Rodríguez Valle, 2003: 21).

Más adelante, la madre de la narradora explica: “‘Es na’ más el vaho te echó, porque, porque ¿no oyites un ruido?’ ‘Oyí como que sus dientes sonaban’. Dice: ‘Por eso sentites eso de aquí para acá [...] nomás, nomás te echó el vaho, y sentites eso’” (Rodríguez Valle, 2003: 22).

En *Las travesuras del coyote*, texto traducido del náhuatl y originario de la cañada oaxaqueña, el coyote lleva en la frente un objeto que lo asocia con el Mal:

Mis abuelos me cuentan que este animal no es bueno porque dicen que en la frente lleva alguna cosa, algo así como una “*pedrecita*” que tiene poderes mágicos. Esto es lo que lo protege. Se cuenta que, cuando lo ven de frente las personas, se ponen mudos, les da escalofrío en el cuerpo y ya no puede hablar. También se sienten que la cabeza les crece. Cuando esto sucede, lo más grave es que las personas no pueden hacer funcionar el rifle o la escopeta, los tiros no salen, y él escapa sin que le hagan nada.

Muchos cazadores cuentan que, para que el rifle truene de nuevo, se necesita pasarlo cuatro veces haciendo “la cruz” entre los pies y persignarlo. Así el rifle volverá a funcionar. Cuando logran matar a este animal, si inmediatamente le abren la frente, o sea cuando todavía tiene la “sangre caliente”, se le encuentra esa “piedrecita mágica”, pero si dejan que se enfríe su sangre, esta piedra desaparece, y no se puede encontrar. Cuando se logra obtener esta “piedrecita mágica”, la persona que la carga, llega a tener mucha suerte en todo, además de que protege. También le ayuda a encontrar más animales cuando va de cacería (Montalvo Guzmán, 1992: 14).

Si bien el coyote es percibido como un animal maligno y temible, en esta leyenda se le puede vencer y adquirir el poder que posee; para ello, se debe extraer la “piedrecita mágica” de la frente del animal mientras esté caliente. Otra manera de obtenerla es utilizando un conjuro, como el que transcribo en el siguiente apartado, que procede de Uruapan, Michoacán.

Oración-conjuro del coyote

Coyotito hermoso,
 por la virtud que Dios te dio con tu talismán poderoso
 que cargas en la cabeza,
 préstamelo para que con él haga cuanto yo quiera:
 salirme de una prisión,
 y en cualquier juego a que yo juegue siempre lo gane;
 líbrame de cuantos enemigos yo tenga,
 y que se enamore de mí cuanta mujer yo quiera,
 sea doncella, viuda o casada.
 Yo te juro, por los espíritus endemoniados,
 que son Samuel, el Muerto,
 la Muerte Blanca
 y la Muerte Negra
 y los espíritus que vagan por todo el mundo,
 que me concedas todos mis deseos,
 que todos tus favores te los pagaré con quererte y hacerte tus ayunos.

(Campos, 2004: 61)

A pesar de llevar el nombre de *oración*, se acerca más al conjuro, un texto mágico en el que intervienen personajes malignos, que se pronuncia para obtener un favor que puede perjudicar a otras personas (Campos, 1999: 34). En esta “oración” se le invoca como “Coyotito hermoso” y, a pesar de que Dios le dio la virtud del “talismán poderoso”, es conjurado por los espíritus endemoniados.

También se cree que el colmillo del coyote puede ser un talismán, tal como lo encontramos en la siguiente oración dedicada al coyote, en la cual se pide el sometimiento del hombre amado. El texto, que me fue comunicado por Araceli Campos Moreno, se encuentra en un paquete que incluye un pequeño colmillo de plástico y un saquito con semillas, en cuyo exterior se encuentra adherido un mechón de pelo supuestamente de coyote. Asimismo, contiene una ampolleta con un líquido azul, cuya etiqueta indica: “Lidocaína y Epinefrina. Solución inyectable. Infiltración local y/o regional. Lote 12 NOV 02. Cad[ucidad] 12 NOV 04”. No hay ninguna instrucción sobre su uso, que posiblemente sólo los iniciados conozcan.

Talizmán [*sic*] colmillo de coyote.

Oración del Coyote

Coyotito hermoso,
 por el poder que tienes con tu colmillo virtuoso
 voy hacerlo relicario para que me devuelvas el cariño de fulano de tal,
 para que olvide a la mujer que tenga y venga humillado a cumplir lo que
 me ha ofrecido.

Para mayor resultado y tener suerte, use el amuleto de doble suerte.

Dejemos lo sobrenatural para volver a la narrativa y pasar al siguiente género, el cuento popular, en el cual encontramos que el coyote es tratado de manera completamente diferente.

Cuentos de coyotes

El cuento es una narración cuyo contenido se suele percibir como ficción por el narrador y por el oyente; sus personajes son arquetipos simbólicos, y el texto se inscribe en una dimensión espacio-temporal indefinida e irreal (Pedrosa, 2002: 31). En este caso parece que, por ser los personajes animales, los cuentos se podrían clasificar como fábulas, pero consideramos que no sólo se valen de las figuras animales para transmitir una enseñanza moral, sino que también contienen una reelaboración del mundo.

Ya López Austin notó que los cuentos del tlacuache y el coyote vienen de otras tradiciones, pero que se han enriquecido y matizado en el territorio mexicano. Estos cuentos forman una sucesión de enfrentamientos entre dos personajes: el fuerte (coyote, tigre) trata de aprovecharse de la debilidad de su oponente (conejo, tlacuache), pero la astucia del débil siempre vence. La estructura de los cuentos consiste en una secuencia de piezas independientes, que tienen la extensión que el narrador desee darles (López Austin, 1996: 313-314).

En los cuentos que aquí se analizaron,⁶ al coyote lo acompaña un animal más pequeño que él, casi siempre el conejo o el tlacuache, aunque también hay borregos, corderos, venados y chapulines, entre otros. Las aves que interactúan con el coyote son los zopilotes y, en menor medida, la codorniz; las gallinas ocupan un lugar secundario, pues aunque están presentes en algunos cuentos, no participan directamente en la acción ni en los diálogos. A excepción del zopilote, el resto de los animales son, en la realidad, víctimas potenciales del coyote; sin embargo, en los cuentos son invariablemente los victimarios. Su triunfo sobre el coyote se va matizando desde la astucia para engañarlo y escapar de él, hasta la crueldad y el sadismo. En esta inversión de papeles que logra el cuento, el coyote queda ridiculizado una y otra vez; cae en los enredos

⁶ Entre ellos, hemos encontrado una serie de cuentos en su mayoría en lengua indígena, con resumen en español; otros son bilingües, derivados de un proyecto del Instituto Lingüístico de Verano, fundado en 1937. Estos cuentos, de tiraje muy corto, pueden encontrarse en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM.

de los otros personajes porque cree en las palabras del otro. A través de la elaboración imaginaria que permite la forma del cuento, el poderoso puede ser siempre vencido.

Algunos de los cuentos comienzan con la intención del coyote de comerse al otro animal; por ejemplo en el cuento mixteco de Santo Tomás Ocotepec, del que presentamos el resumen en español:⁷

Un día un coyote encontró a un corderito en el campo y se le antojó comérselo, pero el corderito lo convenció de que mejor se esperara hasta que creciera. Cuando el corderito hubo crecido y se convirtió en borrego, el coyote regresó para comérselo. Entonces el borrego le dijo al coyote que se quedara quieto y con la boca abierta para que él pudiera meterse en ella. Y corrió y le pegó tan fuerte al coyote, que lo mató (Forshaw, 1978b: 3).

El coyote justifica su intención depredadora por el hambre, como en el siguiente fragmento del cuento *Coyote al agua*, que se publicó tanto en ñahñú como en español, en el cual el coyote es, además, consciente de que el otro animal, aunque más débil físicamente, siempre lo está engañando:

—Ahora te voy a comer. No hay otra cosa por hacer. Siempre me estás haciendo trucos, dijo el coyote.

El conejo sintió que se lo estaba tragando el coyote porque el coyote ya tenía su garra sobre su lomo. El conejo nada más temblaba. No se le ocurría nada que le pudiera decir al coyote. Se dijo a sí mismo: “Le pediré que me perdone. Veamos si acepta mi ruego; pero si no, entonces Dios me ayude”. Entonces el conejito dijo:

—Señor coyote, espero que usted me perdone y acepte mis disculpas por todo lo que ha recaído sobre usted por mi culpa.

El coyote se estaba lamiendo las quijadas del deseo de comerse al conejo, cuando escuchó al conejo pidiéndole perdón. El coyote dijo:

—Sí te perdono pero sólo si me muestras dónde hay algo para que yo coma. No siempre puedo encontrar comida. Donde veas algo que comer

⁷ En casos como este, en que no se presenta el texto bilingüe completo, creímos importante señalar el tema, a pesar de que se pierden los recursos estilísticos empleados en el texto original.

me lo dices. Pero si no me lo notificas, entonces el hambre me dolerá y te comeré a ti (Salinas, 1992: 39).

El conejo lo engaña diciéndole que hay un queso en el agua, que es la luna reflejada; le ata una roca y el coyote se hunde hasta el fondo. Existen varias versiones de este cuento de la luna-queso en el agua, y son los únicos en los que explícitamente la acción sucede en la noche.

En otros cuentos no es manifiesta la intención depredadora del coyote, como en el siguiente caso, más cercano a la fábula, en el que la curiosidad, la admiración o la envidia mueven al coyote a caer en el engaño de un animal débil:

El coyote dijo a la codorniz:

—¿Por qué tus hijos son tan hermosos?

La codorniz le contestó:

—Es que los entierro en la lumbré y cuando la lumbré dice “tin”, ya están bien.

Se dice que el coyote hizo lo mismo. Juntó a todos sus hijos y los puso en la lumbré. Cuando los sacó de la lumbré estaban todos quemados.

Se dice que el coyote dijo:

—Ya me engañó la codorniz. Miren ¡cómo nos pueden engañar si suponemos que somos sabios! (ILV, 1972: 4).

En un relato el coyote roba una guitarra al conejo, y un zorrillo le ayuda a recuperarla, rociando la cara del coyote (Forshaw, 1978a: 6).

En otros casos, especialmente en aquellos cuentos en los que interviene el zopilote, el coyote puede mostrarse incluso compasivo ante el sufrimiento del otro; sin embargo, sus buenas intenciones no cuentan, ya que su final será igualmente trágico. El coyote y el zopilote en el siguiente cuento otomí del Mezquital son compadres y se tratan (casi siempre) con la deferencia de su parentesco, propiamente y de “usted”:

Un día estaba sentado un zopilote en la ceja de una barranca asoleándose; estaba agachado. Al rato un coyote pasó cerca de la barranca; al ver al compadre zopilote sentado, fue a saludarlo y le dijo:

—¿Cómo le va a usted, compadrito?

El zopilote respondió, diciendo:

—No muy bien, con el dolor de cabeza que me comenzó hace ocho días.

El coyote contestó, diciendo:

—Pues ¿de qué mal sufres, compadrito?

El zopilote respondió, diciendo:

—Sólo me siento débil y el dolor que tengo. Creo que con un empujón me sentiré mejor.

Dijo el coyote:

—¿Qué dice usted, compadrito, le doy el empujón, para que así se alivie del dolor de cabeza y se le quite el desmayo? (*ILV*, 1951: 15-16).

Cuando lo va a empujar, el zopilote vuela y el coyote cae por la barranca y, mientras está aún vivo, el zopilote lo devora.

En algunos cuentos el coyote construye una trampa para atrapar al conejo: un muñeco de cera o de chapopote, al cual se queda pegado. A veces, la trampa es sólo un inocente engaño, pero nuestro pobre coyote siempre acaba siendo el engañado. Veamos un fragmento de un cuento tlapaneco del estado de Guerrero:

El coyote engañó al conejo diciéndole que le iba a dar algo de comer, pero luego le dijo que se lo iba a comer. Entonces el conejo le pidió que no se lo comiera vivo, sino que lo aventara a un espinal para matarlo. El coyote echó al conejo en el espinal, pero cuando lo fue a sacar ya no estaba allí (Ramírez Cantú, 1977: 15).

Este último cuento nos da elementos para comentar que los otros animales conocen mucho mejor el terreno que el coyote, como si este fuera un extranjero,⁸ quizá el conquistador, un ser no natural de estas tierras, a quien se puede engañar, pues se domina el territorio mejor que él. Veamos otro caso:

El coyote salió de donde se escondía y agarró al conejo. Le dijo:

—Ahora, voy a comer conejo.

⁸Santamaría afirma: “allá por los años de 1828, en la época de mayor efervescencia del odio contra los españoles, se les daba por injuria el apodo de *coyotes* [...]. Dícese a veces del criollo o hijo de europeo” (2000: 308b-309b).

El conejo contestó:

– Haz lo que quieras, menos que me echés dentro de los nopales.

– Ya compré chile para echar en la sopa de conejo, dice el coyote.

– Haz lo que quieras, dice el conejo, menos echarme dentro de los nopales.

Entonces dice el coyote:

– ¿Tienes miedo de las espinas? Te echaré allí mismo.

Entonces tiró el conejo dentro de los nopales. El conejo corrió riendo.

Dijo:

– Nací y crecí aquí dentro de los nopales (*ILV*, 1958: 9).

También hay varias versiones en las que el tlacuache engaña al coyote fingiendo que está deteniendo una peña para que no se caiga el cielo. El coyote, crédulo, cae en el engaño y toma su lugar.

Además de la elocuencia, de la palabra, de ser más listo, entre las astucias o estrategias que emplea el débil debemos mencionar dos muy interesantes: la primera, que finge profesiones y la segunda, que se encubre en la colectividad. Las dos profesiones que fingen el tlacuache o el conejo, según la versión, son la de médico y la de maestro (ambas representan poder dentro de las comunidades). Veamos un ejemplo con el resumen en español de un cuento en zapoteco de Guevara de Humboldt, en el cual, después de varios engaños del conejo, el coyote se sienta en un zacatal al que el conejo prende fuego:

El coyote se quemó tanto que hasta se le levantaron ampollas. Cuando el coyote andaba todo adolorido, se encontró al conejo vestido de blanco. El conejo le dijo que, como ahora ya era doctor, lo iba a curar. Así que le peló las ampollas y le echó jugo de chile. Y mientras el coyote se revolcaba del dolor de tanto que le ardían las ampollas, el conejo aprovechó para irse corriendo. Cuando el coyote volvió a encontrar al conejo, este estaba sentado junto al agujero del abejón. Le dijo al coyote que él era maestro de escuela y le encargó que hiciera estudiar a los niños que estaban adentro del agujero. Por eso le dio un palo para que los cuidara. Después que se fue el conejo, el coyote metió el palo al agujero y los abejones salieron y le picaron todo el cuerpo (*ILV*, 1980: 15-16).

En todos los materiales que hasta ahora se han revisado, el coyote siempre aparece solo, no caza en grupo. En los cuentos, esta situación lo hace vulnerable, y resulta fácilmente engañado, sobre todo si se enfrenta con algún animal pequeño que cuenta con la complicidad de muchos de su misma especie, como en este cuento chinateco:

Entonces dijo el coyote:

– Te voy a comer ahora.

Luego dijo el tlacuache:

– Entonces, ¿por qué?

– Porque me engañaste.

– ¿Cuándo pasó esto? No fui yo.

Entonces dijo el coyote:

– ¿Cómo que no?

Dijo el tlacuache:

– Somos muchos que paseamos por acá, ¿dónde pasó esto?

– A la mitad del cerro.

Dijo el tlacuache:

– Nunca paseo por medio del cerro. Yo ando en la barranca. Hay varios de nosotros. Debe de ser otro.

– No lo creo, dijo el coyote, pero voy a buscar al otro y lo comeré.

Así el tlacuache se salvó (*ILV*, 1953: 6-8).

El coyote se encuentra con otro tlacuache que también niega haber sido él, pero le promete darle tunas. El coyote lo cree, y el tlacuache le deja caer un nido de avispas en la boca; el coyote lo encuentra de nuevo, y vuelve a negar que fue él, explicándole que cada tlacuache tiene su territorio:

– Ya tenemos un acuerdo. Uno se va a la barranca. Otro en medio del cerro. Otro arriba. Siempre ando yo por arriba. No te engañé. Pero de cierto te aviso donde hay algo que comer (*ILV*, 1953: 14).

La mayoría de los cuentos finalizan con la muerte del coyote, la cual puede suceder de distintas maneras: despeñado, devorado vivo, golpeado, mordido por perros o animales ponzoñosos, quemado, ahogado, etc. Como observamos, el temor o los temores proyectados en este animal,

sin importar sus simbolizaciones, se transforman, a través del cuento, en odio; y es que la muerte del coyote es la única manera en que el otro puede ser libre, como lo expresa este cuento chinateco:

– Ahora sí te como. Ahora sí te como. Me dices mentiras y me vuelves a mentir. Ahora sí no te perdono.

– No, porque te estoy cocinando chicharrones. Debajo de este maguey te estoy cocinando chicharrones.

Luego le dice:

– Oye. Se están cocinando para que nos los comamos. Para ir a dejarte comida.

El coyote, que era muy tonto, metió las narices debajo del maguey. Era una víbora que estaba cascabeleando. Lo mordió en la cara y se murió. El conejo quedó libre (Scheffler, 1986: 64-65).

En un cuento otomí del Valle del Mezquital, el conejo no sólo mata al coyote, sino que vende su carne para que “los coyotitos y la señora coyote” se la coman:

Encontrándolo otra vez, quiso comérselo, y el conejo dijo:

– No me comas y te haré una casa.

Hizo la casa al pie de una palma. La hizo de zacate, para que no se cayera. Tan pronto que la terminó, el coyote entró en ella y se durmió. Mientras dormía el conejo le prendió fuego y el coyote quedó cocido en barbacoa. Después la llevó a la casa de la señora coyote.

– ¿Está don Coyote?, preguntó el conejo. Quiero saludarlo.

– No está, se fue de visita, contestó la señora coyote.

– Pensé encontrarlo porque le quiero vender un pedazo de carne gorda que traigo aquí, dijo el conejo.

La señora coyote compró la carne, y los coyotitos comenzaron a comérselo. Entonces, la carne habló y dijo:

– No me coman, niñitos.

Los hijos le dijeron a su madre que la carne estaba hablando, pero ella no lo creyó.

Entonces ella comió de la carne, y la carne le dijo:

– No me comas, mujer.

Y el conejo ya se había ido. La madre les dijo a sus hijos:

– A lo mejor esta barbacoa es papá (ILV, 1951: 9).

Extendiéndonos un poco al sur, encontramos que en Guatemala el coyote y el conejo aparecen constantemente en los cuentos populares. Se manifiestan en la forma ya estereotipada de Tío Conejo y Tío Coyote, figuras de honda significación en la temática de la literatura popular vigente en todo el país. Tío Conejo representa, dentro del mundo de las clases dominadas, un personaje clásico impugnador de valores, al que se han transferido una serie de acciones, en especial la de vencer al poderoso haciendo uso del hechizo de la astucia y la jactancia. El conejo es sinónimo de grandes hazañas; las clases subalternas se ven reflejadas en sus acciones. El poderoso está configurado por Tío Coyote (Lara Figueroa, 1979: 34). La revista *La Tradición Popular* de la Universidad de San Carlos de Guatemala dedica un número a estas figuras, recopilando varias versiones tomadas directamente de los narradores orales. Los temas, en términos generales, son similares a los que hemos visto. Son constantes los comentarios sobre la astucia del conejo: “Ay, Dios. Pobre tío Coyote. Pero es bien listo el Conejo ¿verdad?” (Lara Figueroa, 1979: 9); “tío Conejo siempre es listo” (Lara Figueroa, 1979: 13), y resulta más explícita la significación del Coyote como el poderoso:

Salió tío Conejo a andar a un pajalito y sentado...

– ¡Já, já!, le dijo, ¿qué andás haciendo, le dijo tío Coyote.

– ¿Cómo qué andás haciendo?, le dijo, y usté qué anda haciendo?

– Yo estando a ver a quién me como, le dijo. ¡Já! a vos te vo’a comer, le dijo al conejo.

– Atrévete, le dijo el conejo; a usté le voa meter una vergueada.⁹

– ¿Vos a mí?, le dijo.

– Yo a usté, le dijo. Eh, hijo de puerca, le dijo, y se fue encima al tío Coyote.

Y ¡páa!, que se metió tío Conejo en una cueva, y fue a salir por allá, y dio la vuelta tío Conejo y tío Coyote, como iba detrás, ya lo alcanzaba. En eso se metió a la cueva, se le metió tío Coyote a ver si lo agarraba, y se fue trabando, y tío Conejo, como dio la vuelta, lo halló trabado del pescuezo, lo ‘garró y lo vergueó, fue con un garrote... Que ahí está el

⁹ *verguear*: ‘golpear o sacudir con una vara’; *vergueada*: “paliza, serie de golpes” (DRAE).

culote del coyote para fuera y llegó tío Conejo con un leño y lo agarró, ¿eeh? Y va, y cómo... lo verguió, así que lo verguió, lo jaló y lo destrabó y...

– ¿Ya vido, le dijo, que lo verguié? Se equivocan los hombres, le dijo.

– Ya porque soy chiquito, usted me quiere dominar: ¡qué esperanza!, le dijo.

– Y lo vuelvo a verguiar, le dijo, si me anda viando (Lara Figueroa, 1979: 20).

Un elemento que aparece en estos cuentos guatemaltecos es la castración del tío Coyote:

– ¡Tío Coyote...! Dientes quebrados, culo quemado, dice que dijo. [Tío Conejo va gritando lo que Tío Coyote va padeciendo por caer en sus trampas]. Y vaya, se fue, pues, se fueron corriendo, corriendo; quería el tío Coyote alcanzar pero... Se subió en una mata de... de coyoles;¹⁰ como se llama, el... el tío Conejo sobre la mata de coyoles.

– Tío Coyote, dice que dijo, no, no estés enojado conmigo, ¿no quieres comerte esta cosita?, dice que le dijo.

– ¿Qué's lo que estás comiendo?

– Son mis huevos, dice que dijo.

Lo que... él agarraba pues el coyol, ah... le hacía así... S'iba a quebrar con la piedra. Entonces le 'ice:

– Prueba, pues, dice que le dijo. Le tiró un pedazo.

– ¡Cómo son de sabrosos!, dice que dijo.

– Si quiere quiebro otro mi huevo y te voy a ver si...

– Tá bueno.

El aga... agarró la otra pepita de coyol, lo quiebra con ganas.

– ¿Ya vió?, 's que dijo, son mis huevos lo que estamo' comiendo; probá otro pedazo.

– 'Ta bueno, dice que...

– ¿Por qué no prueba usted quebrar uno?, dice que dijo.

– Ah, pues... 'ta bueno, dice que dijo el tío Coyote.

Agarró su huevo, pues, le dan un martillazo con una piedra; le hizo

¹⁰ *coyol*: "especie de palmera y su fruto. Produce en grandes racimos una fruta de pulpa amarillenta y cuesco durísimo y negro" (DRAE). "Por extensión y en sentido figurado, en plural los testículos del varón" (Santamaría, 2000: 308a).

quebrar su huevo y se mató del dolor; se fue aquel a la chingada otra vez, corriendo. Entonces, llegó, pues, llegó un... un pocito, dice, había un pocito.

— ¡Tío Coyote!, culo quemado, dientes quebrados, huevos quebrados, dice que decía él,... el tío Conejo (Lara Figueroa, 1979: 8-9).

La astucia no solamente sirve para eludir al coyote, sino para vencerlo y torturarlo; se vuelve un juego entre el listo y el tonto, en el cual, además de la elaboración que significa poder vengarse del poderoso, se expresa una enseñanza de supervivencia.

El coyote en el cancionero

Dejemos las tragedias del coyote para pasar a otro género que lo trata mejor: el de los textos poéticos folclóricos que se cantan y recitan en México y que se inscriben dentro de una tradición poética colectiva (CFM: 3, xvi). En México existe un gran número de coplas de animales, en las cuales estos adquieren características humanas; es frecuente que dialoguen con el hombre y aparezcan como metáfora del ser humano (CFM: 3, xxiii).

Veamos entonces qué trato le da la lírica popular a nuestro coyote. Comencemos con las coplas folclóricas de amor que, a diferencia de los géneros anteriores, permiten que el coyote y el amor puedan encontrarse, aunque con distintos matices. Existen coplas que muestran al coyote enamorado y penando por una tuza:

Estaba un triste coyote
enamorando una tuza;
de tanto que la quería,
hasta se le iba de bruza.

(CFM: 3-6010)

Sobre sufriendo [*sic*]
el coyote se quedó,
de ver que con la tucita
nada se le concedió:
se fue por siempre, adiós.

(CFM: 3- 6064)

Hay estrofas en las que el coyote y la tuza dialogan. Parece que se establecen jerarquías sociales, pues el enamorado coyote le habla de tú, y ella, escondida y avergonzada, le habla de usted. El coyote no sabe cómo enamorarla y convencerla; utiliza halagos pero, sobre todo, muestra tener

sentimientos; hasta se le llama cariñosamente “coyotito”.

— ¿Cómo le haré, cómo le haré?,
el coyote le decía;
— Oyes, tucita de mi alma,
sal del pozo, vida mía.

Y siempre salió la tuza,
muy triste y avergüenzada:
— Yo creo que usted no me quiere,
porque estoy toda pelada.

(CFM: 3- 6162)

Y siempre salió la tuza
poco a poco del pocito;
haciéndole garamuzas,
se le acercó el coyotito.

(CFM: 3-6148)

El coyote también puede ser objeto de amor, como lo muestra la siguiente estrofa de Tabasco, en donde *coyote dañero* podría interpretarse como el que encanta o fascina, si asumimos que *daño*, “en lenguaje vulgar de casi toda la América española, es maleficio. Fascinamiento, mal de ojos” (Santamaría, 2000: 430a).

Coyote, coyote,
coyote dañero,
échame los brazos,
que por ti me muero.

(CFM: 1-1483)

Nuestro coyote puede estar involucrado en amores ilícitos:

Iba llegando un coyote
a la gran ciudad de León,
cuando llegó un zopilote
que andaba de comisión.

Y le dijo en la calzada:
— Oiga, amigo, ¿adónde va
con esa mujer casada?
Ahora me la pagará.

(CFM: 3-6181)

Estas coplas también las encontramos en el inicio del son llamado *Corrido vacilador*.¹¹ En los versos siguientes observamos que el coyote despierta las pasiones y la sexualidad de los otros animales de la ciudad de León. Es probable que estas características se asocien a Huehucóyotl, dios náhuatl del placer y la lujuria:

Una pobre golondrina
al saber, pues, lo acaecido,
se fue volando del nido,
derecho para la plaza,
en busca de una torcaza,
porque no tenía marido.

[...]

—Vámonos todos mañana
con el amigo Coyote.

Entonces dijo el jicote:

—Yo también los acompaño
porque me gusta el mitote,
no más me guardan un año.

[...]

Cuando a poco llegó un macho
montado en una cotorra.

—¿Pues qué sucede, chamorra?,¹²
le dijo una lagartija,

luego que Dios me socorra
me voy a casar con su hija.

[...]

Todos llegaron temprano,
siempre buscando al Coyote.

También llegó un guajolote,
pero convertido en mole.

En los tranvías llegó al trote
un cochino hecho pozole.

[...]

Ese mismo día en la noche,
hicieron un gran fandango;

una lechuza y un chango
bailaron puritos chotis,

cuando les dijo el Coyote:

—¡Ah, qué gusto se van dando!

(Vázquez Santa Ana, 1925: 279-282)

El reflejo del carácter sexual del coyote se expresa también en esta copla de la canción *¡Uy tara la la!*, de Michoacán.¹³

¹¹ El título no corresponde al género del corrido, al cual, por razones de espacio, no nos referimos en este estudio.

¹² *chamorra*: “animal con la cabeza esquilada, pelada” (DRAE).

¹³ Esta copla parece estar emparentada con un refrán que veremos más adelante; *bajar al agua* significa ponerse en peligro.

De miedo a ese coyote
no baja mi chivo al agua:
ayer tarde que bajaba,
pobre chivo, ya le andaba.

(CFM: 3-5887)

Al coyote viejo (*huehuecóyotl*) lo encontramos en canciones lúdicas; sólo en ellas se le atribuye la calidad de un “viejo” que quiere conservar su vitalidad, pero que constantemente se confunde y comete errores. Es una constante la mención del lugar donde suceden los hechos. Tal es el caso de *El coyote viejo* de Jalisco:

¿Qué cosa le sucedió
al coyote en la cocina?
Se comió a la cocinera,
creyendo que era gallina.

(CFM: 3-6217)

Estaba un coyote viejo
sentado en un hormiguero,
sacándose las hormigas
de la bolsa del dinero.

(CFM: 3-6222)

Estaba un coyote viejo
debajo de una alelía,
por ver si se ...
la taruga de su tía.

(CFM: 3-6257)

También, del son *El coyote viejo* de Tierra Caliente, cantado por Francisco Solórzano y Ambrosio Ramírez en El Guayabal, municipio de Buenavista, Michoacán y comunicado por Raúl Eduardo González:

Este es el coyote viejo
debajo de una enramada,

como un águila en el suelo,
nomás los ojos pelaba.

Este es el coyote viejo
debajo de una alegría,
con una gallina al suelo
pa comer al mediodía.

Este es el coyote viejo
adentro de la cocina,
se comió la cocinera
pensando que era gallina.

Este es el coyote viejo
que cayó en una bandeja,

y ahí el perro viejo
que le muerde las orejas.

Lloraba el coyote viejo,
lloraba decepcionado,
diciendo que el perro viejo
era su cuñado.

Ya con esta me despido
al pasar los arrabales,
ya les canto a mis amigos
lo que son los animales.

Otras canciones lúdicas en que aparece el coyote son las que expresan “lo imposible”, como en las dos coplas siguientes:

El zancudo y el jején
se agarraron a quantadas,
las avispas coloradas
regañando a los coyotes.

(Vázquez Santa Ana, 1925: 311)

Vide a un par de guajolotes
también corriendo parejas;
de pastor de unas ovejas
vide venir un coyote;
de vecino a un tecolote,
los dos se paran cantando;
vide un chapulín marchando
con su gorro en la cabeza
y un conejo en una mesa
estaba desquelitando.

(CFM: 4-124)

El coyote en el cancionero también puede simbolizar la fuerza del poderoso. Así sucede en el son *San Agustín Victorioso* de Guerrero, en el cual el coyote, azote de los otros animales, es aprehendido. Sus víctimas muestran gran placer cuando es atrapado; el coyote, aún en prisión, sigue teniendo poder, pues tiene influencias políticas:

Pusieron preso al coyote,
y deshoras de la noche;
lloraba triste el coyote

sin comer, sin beber agua;
la gallina se alegraba,
dándole menos al león

y a los que lo han aprehendido.	es uno de los virreyes;
Se vanagloriaba el chivo,	agarró un libro de leyes
también les dijo el marrano,	con muchísima atención.
mirándolos por debajo:	No olviden esta ocasión;
	¡Qué alegre estuvo el festín!
—Se acabaron mis trabajos	Y aquí se acaba por fin
para pasear sin cuidado.	el son de “San Agustín.
Pero tuvo apoderado:	(CFM: 4-129)

En la siguiente copla del son jarocho *El cascabel*, recopilada en Tlaco-
talpan, Veracruz, el hombre habla con el coyote enfrentándolo directa-
mente:

A la medianía de un llano
vide aullando un coyote;
le dije: — Animal tirano,
¿por qué no te vas al trote?
Tú no tienes quién te arree,
ni tienes quién te eche azote.
(CFM: 3-5956)

A través de las canciones se pueden expresar también sentimientos de
tristeza, equiparando el dolor con los sonidos de la naturaleza, entre ellos,
el aullido del coyote, como en esta copla de *La paloma azul*, de Nayarit:

¡Qué tristes aúllan
los coyotes en la selva!
¡qué tristes cantan
los jilgueros en la rama!
(CFM: 3-5864)

El coyote puede expresar su tristeza, sus tribulaciones, como en la
siguiente canción de Zacatecas en la que, herido de muerte, viene al
Casamiento del Cuitlacoche:

– Coyotito, ¿de dónde vienes?	mi sepulcro ha de ser
– Señor, vengo de la mar;	de cal y canto labrado,
allí me iban a matar:	y en la esquina ha de tener
veinte puñaladas traigo	un lebrero colorado,
de la corva al carcañal,	el lebrero ha de decir:
y así viene mi caballo	“Aquí murió un desgraciado;
desde el cincho hasta el pretal.	no murió de tabardillo,
Si me muero por aquí	ni de dolor de costado;
no me entierren en sagrario,	murió de un dolor de muelas
entiérrenme en aquel cerro	que al coyotito le ha dado”.
donde me trisque el ganado;	(CFM: 4-130)

El coyote en la lírica infantil

No podía faltar la presencia del coyote en las canciones de cuna. La preponderancia del verso hexasílabo y la fórmula rítmica son heredadas de España, pero las alusiones a animales pertenecientes a la fauna de nuestro país dan origen a expresiones que están más cerca del alma del mestizo (Mendoza, 1951: 12-14). El coyote se menciona como amenaza, para que el niño se duerma. Tal es el caso de las siguientes estrofas del *Arrullo mestizo de México* y del *Duermase mi niño*, respectivamente:

Duérmete, niñoito,	Duermase mi guachi,
que ahí viene el coyote,	que viene el coyote
a llevarte viene	y te va a comer
y a comerte al monte.	como al guajolote.
(Mendoza, 1951: 32)	(Jacob, 1988: 107)

Los niños, a través del juego, siempre han tenido recursos para contrarrestar sus miedos y reelaborar, en acción comunitaria, lo que representa una amenaza. Existen varios tipos de juegos infantiles, entre ellos las *rondas*, en las que, además del canto, los niños corren, brincan, persiguen, imitan, todo ello con un carácter festivo. Con estos juegos, los niños socializan algunos placeres y temores que se manifiestan claramente en la repetición de acciones y en los juegos de persecución, que les resultan

muy excitantes (Moreno Osornio, 1987: 57). Existen varias versiones de una ronda llamada *El coyotito*; transcribimos la siguiente, de Jalisco:

Coro: — Coyotito, coyotito, ¿para dónde vas?

Solista: — A la tienda de San Nicolás.

Coro: — ¿Y a qué vas?

Solista: — A comer gallinitas que tú no me das.

— ¿Y las que te dí?

— Me las comí.

— ¿Y las que te dé?

— Me las comeré.

— ¿Y el corazón?

— Se lo di al viejo panzón.

— ¿Y las alas?

— Las eché a volar.

— ¿Cómo las quieres fritas o asadas?

— Fritas.

— Que chille manteca,

que chille manteca,

que chille manteca.

(Ávila, 1987)

Este juego infantil también lo registra Vicente T. Mendoza en una versión más breve, en la cual el coyote no va a la “tienda” sino a la “Hacienda de San Nicolás” a buscar gallinitas. En otra versión, el coro termina diciendo: “Comerás patada, comerás patada”. He aquí su descripción:

Todos los niños, tomados de la mano, forman un círculo. Uno de ellos, elegido por sorteo, representa al coyotito y se coloca fuera. Al iniciar el juego el círculo gira al mismo tiempo que todos cantan: “Las palomitas son blancas / y el campo es verde, / y el que las anda cuidando / siempre se duerme”; cuando dicen: “A la hacienda de San Nicolás”, todos se detienen y se inicia el diálogo. Al final: “Comerás patada”, vuelven a girar y cada vez que pasan enfrente del coyotito los niños levantan el pie hacia atrás. El coyotito, agachado, trata de atrapar el pie de algún jugador; el que es atrapado hará el papel del coyotito al reiniciarse el juego (Moreno, 1987: 48).

La Hacienda de San Nicolás se encuentra en Zacatecas y tiene su propia historia sobre el coyote, que con el tiempo se convirtió en un baile, probable origen de este juego. San Nicolás era una antigua población ganadera, que hoy en día se llama El Nigromante. Veamos esta historia:

Cuenta la tradición que en dicha hacienda se criaba ganado lanar y caprino, el cual deambulaba tranquilamente por las llanuras bajo la mirada vigilante del pastor. Pero el enemigo natural de ambos era el coyote. Conociendo la rudeza de algunos patrones, el pastor se veía en aprietos cuando uno o varios coyotes se llevaban a sus animales, ya que el animal perdido se les cobraba el día de rayar. Había casos frecuentes y extremos en donde la deuda era tal, que los niños en el vientre estaban ya dados en prenda con el hacendado. Toda esta frustración e impotencia del pastor terminaba con la captura del coyote. Se le capturaba vivo y amarrado con un lazo, se le exhibía en público por las calles de San Nicolás. La gente ofrecía al paso festivo de los pastores y el temido coyote toda clase de viandas que eran recolectadas por otros pastores. El gusto de estos terminaba con el sacrificio del animal. El sentido de este relato es claro y profundo: el pastor oprimido se revelaba de esta forma contra el patrón, el cual estaba simbolizado en el mismo coyote (Velázquez, 1992: 20).

Existe otro juego infantil, titulado *El Coyote*, en el cual los niños forman dos columnas para competir. Entre todos los niños eligen a dos que representen los papeles del coyote y de la gallina. Los demás jugadores, los pollitos, se colocan uno detrás de otro, cogidos con ambas manos por la cintura y encabezados por la gallina. Se inicia el juego cuando se acerca el coyote aullando:

- ¡Cacaú, cacaú!
- ¿Qué quiere ese coyotito?
- Carnita asadita.
- Cójala de la mera colita.

Al final del diálogo, el coyote intenta atrapar al último niño de la fila, pero la gallina trata de impedirlo moviéndose de un lado a otro, con lo que arrastra a toda la columna detrás de ella. Si algún niño se desprende de la fila, todos los que están atrás de él se van a formar a espaldas del

coyote y se inicia nuevamente el diálogo. Cuando ambas filas tienen igual número de niños, se entabla una lucha entre el coyote y la gallina, quienes, asidos de las manos, tiran, cada quien con su grupo, tratando de dominar al adversario, lo que sucede al desprenderse de la columna el coyote o la gallina, o al soltarse alguno de los pollitos, con lo que termina el juego (Moreno, 1987: 68).

El coyote en el refranero

Los refranes desembarcaron en esta tierra junto con el conquistador y en ella se arraigaron. Algunos se adoptaron literalmente, pues se adaptaban a nuestra realidad; otros cambiaron algún elemento por otro más significativo; pero otros se acuñaron aquí. Los refranes se adaptan a las necesidades expresivas y a los recursos simbólicos de la sociedad que los cobija; así, el refranero en México lleva a cabo una serie de transformaciones que convierten elementos de la vida cotidiana española en cosas más cercanas a la nuestra (Pérez Martínez, 2002: 9). De este modo, los refranes que hablan del coyote no pueden sino contener ya un matiz americano. El coyote saltó también al corral de los refranes; encontramos diez de ellos en *Los refranes del hablar mexicano en el siglo xx* de Herón Pérez Martínez; los presentamos a continuación, agrupados por temas. En el primero, el coyote sustituye al lobo:

El que con coyotes anda, a aullar se enseña. (Pérez Martínez, 2002: 169 n.)

Para Herón Pérez (2004: 159), este refrán popular adapta al mexicano el viejo refrán tradicional “el que con lobos anda, a aullar se enseña”, o sea, que las costumbres se adquieren del medio en que el individuo vive a diario. No encontramos antecedentes de este refrán del lobo entre los refraneros españoles del siglo xvi consultados, pero sí en una recopilación española moderna enunciado de la siguiente manera: “Quien con lobos anda, al año aúlla” (Junceda, 1998: 496).

Existen refranes mexicanos que con la mención del coyote expresan el peligro que representa el poderoso y advierten al más débil para que tome sus precauciones:

Becerro que se desbalaga se lo lleva el coyote.
 Cuando el coyote predica no están seguros los pollos.

(Pérez Martínez, 2002: 95 y 125).¹⁴

En otros refranes el coyote expresa la sexualidad humana:

¿Por miedo a qué coyote no baja mi chivo al agua?
 El que tenga sus gallinas que las cuide del coyote.

(Pérez Martínez, 2002: 320 y 185).

De este último dice Herón Pérez (2004: 213): “Refrán popular que en forma sentenciosa advierte a quien tenga hijas que las cuide de los tenorios [...]. Tiene el mismo sentido paremiológico que el refrán ‘Donde abundan gavilanes, hay que encerrar las pollitas’”. La contraparte de este refrán se expresa en otro, que con los mismos elementos: coyote-gallinas enuncia la imposibilidad de unión entre desiguales a través de un ejemplo argumentativo:

Nunca se junta una gallina con un coyote (Pérez Martínez, 2002: 304).

Otros refranes advierten al coyote de los peligros que pueden amenazarlo, reflejando su vulnerabilidad:

Uno se llevaría el coyote... no dos.
 Tocarle a uno lo que al coyote: las tripas más amargas.
 Coyote que al llano baja, el pellejo arriesga.

(Pérez Martínez, 2002: 375, 369 y 122).

Herón Pérez (2004: 159) comenta que este último es un refrán tabasqueño y que, para el refranero mexicano, “bajar” ya sea al agua o al llano, supone que hay algún peligro: “Se usa en situaciones en que alguien se

¹⁴ En España se conserva la variante: “Cuando la zorra predica, no están los pollos seguros [...]. Hay que desconfiar de los que se sirven de buenas palabras, pero, contradictoriamente, apelan a actos ruines y malvados para conseguir aquello que desean” (Junceda, 1998: 148).

encuentra en algún peligro por descender de las alturas, de cualquier índole que ellas sean, en que vive”.

Finalmente, encontramos un refrán que describe características físicas en relación con la personalidad:

No hay gavilán gordo, burro calvo, ni coyote barrigón (Pérez Martínez, 2002: 283).

Y comenta (2004: 221): “El gavilán y el coyote, animales de presa, no tienen el defecto de la gordura. Quien está en lucha permanente no puede dejarse engordar. Lo del burro calvo parece un simple mecanismo retórico para hacer más gráfica la parábola”.

Incluso en el *albur* mexicano, juego de equívocos de carácter sexual, figura nuestro coyote, el “coyote cojo” que se presta para las construcciones más creativas.¹⁵

Para finalizar, mencionaremos otras acepciones del coyote en el habla de México. Se le llama *coyote* y/o indistintamente *pollero*, a aquel cuyo negocio consiste en pasar a los emigrantes indocumentados por la frontera norte. Preguntando a un guardaparques de El Chamizal, en la frontera entre Texas y Chihuahua, por qué creía que a esas personas se les llamaba *coyotes*, respondió que porque no temían al peligro. Otro sentido podría ser porque a los migrantes que quieren pasar la frontera se les llama *pollos* y los *coyotes* viven de ellos. Aquí no le va nada bien al coyote, pues se utiliza su nombre para estos personajes que viven del tráfico de personas aprovechándose de sus paisanos. En medio del drama que supone para los emigrantes su paso por la frontera, los *coyotes* forman una mafia, toda una red que opera y tiene copados los territorios. El artículo periodístico “El reino de la migra y los polleros” dice que los *coyotes* “nunca dan sus nombres verdaderos ni el de la persona para quien trabajan: Por cada pollo que enganchan reciben, en promedio, cien dólares, y para convencerlos están autorizados a hacer cualquier cosa, incluso robar migrantes a otros coyotes” (Nájar, 2003: 5).

¹⁵ El doble sentido de la expresión está dado por el juego de palabras “*co-yo te cojo*”, según el cual el enunciador implica la sodomización del oyente; este es, con frecuencia, el *chiste* del *albur* mexicano.

El Diccionario de la Real Academia Española dice que en Ecuador, El Salvador, Honduras y México, *coyote* es la “persona que se encarga oficiosamente de hacer trámites, especialmente para los emigrantes que no tienen los papeles en regla, mediante una remuneración” (DRAE, 2001: 458, s.v. *coyote*); y en México tenemos incluso el verbo *coyotear*: “actuar como coyote (persona que oficiosamente hace trámites)” (DRAE, 2001: 458, s.v. *coyotear*), definido también como actividad del individuo que se dedica a ejercer, en cualquier tipo de negocio, la ocupación de intermediario para abreviar trámites, superar escollos legales o evitar molestias burocráticas. “El coyote actúa siempre en los imprecisos límites entre lo legal y lo ilegal [...]. A menudo son simples conductos en la práctica del cohecho” (Álvarez, 1978: III, 371).

El coyote está presente en las literaturas populares mexicanas y recibe distintos tratamientos, según las características propias de cada género. A partir de la hispanización, fue transformando sus significaciones en el imaginario colectivo, de deidad creadora a demonio destructor; y el mestizaje le fue dando nuevos matices; el demonio destructor devino en el conquistador y, por extensión, en todos los poderosos. Vencido en la imaginación del cuento una y otra vez con astucia y crueldad, vencido también en los juegos infantiles, pero capaz de ser amado y de amar en el cancionero, el coyote se encuentra presente en la imaginación colectiva de aquellos que comparten con él este territorio.

Finalmente, quiero agradecer a Araceli Campos, María Teresa Miaja, Gloria Libertad Juárez, Raúl Eduardo González y Manuel Rodríguez por la generosidad con la que compartieron conmigo materiales para este trabajo, así como a Gabriela Fadol por su invaluable colaboración.

Bibliografía citada

- DGEEMI = Dirección General de Educación Extraescolar en el Medio Indígena.
 ILV = Instituto Lingüístico de Verano.
 ÁLVAREZ, José Rogelio, coord., 1978. *Enciclopedia de México*, 4ª ed. México.

- ÁVILA, José, musicalización y dirección, 1987. Audiocasete. *Así cantan y juegan en los Altos de Jalisco*. México: Consejo Nacional de Fomento Educativo / Dirección de Fomento Educativo / Departamento de Medios Educativos.
- CAMPOS MORENO, Araceli, 1999. *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España*. México: El Colegio de México.
- _____, 2004. "Oraciones mágicas impresas, para diversos dolores y aflicciones. México". *Revista de Literaturas Populares* IV-1: 54-68.
- CFM: Margit Frenk, coord. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- DÍAZ INFANTE, Fernando, 1984. *La educación de los aztecas*. México: Panorama.
- DRAE: Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 22^a. ed., Madrid, RAE, 2001.
- FORSYTH A., Belita Ana, 1978a. *Cuento lejo jiin tivahvo jiin chihin. El conejo, el coyote y el zorrillo*. México: ILV / SEP / DGEEMI.
- _____, 1978b. *Cuento tivahvo jiin ticachi luli. El coyote y el corderito y Cuento lejo jiin tivahvo jiin cava. El conejo, el coyote y el risco*. México: ILV / SEP / DGEEMI.
- GIRAL, Nadia, 2003. "La simbología del coyote en Teotihuacán". En *La vida cotidiana de los teotihuacanos de Atenco a través de su pintura mural*. Tesis, México, UNAM: 196-209.
- GÓMEZ, Antonio, 1994. "El coyote como nahual". En *Cuentos y relatos indígenas*, 2-3: 137-157. México: UNAM.
- GONZÁLEZ TORRES, Yólotl, 2001. *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*. México: Plaza y Valdés / INAH / Conaculta.
- ILV, 1951: *Ya hmúnts a 'bedé ra mi'ño. Colección de cuentos del coyote. Otomí del Valle del Mezquital*. México: ILV / SEP / DGEEMI.
- ILV, 1953: *Cuento quih coyote jña ju. Cuento del coyote y el tlacuache*. México: ILV / SEP / DGEEMI.
- ILV, 1958: *Yo minyo. Cuentos de coyotes*. México: ILV / SEP / DGEEMI.
- ILV, 1972: *Cuentos de los mazahuas y otomíes de los Estados de México e Hidalgo*. México: ILV / SEP / DGEEMI.
- ILV, 1980: *Xcuent to conejü no to nyo. El cuento del conejo y el coyote*. Narradores: Ciudadanos de Guevara de Humboldt. México: ILV / SEP / DGEEMI.

- JACOB, Esther, 1988. *Cuentos y versos para jugar*. Para preescolares y primeros grados de la escuela primaria. México: Trillas.
- JUNCEDA, Luis, 1998. *Diccionario de refranes, dichos y proverbios*. Madrid: Espasa.
- LARA FIGUEROA, Celso A., 1979. "Tío Conejo y Tío Coyote en la literatura popular guatemalteca". En *La tradición popular*. Guatemala: Universidad de San Carlos, 25.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, 1969. *Augurios y abusiones. Fuentes indígenas de la cultura náhuatl. Textos de los informantes de Sahagún, 4*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- _____, 1996. *Los mitos del tlacuache*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.
- MEDINA HERNÁNDEZ, Andrés, 2001. "La cosmovisión mesoamericana: una mirada desde la etnografía". En Johana Broda y Félix Baez-Jorge, coord. *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México: Conaculta / FCE.
- MENDOZA, Vicente T, 1951. *La lírica infantil de México*. México: El Colegio de México.
- MONTALVO GUZMÁN, Genaro, 1992. "Las travesuras del coyote. Cuento náhuatl". *Guchachi' Iguana Rajada* 34 (Oaxaca). Cuarta época, julio-agosto: 13-14.
- MORENO OSORNIO, Leticia, coord., 1987. *Juegos tradicionales latinoamericanos. A la rueda rueda*. México: SEP / UNICEF.
- NÁJAR, Alberto, 2003. "El reino de la migra y los polleros". *La Jornada*, 19 de octubre.
- PEDROSA, José Manuel, 2002. *La ciudad oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid. Teoría, métodos, textos*. Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, 2002. *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Conaculta.
- _____, 2004. *Refranero mexicano*. México: Academia Mexicana de la Lengua / FCE.
- RAMÍREZ CANTÚ, Félix, 1977. "Rini'ñuu xtuajen iña'. Lo que le hizo el conejo al coyote". En *Tres cuentos tlapanecos*. México: ILV / SEP / DGEEMI.
- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves, 2003. "Cinco relatos sobre el coyote". *Revista de Literaturas Populares* III-1: 17-29.

- SAHAGÚN, fray Bernardino de, 1979. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Porrúa.
- SALINAS, Jesús, 1992. "Coyote al agua". *Ojarasca* (suplemento de *La Jornada*) 12: 38-39.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 2000. *Diccionario de mejicanismos*. 6ª ed. México: Porrúa.
- SCHEFFLER, Lilian, 1986. *La literatura oral tradicional de los indígenas de México. Antología*, 4ª. ed. México: Dirección General de Culturas Populares / Premiá.
- VÁZQUEZ SANTA ANA, Higinio, 1925. *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, t. 2. México: s/e.
- VELÁZQUEZ, Patricia, 1992. "En Pinos el pastor atrapó al coyote". *México desconocido* 181, año xv: 17-20.

*

RODRÍGUEZ VALLE, Nieves. "El coyote en la literatura de tradición oral". *Revista de Literaturas Populares* V-1 (2005): 79-113.

Resumen. Se analiza la presencia del coyote en la literatura de tradición oral mexicana actual. El coyote aparece en leyendas, oraciones y conjuros, cuentos, canciones, juegos infantiles y refranes, y cada género popular le otorga uno o varios tratamientos específicos. El coyote posee varias significaciones en el imaginario colectivo, las cuales se han ido transformando desde el mundo prehispánico hasta nuestros días.

Abstract. This article analyzes the figure of the coyote in the literature of oral tradition in Mexico to the present day. The coyote appears in legends, prayers and spells, stories, songs, children's games and sayings, and each popular genre provides specific treatments. The coyote has different meanings in the collective imagery since the pre-Hispanic world until today.

Gilberto Owen, retablos como nubes

YANNA HADATTY MORA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

Estos *exvotos*, que se conocen generalmente con el nombre de retablos [...], son pinturas esencialmente anecdóticas y están ejecutadas en una forma perfectamente comprensible.

Dr. Atl

Publicada por primera ocasión hacia mediados de 1925 como “La novela semanal” de *El Universal Ilustrado*, *La llama fría* es la primera incursión literaria de Gilberto Owen, quien tenía entonces 21 años; y resulta al mismo tiempo la única obra de los posteriormente llamados “Contemporáneos” incluida en esta colección de la modernidad narrativa mexicana que dirigió Carlos Noriega Hope de 1922 a 1925.¹ La otra narración de Owen, que generalmente se estudia como obra acabada, *Novela como nube*, se publicó en la editorial Cvltvra, en 1928.²

La llama fría es una obra incómoda de leer, y eso parece reflejarse en el mayoritario silencio de la crítica. Inicia en un tono postmodernista

¹ Habría que recordar que es en la misma colección donde se publica “La Srta. Etc.” de Arqueles Vela, en 1922, actualmente considerada la primera narración de vanguardia hispanoamericana.

² Con portada *art nouveau* de Duhart, anota Francisco Monterde (1969: 10). Recordemos las palabras con que Noriega Hope saluda el nuevo espacio periódico: “Un verdadero esfuerzo significa para *El Universal Ilustrado* esta nueva sección. No se escapará a nuestros lectores que el hecho de conseguir cada semana una novela corta de autor mexicano representa, por nuestra parte, un esfuerzo sencillamente colosal, ya que en México muy pocos cultivan con éxito este género literario [...]. Estamos seguros de que esta nueva sección del ‘Magazín Nacional’ agradará a nuestros lectores, porque es el exponente de nuestros esfuerzos sinceros en pro de la nueva literatura patria” (10).

—que José Rojas Garcidueñas (1954: 15) ubica como más próximo a González León que a López Velarde—, cuasi paródico, de tan cercano, a las imágenes y la tópica de ese movimiento. Se dirige en segunda persona a “Ernestina, la beata”, encarnación de lo doméstico, provinciano y recoleto, y enseguida leemos: “limpia muchacha de mi tierra”, “el azoro perpetuo presidía tus menores acciones”, “Si siempre andabas de puntillas por no dejar de oír la gota pertinaz que caía, filtrándose, del pilón oloroso a la gran tinaja” (Owen, 1969: 240).

Tras la remembranza de infancia, el narrador protagonista regresa a la querencia hecho un hombre robusto; ha estudiado en la capital o, como dice Ernestina, se ha ido a “ese” México (Owen, 1969: 241). Al parecer, lo que más le importa es reencontrarse con su ex vecina, años mayor que él, de la cual estuvo enamorado sin saberlo cuando niño y a quien, como espectador de cine, reconoce ahora en la simpática, aunque poco glamorosa, actriz Zasu Pitts. A su regreso, la halla entrada en años, embarnecida, desencantada para siempre de los hombres. A través de este desencanto amoroso del presente, la aproximación de los caracteres parece transformarse —desde una lectura metaficticia— en confrontación de lo regional (lo rural *vs.* lo urbano), y aun de lo estético (lo postmodernista frente a lo vanguardista). Ernestina es la aldea y es la poética postmodernista, mientras el narrador es lo urbano y la vanguardia.

Esta sinopsis parece corresponder a una obra estable y binaria, pero en *La llama fría* predomina la hibridez, empezando por los cuatro subtítulos: “Ernestina, la beata”, “Intermedio deportivo”, “Elegía de las glándulas de mono” y “Fotografía desenfocada”; salvo el primero, estos subtítulos se refieren al ámbito de lo moderno (deporte, experimentos científicos, fotografía). Porque una vez planteada la relación de desencuentro con Ernestina y evidenciadas las trayectorias divergentes de ambos personajes, el protagonista deja de narrar y se dedica a fantasear, en entresueños, con un imaginario, también moderno (quizá de *set* cinematográfico), en el que se entremezclan el científico ruso Voronoff,³ submarinos, *reporters*,

³ Eugenio Voronoff es el polémico médico ruso, en boga a principios de siglo, famoso por el tratamiento del injerto de las glándulas de mono para procurar el rejuvenecimiento sexual masculino, que dio tema a muchas películas de la época.

Europeos bailando danzas africanas y el rejuvenecimiento milagroso de Ernestina, personaje central de este “musical onírico”.

1. De acuerdo con la definición de Rosa María Sánchez Lara, el retablo es

una pintura anecdótica que se ofrece como símbolo de devoción y agradecimiento a un santo, virgen o figura sacra a quien se atribuye un milagro (generalmente se realiza al óleo sobre lámina; sus dimensiones son variables...); en ella se representan los sucesos acaecidos por la acción de un accidente, enfermedad o situación adversa. La narración se sitúa en el lugar de los hechos, en el que aparecen de manera simbólica, no como retrato, la persona o personas afectadas, la imagen del santo o de la virgen a quien se ofrece el retablo y en algunas ocasiones, los donantes que a favor del afectado suelen hacer el ofrecimiento [...]. Como parte de la composición se acostumbra incluir un texto para informar sobre lo esencial de los hechos; en este se pone de manifiesto el agradecimiento de los devotos por la acción del milagro, que aparece comúnmente al pie de la escena o dentro de ella, según distintas modalidades (Sánchez Lara, 1990: 9).

Narración pictórica y verbal, el exvoto o retablo⁴ entraña desde su misma esencia dual una operación semiótica: leer imágenes y leer palabras. Cancelando otras posibilidades de narración, como la representación secuencial o la perspectiva pictórica, el exvoto se define por la presentación de los hechos sobrenaturales y reales, del pasado y del presente, como simultáneos, constituyéndose tres instancias sobre el soporte latón: 1) la divina, 2) la humana, y 3) la cartela o mensaje verbal. Lo caracterizan con mayor detalle las estudiosas de este género Elin Luque Agraz y Michele Beltrán:

⁴ Sinonimia de uso común en México. Véase Rivera, 1925: 12, “las pinturas votivas o conmemorativas que se conocen con el nombre de *retablos*”; y Dr. Atl, 1927: 19, “Estos *exvotos*, que se conocen generalmente con el nombre de *retablos*”.

tradicionalmente, el espacio plástico de los exvotos se divide en tres partes: en una, ubicada en la parte superior, aparece la imagen del poderoso intercesor flotando, ajena a la gravedad, a veces sobre un fondo azul y rodeada de nubes, para hacer hincapié en la idea celestial; la imagen pintada es el elemento definitivo que hace de una pintura un exvoto [...]. En el espacio terrenal, ubicado en la parte media de la pieza, se ilustra al donante y la acción. El tercer espacio lo constituye la cartela, que relata por escrito el milagro en la parte inferior (Luque y Beltrán, 2000: 43-44).

Para representar la realización del milagro, eventualmente un mismo personaje aparece dos veces en el mismo cuadro, en estado de penuria y en devoción posterior; o bien la cartela dice ‘se salvó del accidente’, y el dibujo retrata con mayor concreción, por ejemplo, un incendio. “Son pinturas esencialmente anecdóticas y están ejecutadas en una forma perfectamente comprensible” (Atl, 1922: 92).

Aunque de origen europeo, el exvoto arraigó con formato propio en México y otros países de Hispanoamérica. Se trata de una manifestación de la religiosidad popular que no sigue de manera ortodoxa las regulaciones clericales y que en México, a partir del siglo XIX, se considera propia de un estrato social menos favorecido.

2. La preocupación por la relación entre *vanguardia* y *nacionalismo*, constante en el México de los años veinte, se da — quizá de manera más evidente que en el ámbito literario — como polémica y proyectos coetáneos en el terreno de las artes plásticas. Dentro del movimiento conocido como Escuela Mexicana de Pintura, contemporáneo al proyecto cultural de José Vasconcelos, Diego Rivera y Gerardo Murillo, el *Dr. Atl*, se dedican durante esa década a la divulgación de los retablos mexicanos o exvotos en exposiciones de arte vernáculo y en las revistas internacionales de arte, como apuesta de recuperación de *lo popular*, de la que podía y debía partir la renovación estética de los artistas contemporáneos. Por iniciativa de Alberto Pani, Secretario de Relaciones Exteriores durante la presidencia de Álvaro Obregón, en 1921 se monta la exhibición de artesanías mexicanas denominada “Exposición de Arte Popular”; está a cargo Roberto Montenegro y Jorge Enciso. La segunda edición del catálogo aparece un año después, con un largo texto del Dr. Atl.

Atl y Rivera rechazan el industrialismo y la modernidad, como fuerzas que minan el carácter autóctono de la obra artesanal. En la publicación *Mexican Folkways. Legends, Festival, Art, Archaeology*, cuyo editor de arte es Jean Charlot, se publica de manera bilingüe en 1925 un artículo de Rivera, intitulado en español “Los retablos. Verdadera, actual y única expresión pictórica del pueblo mexicano”. En 1927 se publica un artículo del Dr. Atl, fragmento de su libro de 1921 y 1922, donde leemos: “El industrialismo internacional ha sustituido las ingenuas e interesantes obras del sentimiento indígena con cromos baratos, con medallas acuñadas por millones y con esculturas policromas fabricadas en Barcelona” (1927: 19).

Posteriormente, y por la acción de la misma promoción de pintores nacidos entre fines del *xix* y principios del *xx*, en obras de Gabriel Fernández Ledesma,⁵ Frida Kahlo, Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, se reformula la estética narrativa del exvoto, que, históricamente, ha cobrado un nuevo auge debido a la reciente Revolución mexicana. Poco antes de 1910, dice el Dr. Atl,

la costumbre de eternizar en un retablo un acto de la bondad de algún personaje celestial había desaparecido casi por completo y era constantemente sustituida con ofrendas pecuniarias a los curas de las iglesias. Las agitaciones revolucionarias que han conmovido al país hicieron renacer temporalmente la antigua costumbre, y pueden verse hoy en algunas iglesias algunos retablos alusivos a los milagros hechos a los soldados de los diversos partidos en lucha (1922: 92).

Destaca el análisis hecho por Diego Rivera y citado por el Dr. Atl (1922: 93), sobre los esfuerzos populares “hechos con ingenuidad, fervor y buena fe” (Flores, 2001).

Quizá, más que el espíritu del coleccionista y del conocedor de artesanías que caracterizó a ambos pintores, resulta relevante en la comparación con Owen observar con algo de detenimiento la apropiación estética y conceptual que del material del retablo y el exvoto se realiza en esos años.⁶ De inicio, los pintores parecen compartir la visión del

⁵ Quien ilustra también “La novela semanal” de *El Universal Ilustrado*.

⁶ En la exposición realizada en 1996 en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, sobre arte ofrenda de 500 años a esa fecha, Olga Sáenz constata el papel de difusores y renovadores del retablo y el exvoto post-revolucionario

no devoto, al verlo como signo de fe ajeno a ellos, parte del imaginario popular, elemento integral de la *cultura popular mexicana*. Dice el Dr. Atl “El asunto representado, las coloraciones del cuadro, la perspectiva, las actitudes de los personajes, todo es de un absurdo que mueve a la risa. La misma leyenda está escrita en un lenguaje bíblico, y generalmente es una contradicción del hecho representado” (1922: 92). De manera mucho más positiva, Rivera reconoce en este arte ingenuo el manejo intuitivo de la *dinamia*, efecto estético logrado por la contraposición de color y volumen, la expresión trágica dada por ritmo y organización, el contraste y el equilibrio magistralmente empleados por los retableros en la pintura sobre lata:

Delante del ataque al tren, casi gritaríamos ¡la obra maestra!, si no fuera porque las pinturas del pueblo están más allá de las obras maestras. Y sin embargo, el que pintó ese cuadro fue o es un pintor de los de mayúscula [...]. Todas las características de las grandes composiciones murales están en estos pocos centímetros cuadrados de lienzo; la perfección del oficio en las cabecitas de las figuras, que miden apenas unos cuantos milímetros, es increíble (en Atl, 1922: 94).

Asimismo, en la apropiación de la obra popular para el denominado “arte culto”, cada pintor maneja el referente de manera diversa y personal. Gabriel Fernández Ledesma, también coleccionista de exvotos, convierte el género popular en un referente intertextual al pintar uno y ponerlo “colgado en la pared” como plano posterior a la “Niña” (1925), que, como ha visto Olga Sáenz, se acompaña de un baúl de Olinalá y un rebozo, en ratificación de la iconografía mexicana. En “Unos cuantos piquetitos” (1935) de Frida Kahlo la cartela sobre el listón que portan las palomas en el pico ironiza sobre el posible uxoricidio; y el naturalismo de la imagen rebasa el soporte para “manchar de sangre” el marco mismo del cuadro; la narración posible queda a cargo del espectador.

que tuvieron artistas plásticos de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, en la conjunción de lo real y lo simbólico. Se trata de artistas formados en Europa, como los ya mencionados, y de David Alfaro Siqueiros (1996: 211-225).

Si cotejamos otras producciones artísticas de la época de *La llama fría*, tendremos que considerar la novela de Xavier Icaza, *Panchito Chapopote* (1928), que se subtitula “Retablo tropical o relación de un extraordinario sucedido en la heroica Veracruz” y que, como señala la portada, va ilustrada “con maderas originales de Ramón Alva de la Canal”, quizá por esa misma confluencia de lo verbal y lo pictórico.⁷ En lo musical, nos atrevemos a considerar la casi desconocida obra de Silvestre Revueltas *Retablo*, obra para piano y voz compuesta entre 1926 y 1939.⁸ Pensando en la construcción dual en cuanto a discursos artísticos que coexisten, pero también, en un sentido moderno, en dos estéticas que conviven, la parte del piano de esta pieza parodia desde el nivel armónico el conocidísimo vals mexicano *Sobre las olas* de Juventino Rosas y los versos no parecen integrarse a la melodía. De manera semejante, otro de los Contemporáneos, Bernardo Ortiz de Montellano, tiene una serie de poemas llamados “Retablos”, escritos en 1936, donde confluyen el tema popular y la poesía culta del autor (Flores, 2001: 129-130).

3. Volviendo a *La llama fría*, el segundo fragmento, donde se inicia la ruptura, se denomina “Intermedio deportivo” y en él se describen, como veremos, tres pinturas votivas, que son las que sostienen esta comparación. En esas bivalencias de la obra el narrador asoma como personaje de plena vanguardia, que a bordo de un automóvil tiene conciencia de la separación entre los seres humanos causada por tan vertiginoso tránsito:

Vamos por una carretera, ceñida por los árboles tan estrechamente, que el instinto nos aprieta en los asientos, huyendo a la amenaza de las ramas, largas como brazos alargados para retenernos; el paisaje afuera se ve

⁷ Acerca del subtítulo, cf. Negrín, 1995.

⁸ El primer manuscrito se ha datado en 1926, mientras que la segunda fecha es la del estreno, dentro de la revista musical mexicana *¡Upa y Apa!* Roberto Kolb Neuhaus, a quien agradecemos esta información, consigna que los versos, a cargo de un cuasi recitativo de la soprano, se atribuyen a Xavier Villaurrutia. Dice el texto: “Ai viene el diablo mayor con sus diecisiete hermanos / dice que se va a llevar a todos los mariguanos. 3 tríbiris, 3 tríbiris, 3 tríbiris, son 3; / 6 tríbiris, 6 tríbiris, 6 tríbiris, son 6”.

entre las rejas de los troncos como si estuviera enjaulado; perspectivas salvajes de mi tierra que, urbanizada, se ve como una fiera en el jardín zoológico [...]. Uno, dos, diez automóviles en dirección contraria y, como un relámpago, una mirada, una sonrisa, un gesto cualquiera. Hombres que habrían sido nuestros amigos, un momento siquiera, a no ser por la gasolina que, haciéndonos huir de ella, nos hace intentar alejarnos de nosotros mismos (Owen, 1969: 244).

La felicidad comunitaria ya perdida sería la de la diligencia tirada por caballos y de uso colectivo. El entorno de la carretera ha cambiado: ahora asoma la fábrica en lugar de las vacas de antaño pastando, el arroyo se ha secado por la presa de contención, etc. Más adelante, el personaje reconoce un escenario que se abre hacia la carretera, con la iglesia de San Juan, “torri-mutilada en cualquier combate heroico” (245), y que al parecer es especialmente evocador de su infancia.

De inmediato el personaje asocia, desde una visión pueril, que “aquella iglesia tenía un sacristán que criaba gallinas y una *caricatura de Cristo que coleccionaba exvotos*”. El *antes* enfrentado al *ahora* que marca toda la narración se vuelve aquí distancia entre el objeto evocado y la valoración que de él hace el sujeto, nada devoto, de esos retablos (245; curativas más):

- 1) Don Manuel, el tendero, se veía en una perspectiva estrambótica bajo las ruedas de un ómnibus, en la ciudad, encomendándose al Cristo que, posado sobre el vehículo, parecía un hombre muy pobre que viajaba “de trampa”: gracias a esto sólo perdió en el accidente un brazo y una pierna, a pesar de que la imaginación artística había puesto su cabeza sobre los rieles.
- 2) A Juan, el del trapiche, lo fusilaban en las dos divisiones laterales del retablo y, en la del centro, lo ahorcaban de un poste telegráfico; pero luego fue coronel y hasta aprendió a hablar el español con corrección, pureza y elegancia.
- 3) En una celda redonda, de arquitectura arbitraria, está el otro Juan, el hijo del médico, y su padre, que quiere salvarlo, deja en un rincón su ciencia y se arrodilla ante el ventanuco, por donde entra una luz de milagro que no le inmuta.

La distancia del observador “no popular” es la misma del Dr. Atl, más que de Rivera:

la observación, *libre de estupidez académica*, ha hecho que el volumen de un tranvía virando rápidamente sobre una curva de los rieles se modifique y siga el movimiento de esta y que los objetos que están detrás, muros, rótulo de una tienda, se sumen a la sensación y siguiendo el ritmo se vuelvan curvos mientras otro rótulo análogo, para acentuar y llevar al máximo el contraste, permanezca derecho, recto, delineado de la manera más precisa posible (Rivera citado por Atl, 1922: 93).

Pero aún la burla o la parodia no cancelan los imaginarios de la cita intersemiótica: la gramaticalidad de la causa-efecto en la novela, proponemos, está extremadamente vinculada a la lógica narrativa del exvoto. Incluso en la puntuación de las tres frases — revítese en este sentido la primera, enmarcada en la doble explicación del uso en dos ocasiones de los dos puntos: “Cristo que coleccionaba exvotos: don Manuel [...], encomendándose al Cristo: gracias a esto”; doble sentido de la puesta en abismo. Estos son tres de los exvotos que colecciona un Cristo, y, gracias a la invocación del Cristo del exvoto, se salva don Manuel.

Además, según la formulación de los teóricos de la narración, el exvoto presenta un balance entre el mostrar y el narrar, el *show* y el *tell*, que al aparecer yuxtapuestos en imagen y escritura ratifican y complementan la veracidad del acto de devoción — promesa personal que avala la religiosidad colectiva en la observación del espectador también devoto — y de lectura. En esta narración, como en muchas narraciones de vanguardia, se *muestra*, y cuando se *narra* es menor la credibilidad del narrador. Pero también la mirada *naïf*, o al menos pueril, asumida como propia de los creadores de estas representaciones, emerge al parecer en la mirada del narrador sobre el lugar natal:

mi pueblo, que nos recibe hoscamente, sin quitarse las casas de la orilla los anchos sombreros de palma de los tejados, con sus aleros excesivos, y en el que nos detenemos con esa impresión de las paradas forzosas ocasionadas por un neumático que estalla muy ruidosamente (246).⁹

⁹Se podría escribir un cuarto exvoto con el acto fallido expresado en la elipsis

Retomando lo metaficticio del uso del retablo, si la imaginación popular inserta en el exvoto, sin titubear, los accidentes propios de la modernidad (el camionero, el electricista, el *mojado* encargan sus exvotos), ¿por qué el narrador no realizaría un retablo-novela para sí mismo, en que pudiera ser el milagro mayor rejuvenecer a Ernestina con una femenina aplicación de las glándulas de mono y entremezclar en su promesa las sirenas y el imaginario del cine?

Yo he crecido hasta la talla de Odiseo, y las algas me aprisionan, me retienen atado al mástil de la balsa; el viento marino trae sales que se pintaron de rojo en el crepúsculo, y me embadurna el cuerpo desnudo, disfrazándome de cardenal; Ernestina nada silenciosamente, como una sirena envejecida en el mar sangriento. En el horizonte nace una gran ballena de cobre que se acerca a flor de agua rápidamente, como un submarino que nos enfoca el doble periscopio de su géiser; quiero gritar, advertir a la muchacha, pero la espuma de las olas me amordaza con una fina batista irrechazable; ahora, más de cerca, me parece que tiene rostro humano y no sé, me parece que es el rostro, conocido en todos los periódicos, de Voronoff; sí, es indudablemente él, ¿para qué usará ese camoufflage? Ernestina sigue nadando en torno de la balsa, silenciosamente, como una sirena, etcétera; la vida se ha detenido y, como un buen automóvil ha encendido su foquillo rojo posterior —el que sirve para indicar las paradas— el sol moribundo, horizontal. Cierro los ojos, angustiadamente (251).

Nótese que la sirena envejecida no canta, sino que nada y es devorada; y Odiseo no se encuentra tentado por ella, sino amordazado por la espuma hasta no poder prevenirla del peligro; y no se ata voluntariamente al mástil, sino que es aprisionado por las algas hasta no poder actuar; luego se ven marcas rojas, que sugieren heridas sangrientas sobre el cuerpo desnudo y anunciarían su muerte o un padecimiento. Verdadera reescritura del mito y de la tradición. En ese momento, Eugene Voronoff, que se ha vuelto personaje, se traga a Ernestina, que reaparecerá más tarde, rejuvenecida, en una isla del mundo al revés, donde

de la comparación: “gracias, Señor, por traerme hasta el pueblo y que al llegar se reventara un neumático”.

en la espesura hay hombres blancos que tocan música de negros y etíopes de frac que transmiten por el inalámbrico conferencias llenas de ingenio, de citas aristotélicas y de terribles alusiones a la democracia, a la pulcritud y al juego de dados; los papagayos escuchan con emoción, aunque enmudecidos (251).

Y se preparan a cubrir el evento “fotógrafos [que] ajustan a su Kodak lentes convexos o cóncavos, para perpetuar la escena lo menos fielmente posible”, y *reporters* de los grandes diarios, que “aprestan unos voluminosos cuadernos de entre cuyas hojas salta, como una flor romántica de entre las de un libro de versos, la verdad disecada, aplastada, que ellos se ponen a inflar como un globo de goma elástica pintarrajeado, desfigurado” (251-252).

La idea de distorsión en estos lentes que distorsionan la verdad y en estas páginas que la inflan obviamente está bien lejos del calco realista.

El cierre frenético parece ser el “nunca debí regresar”, a la manera del *deus ex machina* del cine de final feliz, balance último de la “fotografía desenfocada” que resultó ser la Ernestina de hogaño.¹⁰ Nieve refulgente, llama fría, objeto de deseo sin pasión. El beso horrible con el que se despiden parece el de un cadáver. Pero en la narración y en sus imágenes perdura joven, promesa y gratitud por el milagro que la confluencia de dos estéticas antagónicas y excluyentes puede lograr.

José Gorostiza, al leer *La rueca del aire* de José Martínez Sotomayor (Gorostiza, 1930), remarcaba la distancia existente entre esta novela y las otras de la generación, porque encontraba en ella algo “más allá del brote Giraudoux-Jarnés”: elementos de “gravedad”, dados entre otros ejes por la mexicanidad del tópico, que resulta “su más valiosa aportación”; si llegaba a decir: “No conocemos otro libro de un mexicano — moderno, joven, se entiende — en el que México aparezca con tanta espontaneidad, con tan poco artificio”,¹¹ consideramos que este conciliar la renovación formal con la exploración sobre lo mexicano hace mere-

¹⁰ Lección que repite Xavier Villaurrutia en *Dama de corazones* al año siguiente.

¹¹ Habría que recordar que Gorostiza reconoce también como exploración renovada de la mexicanidad la obra *Return Ticket* de Salvador Novo (1928), incluso en el mismo párrafo que empezamos a citar.

cedora de una nueva lectura a *La llama fría*, escrita cinco años antes que la obra así elogiada.

Para cerrar, pensamos que se pueden recordar las notas críticas de *Contemporáneos* que en 1928 publicó Jaime Torres Bodet:

Cualquier cuentista del naturalismo, aun el más incoloro, sabría imaginar el asunto con menos torpeza, pero es que [el] arte [de los novelistas actuales] no vive de la invención, y el género de imaginación que cultivan no es aquel que se gasta en adornar un argumento barroco, sino el otro, más sutil, que encuentra vínculos entre las cosas opuestas, disocia las ideas que el lugar común ha unido y asocia imágenes que el modo de ver tradicional no se atrevería a aproximar nunca (18-19).

Los contextos de mayor extrañeza de esta novela de “torpe asunto” —el potencial accidente de carretera, el naufragio y la muerte por ahogo que aparece en el sueño, los milagros, el enfrentamiento revolucionario que cambió las condiciones del entorno rural— son justamente los repertorios preferidos por los retablos.¹² Son marcas que en la obra de Owen mantienen una perspectiva de fondo y no de primer plano, como ocurre con la realidad humana en el retablo, y que coexisten con poéticas modernas. La posición predominante, para cerrar con una metáfora del exvoto, la ocupa el personaje entre las nubes: en la novela, el narrador distante del retablo, que a su antojo entremezcla los planos del recuerdo, del presente y de la fantasía. Tres años después, Owen se acomodará en la posición de creador absoluto, al aparecer en el cielo de *Novela como nube*; queda por lo pronto en la posición intermedia de la extraña cartela de una novela incómoda, indefinible, llena de problemas.

¹² Quizá el único tópico no presente, las minas, escapa por desarrollarse la novela en un ámbito marino sin orografía de interés.

Bibliografía citada

- DOCTOR ATL, 1922. *Las artes populares en México*. 2 vols. 2ª. ed. [1ª. ed., 1921]. México: Cvltvra / Publicaciones de la Secretaría de Industria y Comercio.
- _____, 1927. "Los retablos del Señor del Hospital". *Forma. Revista de artes plásticas. Pintura-grabado-escultura-arquitectura-expresiones populares*. México: Secretaría de Educación Pública / Universidad Nacional de México: 17-20.
- FLORES, Enrique, 2001. "Folclor y decepción. Bernardo Ortiz de Montellano y la literatura popular". *Revista de Literaturas Populares* I- 2: 102-134.
- GOROSTIZA, José, 1930. "Morfología de *La rueca del aire*". *Contemporáneos* 25: 240-248.
- ICAZA, Xavier, 1986. *Panchito Chapopote*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- LUQUE AGRAZ, Elin y Michele BELTRÁN, 2000. "Imágenes poderosas: exvotos mexicanos". En *Retablos y exvotos*. México: Museo Franz Mayer / Artes de México: 32-53.
- MONTERDE, Francisco, selección y prólogo, 1969. *18 novelas de El Universal Ilustrado*. México: Bellas Artes.
- NEGRÍN, Edith, 1995. "La estridencia y el petróleo, *Panchito Chapopote*". *Revista de Literatura Mexicana* VI-1: 153-186.
- OWEN, Gilberto, 1969. "La llama fría". En Monterde, 1969: 240-256.
- RIVERA, Diego, 1925. "Retablos. The True and Only Pictoric Expresión of Mexican People / Los retablos. Verdadera, actual y única expresión pictórica del pueblo mexicano". *Mexican Folkways. Legends, Festival, Art, Archaeology* 3: 7-12.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, 1954. "Gilberto Owen y su obra". *Cuadrante* III- 2: 15-17.
- SÁENZ, Olga, 1996. "Presencia del exvoto en la pintura mexicana moderna y contemporánea (siglo XX). Arte de autor: influencia y paralelismos". En *Dones y promesas: 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*. México: Centro Cultural Arte Contemporáneo. Catálogo de la exposición: 211-225.
- SÁNCHEZ LARA, Rosa María, 1990. *Los retablos populares, exvotos pintados. Estudios del contenido religioso y del artístico*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

TORRES BODET, Jaime, 1928. "La deshumanización del arte". En *Contemporáneos. Notas de crítica*. México: Cvltvra.

*

Hadatty Mora, Yanna. "Gilberto Owen, retablos como nubes". *Revista de Literaturas Populares V-1* (2005): 114-172.

Resumen. En este artículo se sugiere la posibilidad de leer nuevamente la desatendida primera novela de Gilberto Owen, *La llama fría* (1925), reflexionando sobre la relectura que de los exvotos o retablos y de otros elementos del arte popular hacen los pintores de los años veinte y treinta en México. Al parecer, también los escritores se interesaron por esta representación, como lo indica explícitamente la novela. Resulta interesante descubrir que la apertura hacia lo "primitivo" e ingenuo se da en México, a mediados de los años veinte, gracias al acercamiento a la cultura popular anterior a la eclosión del surrealismo.

Abstract. *Reflecting on the rereadings of votive offerings (exvotos or retablos), and other elements of popular art, in Mexican painters of the 1920's and 1930's, this article encourages a new reading of La llama fría (1925), Gilberto Owen's first and neglected novel. Apparently writers were also interested in these representations, as it is explicitly indicated in the novel. It is interesting to discover how the approach to popular culture in Mexico in the mid twenties created a new receptiveness to the "primitive" and naïve before the blooming of Surrealism.*

El archivo fonográfico como fuente documental

JOAQUÍN DÍAZ

En la década de los años setenta del pasado siglo, algunas personas e instituciones de la Comunidad de Castilla y León, en España, constatamos la necesidad de crear un Centro abierto en el cual los jóvenes pudieran tener acceso a las fuentes de conocimiento de la cultura tradicional que, en aquella época, o estaba reducida a un simple espectáculo o tenía un carácter erudito y excluyente. La tarea presentaba una triple actividad: conseguir que la gente madura —a la que ya se había comenzado a entrevistar desde los años sesenta— volviera a sentir una emoción particular al escuchar, interpretar o poner en práctica alguna de las muchas formas de expresión que componían el acervo tradicional y que, por una desafortunada serie de circunstancias, estaban desprestigiadas. Ofrecer a la juventud, que había perdido en esa insensata ruptura con el pasado, la posibilidad de conocer su historia e identificarse con ella, información suficiente para que pudiese situarse ante una alternativa razonable y compatible: cultura tradicional-cultura actual. Y por último, conseguir que la nueva generación de estudiosos no estuviese de espaldas a la realidad social y cultural. Hacía falta, pues, un Centro vivo, atento a las demandas de la sociedad, pero capaz también de crear nuevas ofertas o denunciar carencias esenciales.

La Diputación de Valladolid acordó en una sesión plenaria de marzo de 1985 la creación de un Centro de divulgación, documentación y estudio, que sirviera para satisfacer y amplificar el interés ya existente por todos los temas referentes al patrimonio tradicional. La institución acordó, asimismo, que me encargara de la dirección de ese Centro, a cambio de lo cual yo cedería indefinidamente mis colecciones de etnografía, fonoteca y biblioteca para que tuviesen un aprovechamiento público. Cuatro años más tarde, la Diputación acordó instalar definitivamente el Centro en una casona de su propiedad enclavada en la villa de Uruëña,

conjunto histórico-artístico y uno de los pueblos más hermosos de la provincia de Valladolid.

La propia experiencia y un trabajo serio y riguroso han hecho de este Centro, que fue convertido en Fundación a poco de su creación, un lugar de encuentro no sólo de investigadores españoles y extranjeros de contrastado prestigio en el campo de la etnografía, la antropología, la filología y la musicología interesados en conocer y estudiar nuestra cultura, sino también de aficionados y visitantes en general, que han mostrado su atención por las colecciones expuestas y los fondos conservados en la Fundación.

Entre esos fondos, destaca por derecho propio el archivo fonográfico, compuesto por más de quince mil soportes de diferente procedencia cuyo desglose, para los soportes de audio, podría ser el siguiente:

- Una colección de algo más de mil discos de ebonita de 78 revoluciones, de diferente contenido y procedencia, entre los que se encuentran muchas grabaciones de música popular realizadas en los años 20 del siglo pasado fundamentalmente con fines comerciales.
- Una colección de cintas de carrete abierto realizadas en las provincias de Salamanca, Zamora, Valladolid y Palencia en los años 50, 60 y 70 en un magnetófono Telefunken, en un Akai de válvulas y en un Uher Report monoaural.
- Una colección de más de 1 500 casetes grabados principalmente en las nueve provincias de Castilla y León (Ávila, Burgos, León, Palencia, Salamanca, Segovia, Soria, Valladolid y Zamora) y en diferentes lugares de la península (España y Portugal) con entrevistas a especialistas en la tradición oral y material en sus diferentes vertientes (cuentística, romancero, cancionero, artesanía, etcétera).
- Una colección de más de dos mil discos microsurco de larga duración con música tradicional de diferentes países del mundo grabada principalmente con fines comerciales, aunque hay muchas muestras de contenido documental realizadas como trabajo de campo. Una colección de 9 000 microsurcos de corta duración (*extended play* y *singles*) con grabaciones populares de los años 60 y 70.

Estas grabaciones —principalmente aquellas realizadas sobre el terreno con entrevistas a especialistas en arte verbal, gestual y material— constituyen unos documentos valiosísimos e irrepetibles. Hoy día parece que hay una tendencia clara a hacer uso de la cultura patrimonial verbalizada y tradicionalizada para complementar el estudio de la historia, para ayudarse en los trabajos de sociología o antropología y para sustentar teorías lingüísticas o filológicas. Se ha encontrado, al hacer uso de las versiones facsimilares grabadas directamente de la boca de los especialistas y almacenadas en diferentes soportes más o menos duraderos, la posibilidad de convertir ese material, aparentemente inerte, en fuente de estudio y comparación, de ahí la importancia que se da actualmente a la recuperación de grabaciones históricas.

En nuestro Archivo, por ejemplo, en lo que respecta a ese material registrado en trabajo de campo, hay tres épocas claramente diferenciadas, con tres tendencias diversas que hacen variar las posibilidades de estudio del material que contienen al haber sido recogido con diferentes criterios. La primera, correspondiente a la década de los años treinta del siglo pasado, estaría representada por las grabaciones de Kurt Schindler. Hacia 1928 llega a España por primera vez este berlinés afincado en los Estados Unidos. Aunque su intención primera fuera la de huir del exceso de trabajo, poco a poco fue tomando el pulso a la vida rural de nuestro país, y en particular a la castellana, y permaneció en la península durante tres años (del 28 al 31) y posteriormente (32-33) otro más. Aunque ya se habían grabado anteriormente por distintos métodos canciones y melodías populares —sobre todo con fines comerciales—, es Schindler quien primero fija un considerable número de documentos sonoros (más de cuatrocientos) con fines académicos, gracias a un gramófono transportable de la Fairchild Aerial Company. De esos documentos se suponía hasta ahora que había dos colecciones: una, conservada por el Hispanic Institute y depositada en la Universidad de Columbia, y otra depositada en el Archivo de la Palabra y actualmente en la Residencia de Estudiantes, en Madrid. A estas dos hay que añadir una nueva, aparecida en Guadalajara, España, y conservada por un nieto del alcalde de Santorcaz para el que Schindler hizo una copia en agradecimiento a su ayuda por facilitarle contactos en la zona. Federico de Onís, amigo y acompañante del músico berlinés en sus andanzas por Soria, prologaría

finalmente todo este trabajo cuando fue publicado póstumamente por el Hispanic Institute de Nueva York en 1941, bajo el título *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*.

En Schindler observamos la tremenda admiración por la obra popular, que él califica como de alta calidad. Aunque se preocupa de anotar los lugares en que graba sus discos e incluso el nombre de las personas que los interpretan, se manifiesta en él aquella tendencia que caracterizó el nacionalismo musical, en que lo importante eran las obras y lo identificable de las mismas, pero no tanto el mérito o la identidad de quienes las creaban.

La segunda época estaría representada por Luis Cortés Vázquez, de quien tenemos grabaciones realizadas en Zamora y Salamanca en la década de los cincuenta del siglo pasado en un magnetófono Telefunken, grabaciones que nos han sido cedidas por la viuda de Cortés, Paulette Gabaudan. Muchos investigadores han descrito con admiración y sorpresa el instante en que percibieron, por encima de las personas a las que estaban entrevistando o de las expresiones que estaban recogiendo, la elegancia de la sabiduría tradicional; ese aroma antiguo, ese exquisito trazo que nimba las formas y el contenido de aquello que se han encargado de trabajar y pulir tantas generaciones. Ese instante al que me refiero suele llegar en forma de rayo que descabalga y convierte a la persona, como dicen que le sucedió a san Pablo camino de Damasco. El investigador va distraído, absorto incluso en los propios pensamientos, y una sensación desconocida se cruza como una exhalación obligándole a reflexionar o, lo que es lo mismo, a doblar, retorcer o hacer añicos su rígida concepción de las cosas. Menéndez Pidal descubre ese paraninfo en el Burgo de Osma en forma de una lavandera cantora de romances y otros lo perciben como una curiosidad irrefrenable que les conduce casi obsesivamente a una tierra prometida o a un oasis maravilloso. Cortés Vázquez encuentra ese oasis en una refrescante y novedosa *poiesis*, inédita e inusual en los libros de texto.

Ese arte de expresar lo más hondo de la vida humana por medio del lenguaje lo descubre Luis Cortés precisamente en personajes que ni siquiera conocen los signos de ese lenguaje. Las anotaciones de campo, en las que, junto al nombre del informante aparece la palabra "analfabeto", manifiestan a las claras la admiración del recopilador hacia un individuo

capaz de transmitir formas elevadísimas de expresión, pero incapaz al mismo tiempo de trazar una vocal o una consonante. En ese descubrimiento de un mundo poético o artístico escrito o dibujado en el aire está, a mi juicio, el asombro y la fascinación de Cortés hacia el repertorio oral de tipo tradicional. Ese “indefinible encanto que halaga y suspende el ánimo” – según describió alguien la poesía, y en particular la popular – le relaciona con su genoma cultural al tiempo que le abre la puerta de un palacio fantástico jamás descrito en los tratados teóricos ni explicado en los medios académicos. La transformación que se va operando poco a poco en el investigador se vislumbra diacrónicamente en su obra. A la región de Sanabria, por ejemplo, le llevan – siguiendo los pasos de Fritz Krüger – cuestiones de toponimia menor que luego tendrán una aplicación científica; pero su entusiasmo por el lugar y sobre todo por sus habitantes supera con mucho la satisfacción proporcionada por el material recogido. Cortés comienza a demostrar su admiración por los especialistas en la tradición escribiendo sus nombres: el tío Caetano, el tío Lila, la tía María, la hija de Teresa *la Loca*... Cuando recorre la ribera salmantina del Duero, le sucede lo mismo: habla de “mi magnífica informanta Magdalena Frutos” o, refiriéndose a las palabras de otra, la tía Encarnación Patricia, subraya “hasta aquí las palabras de mi informanta, a las que no creo tener nada que añadir”. Admiración abierta y sincera hacia unos personajes en los que reconoce a los sacerdotes de la vida y de un tipo especial de conocimiento. Luis Cortés valora muy altamente esa sabiduría no escrita, y no sólo porque le ayuda a estudiar mejor las palabras y las cosas sujetándolas a un método o a una normativa, sino porque averigua muy pronto quién es el verdadero responsable del objeto de su trabajo y descubre, al conocerle, las claves o las pautas de su actuación. Tal actuación, además, está más cerca del Cortés humanista que del científico. Es ese humanismo, más cercano a Sócrates que a Protágoras, el que le inclina a considerar la naturaleza humana como punto de partida de las ideas universales y como base esencial para legitimar la ciencia. Esta acotación – quede bien claro – no cuestiona la dedicación académica de Luis Cortés, sino que la enriquece al subrayar también su inclinación artística y desvelar la importancia que pudo tener en su vocabulario personal el acto creativo – acto de escasa índole científica – como motor del ser humano y de sus más altos sueños.

Interesa señalar que de los géneros que grabó Cortés —refranes, cuentos, leyendas y romances— prácticamente todos estaban sujetos a la variación o variaciones que se presuponen para las producciones populares. Son géneros en los que es frecuente el fragmentarismo, la alteración, la sustitución de fórmulas, etc. Yo creo que estos géneros le cautivaron a Luis Cortés precisamente por todo eso: sobre un sustrato lingüístico, coherente en sus fórmulas, se elevaba un edificio imaginativo, cambiante, susceptible de ser construido una y otra vez utilizando los mismos materiales. Y los artífices de esa construcción, los alarifes ante cuyo trabajo había que descubrirse porque ofrecía una y otra vez una perfecta armazón, se mostraban al investigador además con nombres y apellidos; seres humanos en quienes el analfabetismo, lejos de ser una rémora vergonzante, era tan solo un periplo no realizado. Esas personas subyugaron a Cortés, como luego nos han seducido a tantos otros, por su naturalidad, claro está, pero también por su facilidad para crear cestos originales con los mimbres que todos tenemos al alcance de la mano. Probablemente el investigador quiso sacar a todos esos personajes del anonimato y presentarlos ante sus lectores o estudiantes, convencido de que en ellos residía el secreto de la tradición. Frente a la admiración distante de Schindler, la admiración cercana de Cortés. Aún quedaba, sin embargo, hacer hablar a esos personajes.

Y esa es la época que comienza a mediados de los años sesenta del siglo pasado. Las grabaciones que conservamos a partir de ese momento permiten a las personas entrevistadas opinar acerca de lo que se les pregunta y entretejer las joyas, conservadas en forma de expresiones más o menos fijas, con datos acerca de su creación, su aprendizaje, su memorización, su interpretación y su puesta en escena. No fue sencillo convencer a quienes hacían trabajo de campo en las últimas décadas del siglo xx de la necesidad de realizar grabaciones integrales de las conversaciones. La excusa para no hacerlo era, en ocasiones, una pretendida economía (el excesivo precio de las cintas); en otras, el poco tiempo de que se disponía para estar en el lugar de la grabación y en otras más, abierta y finalmente, el escaso interés por lo que pudiesen decir quienes acababan de cantar un romance de cuatrocientos años de antigüedad, como si ese “producto” estuviese aislado de su vida o de su identidad. Lo oportuno de esas conversaciones, sin embargo, se ha ido comprobando después,

a la hora de estudiar las características de los creadores e intérpretes y la tremenda incidencia de su carácter y de su preparación en el resultado final de la transmisión. Pero ese es otro cantar...

Vayamos ahora al almacenaje de ese material obtenido en el trabajo de campo. En primer lugar habría que hablar de lo que se llaman los soportes, es decir los medios físicos en que se registran las conversaciones. Durante todo el siglo xx se suceden nuevas patentes que vienen a sustituirse unas a otras. Al fonógrafo sustituye el gramófono y a los discos de ebonita, los microsurcos de vinilo. A todos estos los destierra con la eficacia de un mercado dirigido y exigente el disco compacto, apoyado en el mundo de la informática. En cuanto a las grabaciones, de los registros en estaño y cera se pasa al zinc en los soportes de lectura mecánica y al plástico en los de lectura láser. En lo que respecta al tiempo de conservación, por ahora ganan la partida los rodillos de ebonita fabricados por Edison, que son los que se han mantenido más tiempo. De los CD actuales sólo sabemos que su eficacia es inversamente proporcional a su popularidad, es decir, a sistemas profesionales corresponde una más alta fiabilidad y a los sistemas llamados domésticos, numerosos fallos.

Dada la cualidad de bien fungible de los soportes en que se registraron los materiales de que estamos hablando, sin embargo, es absolutamente necesario hacer copias actualizadas de ellos. El camino que hemos seguido en nuestro Archivo, por ejemplo, es el siguiente:

- 1) De entrada se conservan, con el mayor grado de garantía, los soportes originales. Ya he mencionado que tenemos cintas magnetofónicas grabadas en carrete abierto perfectamente conservadas con más de cincuenta años de antigüedad.
- 2) Se inicia un copiado a soporte digital de los registros analógicos. Ese copiado se hace al disco duro de un ordenador con un programa cualquiera de registro; nosotros utilizamos uno denominado *Cool Edit Pro*. Para ese trasvase conviene contar con el aparato grabador en que se realizó el registro, habida cuenta de la facilidad con que variaban los cabezales de un magnetófono.
- 3) A partir de ahí se hacen dos copias en CD con un programa que permite normalizar y ecualizar las grabaciones. Para ese paso usamos un programa llamado *Music Cleaning Lab*, que permite visualizar

en pantalla de un monitor lo grabado y separar por cortes los materiales que nos interesan. En cada CD caben hasta 99 cortes, y en el trasvase se puede normalizar y ecualizar otra vez.

- 4) A la grabación que hemos convertido en una carpeta adjuntamos la información que hemos realizado previamente de dicha grabación y que ha sido almacenada en una base de datos. En esa información aparecerán los datos acerca del informante, recopilador, tipo de encuesta, fecha, etc. Nosotros utilizamos la base de datos *Knosys*.

Un archivo sonoro requiere hoy muchos más requisitos que hace unos años. Hay que contar con que, además de los registros que llegan al archivo por diferentes conductos (donaciones, depósitos, trabajo de campo del propio equipo, grabaciones históricas, etc.), hay que garantizar el uso adecuado de esos materiales, para lo cual el archivo debe establecer unos formularios en los que se clarifique bien el derecho de los encuestados, el trabajo del encuestador y la responsabilidad del propio archivo en la custodia y posterior utilización de los fondos. Todos estos aspectos están siendo estudiados por la UNESCO para ser propuestos a los gobiernos que estén decididos a proteger el patrimonio inmateria. Me asusta, sin embargo, que la propia definición de ese patrimonio intangible no incluya la palabra “mentalidad”, que sería la que mejor definiría las estructuras del intelecto sobre las que el individuo basa la creación de las expresiones de estilo tradicional. Esa mentalidad sería el soporte imprescindible y primario para la creación, y a ella se incorporarían posteriormente las formas de expresión y, finalmente, la puesta en escena o materialización de esas formas.¹

*

¹ El archivo puede consultarse a través de la web de la Fundación: www.funjdiaz.net

DÍAZ, Joaquín. El archivo fonográfico como fuente documental. *Revista de Literaturas Populares* V-1 (2005): 128-136.

Resumen. Una de las principales tareas para la preservación de los materiales de la tradición oral recogidos en campo es su almacenamiento y organización en un archivo fonográfico que esté abierto al público en general. Un ejemplo de ello es el vasto archivo fonográfico de la Fundación Joaquín Díaz que tiene quince mil soportes. Asimismo, es necesario comprender que los materiales obtenidos dependen de los criterios usados para recogerlos.

Abstract. *In order to be able to preserve materials of oral tradition gathered in field-work, it is essential to store and organize them in a phonographic archive opened to the general public. A case in point is the vast phonographic file of the Joaquín Díaz Foundation, which holds 15 000 supports. To understand the criteria used to gather the materials is important because the materials themselves depend upon those criteria.*

Patrick Johansson K. "Zazanil". *La palabra-enigma. Acertijos y adivinanzas de los antiguos nahuas*. México: Mc Graw Hill, 2004; 90 pp.

Con este volumen Patrick Johansson nos regala, además de una obra de valioso contenido, un libro entretenido y magníficamente editado, con textos e ilustraciones cuidadosamente seleccionados.

El libro está dividido en dos grandes apartados: el que se ocupa de la parte teórica y de análisis y el abocado a la antología de los textos. En el primero el autor revisa los conceptos de juego y enigma, como hilos conductores de su estudio, a partir de lo que significó el juego en general para los nahuas. De los diversos juegos que describe elige el juego verbal, y dentro de este, el enigma o *nenahualtotoquiliztli* y las adivinanzas o *zazanilli*. Según Johansson,

Los acertijos y las adivinanzas son para el hombre contemporáneo un pasatiempo, una actividad lúdica que se realiza generalmente fuera de los ámbitos de trabajo en un ambiente de diversión y relajamiento. Su tenor competitivo y el reto intelectual que implican para los contendientes, remiten esencialmente al juego tal y como se concibe hoy en día (1).

Sin embargo, considera que es necesario comprender el sentido lúdico como se da en las culturas mesoamericanas antes de la llegada de los españoles, ya que para ellas las adivinanzas, al igual que otros juegos, tenían además una función de iniciación y revelación relacionada con el destino del individuo o de la comunidad, con lo que se trascendía el mero principio de divertimento o distracción. Este podía estar presente, pero no era lo esencial.

El *tlahtoani*, según menciona el autor, "canta, aprende los cantos, eleva cantos, le cuentan historias, le dicen adivinanzas", pero estas constituyen

para él un “relato (enigmático) de la palabra de conocimiento”, lo cual remite a su sentido críptico o esotérico (3), porque:

El acertar y adivinar tuvo, en tiempos prehispánicos, el carácter “jocoso” que tiene para nosotros, pero además del placer visceral o intelectual que suscitaba, tuvo también una función iniciática y adivinatoria más estrechamente ligada a la verdad del mundo (4).

Para ofrecer una mejor comprensión de lo anterior el autor nos describe los principales juegos de los nahuas y el sentido de cada uno de ellos. Así vemos cómo el juego o *áhuil* podía denotar placer carnal, *ahuilnemilizti*; alegría, *ahuilchihua*; broma, *ahuillahtolli*; burla, *teahuiltía*; diversión, *mahuiltía*; deshonra, *ahuilquixtiliztli*; ocio, *ahuilcemilhuitía*; o seducción, *ahuipahua*, además de tener una “importancia ‘cósmica’ en los dominios rituales de la vida indígena” (8).

El primero de los juegos que describe es el *patolli*, *áhuil* de dados o juego de azar que ayudaba a pronosticar futuros sucesos en el destino de los jugadores. El juego de pelota, *tlachtli*, común a toda Mesoamérica, tenía asimismo un sentido ritual cosmogónico relacionado con el bienestar de la comunidad. El de los cuatro “voladores”, por su parte, constituía una representación del movimiento espacio-temporal con las trece vueltas que resultan en la suma de los 52 años del ciclo indígena. Entre los juegos de carácter bélico están las “escaramuzas”, el “sacrificio gladiatorio” y, por supuesto, las “guerras floridas”. Por último están los juegos que se relacionan con la adivinación lúdica, en los que “el destino se leía en la disposición que tomaban unos granos de maíz o de frijoles lanzados por un sacerdote sobre un petate o el suelo” (19). Este destino concernía a las siembras y cosechas, a la cura de enfermedades, es decir, a la suerte del individuo o de la colectividad.

En este último rubro se inscriben los juegos verbales de las adivinanzas, los cuales, además de divertir, “tendían a redimir males o propiciar fenómenos inherentes a la vida” (21). Estos juegos verbales podían contener un doble sentido con carácter sexual, de *albur*, asociado en rituales de fertilidad a la fecundidad femenina o de la tierra, o incluso estar asociados a danzas en las que “el pavor, el sexo, la risa y la muerte se fundían en [...] escaramuzas lúdicas que buscaban propiciar la fertilidad” (29).

Johansson afirma que para ello el náhuatl es un vehículo más que propicio, puesto que permite, “más que construir un sentido a partir de sus unidades lingüísticas [...], disponer hilos frásticos sobre el telar de la lengua y esperar que un sentido surja de esa urdimbre” (22). Nada mejor para el propósito de la adivinanza: retar intelectualmente a los contendientes en forma críptica, para lo cual sólo el iniciado está capacitado: lenguaje y poder indisolublemente unidos en todas las culturas. Entre los nahuas esta capacidad es el dominio del gobernante, *tlahtoani*, del médico, *tícitl*, de los sabios, *tlamatinime*, y de los lectores de destinos, *tonalpouhqui*. Entre los mayas el lenguaje esotérico de Zuyuá “permitía a los sacerdotes que lo conocían comunicarse con lo sagrado” (37), según nos informa el autor.

Para él en el enigma maya lo que importa es saber si el receptor es o no un iniciado; lo ejemplifica con algunos textos:

– Hijo, ¿has visto las piedras verdosas que son dos y en medio de las cuales hay una cruz alzada? Los ojos del hombre.

– Hijos, traedme al que tiene lazos anudados y al que tiene los dientes salidos. El venado y el topo.

– Hijos, hacéd llegar aquí veinte piedras “cargadoras”, labradas, y dos casados. Codornices y tórtolas.

Johansson afirma que “la estructura del enigma maya se asemeja a los acertijos nahuas *zazanilli* aun cuando ninguna fórmula introductoria los defina como tales” (39).

En su definición de *zazanilli* resalta el hecho de que estos acertijos pertenecen al género narrativo y de que usan sistemáticamente la repetición, el paralelismo, efectos de homonimia o paronimia, asonancias, aliteraciones, metonimias y metáforas, todo ello con el propósito de crear un laberinto que debe conducir a la respuesta. Importa, pues, que el interlocutor sea lo suficientemente hábil para “procesar los elementos significativos” que lo lleven a encontrar la respuesta correcta. En este sentido el *zazanilli* sigue las mismas reglas que la adivinanza. Lo propio de aquel estriba en el uso sistemático de la fórmula de inicio *zazan ... ¿tlein on?*, que significa ‘cosa sin importancia’ más ‘¿qué es?’, y que Sahagún, en su recopilación de estos textos nahuas, tradujo con una de las

fórmulas iniciales antiguas de las adivinanzas, “¿Qué cosa y cosa?”. Esa fórmula de inicio podía además ir acompañada de un reto como *aca quittaz tozazaniltzin tla canenca*, o “para el que vea nuestra adivinanza, no puede ser más que...” (45). Aunada a estas dos fórmulas aparece la adivinanza propiamente dicha, con todo lo cual se provoca la respuesta:

Zazan tleino, matlacin tepatlactli quimamamatimani. Aca quittaz tozazaniltzin, tla canenca tozti.

¿Qué cosa y cosa? Van cargando cinco losas. Para quien vea nuestra adivinanza, no puede ser más que: la uña (47).

Zazan tleino, aztactetzintli quetzalli conmantica. Xonácatl

¿Qué cosa y cosa? Una piedrita blanca con plumas de quetzal: la cebolla (48).

Zazan tleino, huipiltíich. Tómatl.

¿Qué cosa y cosa? Tiene el huipil muy apretado: el tomate (49).

Según afirma el autor, en los *zazanilli* lo que importa es encontrar el sujeto de uno o varios predicados verbales yuxtapuestos o identificar el complemento de objeto por asociación, más que por otra cosa. Sin embargo, existen algunos ejemplos en los que el proceso es más elaborado, pues se da a través del uso de tropos como metáforas o metonimias:

Zazan tleino, xoxouhqui xicaltzintli, mumúchitl ontemi: Aca quittaz tozazaniltzin, tla canenca ilhuícatl.

¿Qué cosa y cosa? Una jícara azul llena de maíz tostado. Para quien vea nuestra adivinanza, no puede ser más que: el cielo (53).

De igual manera pueden aparecer ejemplos en los que el recurso sea la inverosimilitud, la oposición, la paradoja, la prosopopeya, entre otros. Esto lo muestra el autor del libro a través de una antología de cuarenta y seis textos, de los recopilados en el siglo XVI por fray Bernardino de Sahagún y sus ayudantes indígenas, en el área de Tepepulco o en Tlatelolco. Las adivinanzas aparecen en el libro VI de la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, también conocida como *Códice florentino*.

De estos textos nos presenta Johansson tres versiones: la nahua, la traducción literal hecha por él y la versión de Sahagún, con ortografía modernizada para una mejor comprensión y un mejor acercamiento y disfrute de lo que han sido estos *áhuil*, juegos verbales maravillosos, para nuestra tradición y nuestra cultura.

MARÍA TERESA MIAJA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

De estos textos nos presenta Johansson tres versiones: la nahua, la traducción literal hecha por él y la versión de Sahagún, con ortografía modernizada para una mejor comprensión y un mejor acercamiento y disfrute de lo que han sido estos *áhuil*, juegos verbales maravillosos, para nuestra tradición y nuestra cultura.

MARÍA TERESA MILAJA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Postillae in "Corpus" Margit Frenk. Homenaje del SEMYR. Salamanca: Semyr, 2000-2001; 145 pp.

El lunes 3 de diciembre de 2001, antes de que llegaran el frío y las nieves a la Península convirtiendo este invierno en uno de los más gélidos, la Universidad de Salamanca, y en concreto el Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), bajo la dirección de Pedro M. Cátedra, quiso ofrecer un caluroso y muy merecido homenaje a la profesora Margit Frenk, al nombrarla Socia de Honor del SEMYR. Lo que ella no se imaginaba es que le esperaban algo más que palabras de agradecimiento y admiración. La sorpresa para ella fue la entrega de este *Postillae in "Corpus" Margit Frenk*, y para todos nosotros fue y es la relevancia de los trabajos que en esta obra se incluyen. Esa aportación de notas, notillas, coplas extravagantes y graciosas imposturas — como se las denomina — al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv-xvii)* no sólo pone una vez más de manifiesto la importancia del material contenido en la obra que Margit Frenk dio a la imprenta en 1987, sino lo efectivo, lo útil y lo rentable que puede llegar a ser. A nadie se le escapa la importancia de ese *Corpus* que, desde su aparición, se convirtió en referencia necesaria y obligatoria para los estudios sobre la lírica tradicional de los siglos xv al xvii y también para el análisis de su influencia en la lírica popular moderna. El libro que aquí se reseña no es más que otro ejemplo de los muchos y fructíferos caminos que se abrieron a la investigación en este campo a partir de entonces.

De muy diferentes clases son estas *postillae* a la magna obra de la profesora Frenk. En primer lugar aparecen, en forma de "Notas" (pp. 13-73),

un total de trece comentarios de diversa índole a distintas cancioncillas incluidas en el *Corpus*. Trece más una, pues inicia la serie un testimonio de la lírica tradicional navideña, de Gómez Manrique, que no aparece en el *Corpus* de 1987, aunque bien podría estar ahí: “Vimos la doncella, / madre del Infante, / estar relunbrante / más que la estrella...”. Su forma y contenido permiten establecer un correlato con un villancico que aparece en el *Auto o farsa del Nacimiento* de Lucas Fernández.

Estos breves comentarios constituyen, en la mayoría de los casos, aportaciones de nuevas fuentes a las ya señaladas por la profesora Frenk. En otras ocasiones, se trata de análisis de determinadas estructuras. Es el caso de la 496, a partir de cuyo estribillo (“¡Ay, que non ay, mas ay, que non era / quien de mi pena se duela!”) se proporcionan nuevas versiones, tanto textuales como musicales, de esta fórmula empleada en reiteradas ocasiones dentro del corpus de la lírica tradicional. Algo similar sucede con la pieza que lleva el núm. 1430 C: “Érase que s’era...”, de la que se ha localizado una nueva fuente, acompañada de su glosa, en un manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, y cuyo primer verso es un ejemplo más de una fórmula ya constituida en poesías, cuentos e historias populares y de los grandes autores del Siglo de Oro. Se incluyen asimismo imitaciones y *contrafacta* de los textos ya conocidos (1553-1554). Sin ir más lejos, son cinco las nuevas versiones a lo divino que aparecen, por ejemplo, de la pieza núm. 1595: “¡Hela por do viene / la rromerota, / la calabaza llena, / la saia rrota!”, como la que dice: “Helo por do viene / mi amado Esposo, / helo por do viene, / no viene solo”. Es necesario destacar, además, las reflexiones planteadas acerca de la importancia de la música, que permiten incluso aventurar una propuesta de edición musical del villancico “Teresica hermana” (1704 C). Y, por último, son de un encanto especial, tanto en el *Corpus*, como ahora en estas *Postillae*, los cantares taurinos, a los que los autores de esta obra han prestado una detenida consideración. Los números 2176 y 2178 son en este sentido muy interesantes, sobre todo, por las diferentes versiones que de ellos se conservan.

Los cantares aquí apostillados corresponden a varios de los apartados en los que se dividen las canciones populares en el *Corpus*, ya sean “De amor adolorido”, de “Fiestas”, de “Música y baile” o de “Otros regocijos”. Constituyen una muestra variada y al mismo tiempo testimoniable de

los muchos comentarios y estudios que quedan por realizar, así como de los muchos frutos que restan por recoger en este campo ya abonado por Margit Frenk.¹

El siguiente apartado, el de las “Notulae” (pp. 77-86), incluye tan solo nuevas fuentes – comentadas en pocos casos – para diez composiciones del *Corpus*: 734, 883, 1291, 1402, 1455B, 1549, 1829A, 2156, 2166, 2338. La mayoría de ellas aparecen en pliegos sueltos procedentes de la biblioteca particular de Pedro Cátedra, como los titulados *Villancicos [...] Encarnación de la noche de Reyes* (Madrid, 1677), *Villancicos [...] Real Capilla [...] la Noche de Reyes* (Madrid, 1663). Otras muchas han sido extraídas de la obra de Juan de Quintela, *Letras divinas* (Madrid, 1623); o de la de Matías de Estrada y Bocanegra, *Una graciosa contienda que en la ciudad de Sevilla tuvieron un sastre, y un zapatero* (Barcelona, 1647). Todas ellas, en cualquier caso, fechadas en el siglo xvii.

El *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* es una magna obra que recoge más de dos mil trescientas treinta y ocho cancioncillas, sin contar con las adiciones incluidas en el *Suplemento* aparecido en 1992; pero, por supuesto, no es – ni puede serlo – un corpus cerrado. En el capítulo “Extravagantes” (pp. 87-98), de las *Postillae*, encontramos diez coplas de extraño semblante que vienen a engrosar la larga lista ya conocida. Sirvan de ejemplo: “A la he, a la he, / ¿qué me darás Bras / y te lo contaré?” ([4]), o la que encabeza la sección: “La pastora que de amor / herida está / mil cosas de amor dirá”. En la misma línea de aportación de nuevos testimonios de curiosas características continúa el siguiente apartado, consistente en seis “Guatimalas o Pirúes” (pp. 99-106).

Hay lugar también, entre tanta *postillae*, para el análisis del género – si es que se le puede llamar así – de la copla: “De historia de la copla impresa y otras extravagancias” [pp. 107-120]. Se trata de una serie de interesantes comentarios sobre “Las virtudes de la copla”, en los que se constata la escasez de testimonios conservados de coplas antiguas (sólo quedan huellas de su carácter clandestino y popular), se hace una

¹ Y ahora considerablemente ampliado en su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, publicado en México por la UNAM, El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica en 2003; 2 vols. [N. de la R.]

breve consideración acerca de la difusión de la copla y en el que también se habla de “Las trasposiciones de Urrea”. En el *Cancionero de las obras de Pedro Manuel de Urrea*, 1513 (reimpr. 1516), se incluyen, sobre todo, villancicos, canciones y romances, la mayoría de temática amorosa, que recogen los tópicos del “fino amor” y del amor popular. Margit Frenk incluyó dos de esas composiciones en su *Corpus* (núms. 282, 1037), pero la autora de este apartado considera que en doce más se pueden vislumbrar tonos popularizantes, como la que dice “Herviendo tengo la olla / con cebolla; / madre, ¡herviendo está mi olla!”. Y como colofón de este apartado aparecen “Dos menudencias”, procedentes de dos pliegos sueltos que albergan en su interior alguna cancioncilla con sabor popular. En el primer caso, se trata de la relación que se hizo en Valladolid con motivo del recibimiento brindado por la ciudad a los nuevos esposos, Ana de Austria y Felipe II (fechado en 1572), que contiene la siguiente canción: “Ya viene, carillo, / la pastora bella, / que ufano andará, / su pastor con ella”. Y en el segundo caso, se trata de un pliego escrito por el pintor Sebastián de Granadilla que concluye con el siguiente villancico: “Ya se nos van acabando / los males, burla, burlando”, de paralelo innegable con el núm. 58 A del *Corpus*, “Burla burlando / yo me voy enamorando”.

En las últimas páginas del libro, en un *Addendum* reservado sólo para unos cuantos escogidos, se incorporan algunos villancicos procedentes del *Auto nuevo del santo Nacimiento de Christo nuestro Señor*, de Juan Pastor. Uno de ellos comienza “Decidme, la Virgen preciosa, / ¿cuál es cosa?...”. No es ni más ni menos que una canción dialogada de pregunta-respuesta y un *contrafactum* de la cancioncilla núm. 1438 del *Corpus*, que plantea a Pedro Cátedra una serie de dudas que deja a la consideración de la profesora Frenk, como la realización de la puesta en escena de este tipo de canciones o la posibilidad de establecer una vinculación entre el principio de esta composición y una de López de Úbeda. Le sigue una canción con forma de zéjel, cuyo estribillo funciona como un refrán: “A las moçuelas, el galán; / Perico, al pan”, puesto en boca del característico personaje del teatro de Juan Pastor, que es el bobo. Tras este viene un curioso disparate con claros tintes eróticos que comienza: “Borrachica estava tu gayta, / Marina Gómez; / garavato trae tu gata, / con que la tomes”, que da paso a una canción de boda entonada por los pastores Antón Morcilla y Miguel Recalcado, distribuida en una peculiar alternan-

cia de voces, que bien podría incluirse en el *Corpus* entre los núms. 1399 y 1424, correspondientes a las fiestas de bodas y bautizos. Y en último lugar, el personaje del *viejo*, tan característico como el *bobo*, que, como regalo para el Niño, le entona el *La huy ya*: “Pastores, aved prazer, / ¡la, huy, la!, / que Dios es nacido ya”. El grito aparece en los núms. 1294 y 2027 del *Corpus* y en el *Cancionero sevillano de Nueva York*.

En total, nos encontramos con más de cincuenta cancioncillas que aportan nuevas fuentes a las ya conocidas y que tienen un carácter popular que les permitiría formar parte del *Corpus*,² o bien que son objeto de análisis en alguno de sus aspectos. Son, en algunos casos, comentarios de gran brevedad, cosa que en modo alguno les resta importancia.

Se echa de menos una bibliografía que diera cuenta, no sólo en las notas, de las fuentes a las que los autores han acudido para aportar al lector los nuevos instrumentos de trabajo de una manera más fácil. Pero esto no deja de ser una exquisitez de una lectora más que satisfecha.

No podemos pasar por alto el dar la enhorabuena a las veinticuatro personas que han elaborado esta obra, humildemente escondidas tras sus iniciales, que responden a los nombres de Alegría Alonso, Aldara Amaro Benito, Arturo Jiménez, Alejandro Luis Iglesias, Anastasio Rojo, Cristina Diego, Eva B. Carro, Francisco Bautista, Folke Gernert, Georgina Olivetto, Iñaki Gabarain, Isabel de Páiz, Javier Guijarro Ceballos, Juan Miguel Valero, Jacobo Sanz Hermida, Javier San José, Laura Puerto, María Eugenia Díaz, María Isabel Toro, María Luisa López-Vidriero, María Sánchez, Rafael Ramos, Virginia Florentín. Y de manera especial hay que felicitar a D. Pedro M. Cátedra no sólo por el contenido, sino también por la forma de tan cuidada edición, propia de una gran bibliófilo.

CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

² Algunas figuran, de hecho, en el *Nuevo corpus*. [N. de la R.]

José Manuel Pedrosa. *El cuento popular en los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto, 2004; 347 pp.

Los trabajos críticos en torno al cuento hispánico popular de los Siglos de Oro y sus supervivencias modernas han presentado avances de enorme interés e importancia a lo largo de las últimas tres décadas. Investigaciones y publicaciones de autores como José Fadrejas Lebrero, François Delpech, María Jesús Lacarra y, especialmente, Maxime Chevalier y Julio Camarena Laucirica, nos permiten tener ahora un panorama mucho más completo y ordenado del vastísimo corpus de relatos populares que se escribieron, se reescribieron y se recrearon en las voces tanto del pueblo como de las élites culturales durante el Renacimiento y el Barroco españoles. La publicación del cuarto tomo del *Catálogo tipológico del cuento folklórico español* (2003) de Julio Camarena y Maxime Chevalier, por ejemplo, dota al investigador de una herramienta fundamental, al seguir sistematizando un amplio corpus de relatos y relacionar cada texto con los catálogos internacionales de tipos y motivos de Aarne y Thompson. A pesar de estos avances, los estudios panorámicos sobre el tema del cuento popular español en los siglos xvi y xvii apenas existen; y es que adentrarse en la vorágine textual y crítica que esto supone es labor bastante compleja.

Esa labor es la emprendida en el libro aquí reseñado. Su autor, José Manuel Pedrosa —que también lo es de numerosos textos teóricos sobre el cuento popular y la literatura tradicional—, se dio a la tarea de considerar el universo de las ficciones breves del mundo hispánico de los siglos xvi y xvii como un corpus de estudio, de ubicar en él los principales problemas que implica su análisis y de plantear una clasificación razonada y ampliamente ejemplificada de ese material. El libro está dividido en cuatro capítulos principales que responden a los siguientes temas respectivamente: definición del tema de estudio, tradición e influencias; oralidad y escritura en los cuentos de los Siglos de Oro; clasificación y ejemplos del material de estudio, y relación de los cuentos con otros géneros y otras tradiciones.

En el primer capítulo del libro José Manuel Pedrosa se enfrenta a los problemas que presenta el estudio de cualquier material popular de

los Siglos de Oro; y siendo uno de los principales la propia delimitación y definición del tema, es este el que ocupa las primeras líneas y apartados. Mientras que el concepto de cuento se aplica a las ficciones breves que alcanzaron algún tipo de difusión durante el periodo de estudio, el concepto de lo popular requiere de un poco más de cuidado. Para ello el autor observa la paradoja que han encontrado también los estudiosos de la lírica popular y que consiste en que la totalidad de los cuentos de los Siglos de Oro, incluso aquellos que tuvieron una vida oral, han llegado a nosotros a través de textos escritos, en su mayoría de carácter culto. Esta paradoja, que implica la permeabilidad de las fronteras de la cultura del pueblo y la de las élites y que indica que hubo un buen grado de imitación en ambos sentidos, lleva al autor a considerar que el término *popular* para designar el material que estudia es útil precisamente por su flexibilidad y ambigüedad. Así, el material de estudio de este libro queda definido bajo el rubro de cuento popular de los Siglos de Oro, admitiendo

todas aquellas ficciones que el pueblo creó, recreó y transmitió de manera activa, las que el pueblo aceptó y consumió de manera pasiva y las que acreditaron un cultivo amplio y arraigado en la época, aunque fuera entre autores de estilo elevado y artificioso, porque tras esa elevación y artificiosidad se enmascararon muchas veces temas y tópicos de origen folclórico, engullidos a menudo en una rueda promiscua y recíproca de influencias (24).

Con base en esta definición acertada de su material de trabajo y la revisión de un buen número de fuentes críticas, el autor emprende a continuación una revisión de las influencias y características de los relatos breves hispánicos en el Renacimiento y el Barroco. Establece que Erasmo, Boccaccio y Castiglione son los tres autores que ejercieron con sus obras una mayor influencia sobre la cuentística española y revisa las tradiciones portuguesa e italiana, cuyos *contos*, *ditos* y *novellas* proveyeron modelos temáticos y formales para los relatos hispánicos. También describe las determinantes supervivencias de la cuentística medieval y llega a la conclusión de que los cuentos en los Siglos de Oro muestran un claro predominio de lo verosímil sobre lo maravilloso. Sólo la visión general del amplísimo material que estudia y el análisis de las ideas e influencias de autores como Erasmo hacen posible la explicación de tendencias como

esta, que marcaron ideológicamente un periodo literario y determinaron los caminos de muchas de sus producciones.

El segundo capítulo del libro se da a la tarea de describir el complejo fenómeno de la influencia e imitación que se dio entre la cuentística popular y la cortesana desde la óptica de la oralidad y la escritura. Así, por ejemplo, el autor pasa revista a un buen número de testimonios en los que las fuentes originales contienen indicios de la manera en que las élites culturales miraban con un cierto desprecio los modos de la cuentística popular, pero al mismo tiempo imitaban muchos de sus modos; también de la forma en la que muchos cuentos provenientes de colecciones cultas de relatos alcanzaron un cierto grado de difusión popular al oralizarse y recrearse en la voz del pueblo. En un apartado revelador de estas influencias, el libro nos deja ver cómo la profusión de colecciones de "cuentos de camino" refleja, en modelos escritos, costumbres orales de difusión de la cuentística popular.

La reflexión del autor sobre estos temas es particularmente interesante porque va más allá de la comparación superficial para indagar en los métodos de composición que compartían las clases cultas y las clases populares. Plantea, por ejemplo, que tanto la cuentística popular y oral como la culta y letrada eran herederas de un mismo tipo de estructura narrativa con elementos y secuencias determinados, que hacen sus productos bastante difíciles de distinguir. Tal es el caso de la utilización de recursos como la peripecia y la anagnórisis para crear modelos y estrategias narrativas en los que es posible encajar la invención narrativa tanto para letrados como para el vulgo en general. La reflexión sobre estos temas, así como el análisis de las formas en que circulaban los cuentos en el periodo analizado hace de estos apartados uno de los aspectos más interesantes del estudio.

En el tercer capítulo del libro encontramos la clasificación que el autor propone para organizar el material que estudia, así como la definición y revisión de cada una de sus categorías. La clasificación general está basada en una serie de criterios diversos que a veces se solapan, como por ejemplo el de los personajes principales, el de la estructura argumental, el de la forma, o el del grado de similitud. La justificación para el uso de estos criterios se encuentra en el carácter dinámico de los cuentos, a los cuales conviene aplicar una diversidad de enfoques, más que tratar

de encasillarlos en moldes fijos. Por otra parte, la revisión que el autor emprende de las categorías propuestas sostiene la clasificación como válida al demostrar su utilidad para conocer los materiales de manera ordenada, al mismo tiempo que resulta por demás ilustrativa. La clasificación propuesta por Pedrosa tiene varios puntos de contacto y afinidad con la que manejan Julio Camarena y Maxime Chevalier en su *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, aunque sus aportaciones y criterios propios son bastantes y determinados por las características diferentes del material que maneja.

Los apartados dedicados a cada categoría inician con un párrafo en el que se da la definición de la misma. Después el autor revisa minuciosamente las influencias y las fuentes de cada una para citar finalmente algunos ejemplos. En los casos en los que el nombre de una categoría tiene especial interés, el autor se adentra además en la selva terminológica que las fuentes antiguas y modernas han usado para designar los diferentes tipos de cuentos. Así, esta parte del libro hace también una revisión de esa amplísima terminología que incluye nombres como *cuento*, *historia*, *novela*, *conseja*, *patraña*, *facecia*, *chiste*, *apoteagma*, *sal*, *fábula*, *fabiella*, *burla*, *agudeza*, *mote*, *apodo*, *pulla*, *caso*, *suceso*, *relación*, etc. Esa revisión es también de gran utilidad, porque está sustentada en una investigación de la aparición de estos términos en las fuentes originales y nos remite a ellas mediante un abundante aparato de notas.

La clasificación y su revisión ocupan prácticamente la mitad del libro, por lo que referir las categorías resultaría más bien inútil en esta reseña al despojarlas de la riqueza explicativa que tienen en el libro. Valga decir solamente que las trece categorías que plantea José Manuel Pedrosa, junto con las respectivas subdivisiones, constituyen una clasificación muy razonada y una propuesta interesante, en la que se advierte la experiencia que tiene el autor en la recopilación de textos narrativos, su conocimiento de la naturaleza dinámica de la cuentística popular y su habilidad para hacer lecturas transversales de las características de cada texto. La clasificación que este libro propone, por tener criterios explícitos y haber sido creada específicamente para este material, puede servir tanto para conocer la diversidad de las ficciones breves del Siglo de Oro como para plantear futuras discusiones e investigaciones con base en ella.

En el capítulo cuarto del libro, el autor presenta varios apartados breves e interesantes que constituyen una serie de anotaciones sobre la relación que guardan los cuentos estudiados con otros géneros y con otras tradiciones diferentes de la hispánica. Estos temas ya no presentan el desarrollo exhaustivo de los capítulos precedentes, porque están fuera del propósito central del libro y porque son más bien observaciones del autor sobre estudios e investigaciones que están por hacerse o en desarrollo. Así, por ejemplo, las maneras en las que los cuentos se interpolaban en los géneros más diversos del Siglo de Oro, los cuentos versificados, la cuentística en las tradiciones americana, árabe, morisca y sefardí. A pesar de la brevedad de estos apuntes sobre temas en su mayor parte poco trabajados, el lector encontrará en ellos referencias exhaustivas sobre los artículos y libros que se han ocupado de ellos con mayor o menor detenimiento.

Además de los capítulos que he reseñado aquí brevemente, el libro de José Manuel Pedrosa cuenta con una serie de instrumentos útiles para adentrarse en el tema. Por ejemplo, una tabla cronológica que se encuentra en las páginas iniciales del libro y que muestra las colecciones más representativas de relatos breves confrontadas con los acontecimientos históricos de mayor importancia entre los años 1486 y 1685. También de gran utilidad resultan los índices onomásticos y de obras, la bibliografía, dividida en obras primarias y estudios críticos, el esfuerzo del autor por relacionar los ejemplos citados con la referencia de los catálogos de tipos y motivos de Aarne y Thompson, así como un apartado final que, bajo el título de "Los caminos de la crítica", presenta una rápida pero detallada revisión de los investigadores y los trabajos que se han ocupado de este tipo de ficciones breves. La publicación de este libro pone, pues, en nuestras manos un estudio muy cuidado que, por el rigor de su investigación y por la inteligencia de su propuesta para clasificar los cuentos de los Siglos de Oro, resulta ser una referencia obligada para todo aquel interesado en el tema.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Carlos Nogueira. *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2004; 96 pp.

Num país onde a investigação científica sobre a literatura de cordel tem sido escassa, a mais recente publicação de Carlos Nogueira permite renovar a atenção sobre um fenómeno particularmente interessante do universo cultural português, ao longo de pelo menos três séculos, agrupando a reflexão que se encontra dispersa por várias décadas e por vários autores. Neste sentido, destaque-se o mérito da bibliografia sobre literatura de cordel, que se encontra no final da publicação e que, em geral, reúne títulos fundamentais sobre este assunto, publicados em Portugal e no estrangeiro.

O trabalho de Carlos Nogueira, que retoma quase integralmente uma sua publicação¹ de 2003 — *Literatura de cordel portuguesa: história, teoria e interpretação* (Lisboa, Apenas Livros Editora) —, começa por analisar as questões relativas à designação de “literatura de cordel”, assim como aos factores que deram origem à conotação depreciativa deste rótulo; fornece ainda uma contextualização histórica do conceito, centrando-se, em particular, nas reflexões fundacionais de Teófilo Braga. A este autor é atribuída a responsabilidade pela utilização sistemática do conceito de “literatura de cordel”, recebido por influência espanhola na primeira metade do século XIX ou, talvez, ainda em finais do século XVIII. Carlos Nogueira situa num texto de 1865, publicado no *Jornal de Comércio*, intitulado “Da literatura de cordel”, o início dos estudos de Teófilo Braga sobre esta matéria. Tais estudos vêm a ganhar mais consistência em obras posteriores, como *História da poesia popular portuguesa* (1867) e “Os livros

¹O texto almgora publicado pela Imprensa Nacional / Casa da Moeda retoma a publicação anterior e tem a particularidade de poder chegar a um maior número de leitores do que o livro anterior, cuja edição teve uma tiragem de apenas 100 exemplares. A especificidade de *Literatura de cordel portuguesa: história, teoria e interpretação* resulta não só da sua aproximação visual aos próprios folhetos de cordel, com a ausência de capa dura, a semelhança que apresenta com uma brochura atada por um cordel ou guita e a cor ligeiramente mais escurecida do papel, mas também da inclusão de algumas ilustrações e xilogravuras de textos de cordel que permitem ao leitor uma aproximação mais fiel ao vasto universo da literatura de cordel portuguesa.

populares portuguesas (folhas volantes ou literatura de cordel)” de 1881, este último inserido posteriormente no volume *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*.

A questão da conotação negativa da designação é, igualmente, alvo de análise e reflexão. O seu carácter depreciativo pode ser explicado por factores externos à qualidade da produção em causa; são ligados à ampla aceção do termo, capaz de rotular práticas editoriais distintas no conteúdo, na forma e no tempo, como é o caso da “literatura cor-de-rosa”, das histórias policiais e de ficção científica, entre outras, destinadas ao grande público. Depois há ainda a utilização da designação como sinónima da ausência de qualidade literária dos textos, olhando a produção de cordel como homogénea e uniforme, situando-a num universo paralelo ao literário. Este tipo de preconceito pode, inclusivamente, ser observado em críticos e teóricos da literatura e resulta na condenação sumária do fenómeno. Carlos Nogueira rejeita esta perspectiva, apelando para a necessidade de um estudo atento das várias implicações da literatura de cordel e das múltiplas abordagens que pode ser alvo. Há, no entender deste autor, necessidade de “analisar os contornos do estatuto de literário e não-literário, no eixo autorial como no da recepção do público visado e no da crítica literária” (12), além de sugerir abordagens multidisciplinares no âmbito, por exemplo, da história, da sociologia, da antropologia e da linguística.

Outra questão pertinente prende-se com a relação estabelecida entre a literatura de cordel e a literatura popular. Para Carlos Nogueira são óbvios os pontos de contacto que permitem esta aproximação: forma de comercialização, destinatários preferenciais, brevidade do texto, fragilidade da edição, linguagem, economia de recursos, simplicidade da construção e organização, resposta imediata às expectativas dos leitores, construção com base em oposições claramente estabelecidas, entre muitos outros. Contudo, não deixa de chamar a atenção para a existência de “temas, motivos, formas, linguagens e estilos que pouco ou nada confinam ou têm a ver com o que vulgarmente se entende por ‘popular’ ou ‘populista’, sobretudo no território descomunal da literatura dramática de cordel” (15).

Partindo das relações que a literatura de cordel estabelece com a oralidade, Carlos Nogueira centra a sua atenção nas questões de im-

pressão, edição e distribuição / venda dos folhetos, assim como nos principais agentes intervenientes em todo o processo, com especial incidência no papel do cego. Dá ainda destaque a elementos particulares do folheto, como o título, a autoria e a questões gráficas, como a ilustração. São particularmente interessantes, até pelo facto de serem comuns à grande maioria das edições, os aspectos que permitem falar da precariedade das edições de cordel, todos eles ligados a questões externas ao texto. Assim, caracterizam estas publicações o pouco investimento realizado ao nível da impressão, visível na distribuição irregular da tinta, nas gralhas tipográficas frequentes, na frágil qualidade do papel e nos problemas de paginação. O próprio processo de exposição e comercialização, assim como a circulação entre leitores das edições incentiva à deterioração mais acelerada destas publicações, o que explicará, em parte, a perda irremediável de muitos textos. Isto não inviabiliza, contudo, a existência, em Portugal, de algumas colecções relevantes, a maioria catalogadas. Nogueira destaca, como mais importantes, três catálogos: o *Teatro de cordel* de Albino Forjaz Sampaio (533 folhetos), o *Catálogo da Colecção de miscelâneas* da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (cerca de 20 000) e *Literatura de cordel* da Biblioteca Geral da Fundação Calouste Gulbenkian (455 folhetos de teatro).

O autor ensaia também uma catalogação do vasto universo da literatura de cordel portuguesa, referindo elementos temáticos e formais, com base numa análise diacrónica do fenómeno, assim como dos factores históricos, tanto sociais como políticos, que estiveram por trás das múltiplas alterações sentidas ao longo de vários séculos. A sua atenção incide, em especial, na produção de Gil Vicente, cujos trabalhos de maior sucesso circularam sob a forma de folhetos durante séculos, e dos autores da chamada “escola vicentina”, como Afonso Álvares, António Ribeiro Chiado e Baltasar Dias. Deixando clara a ideia de que Gil Vicente não foi um autor ‘de cordel’, Carlos Nogueira refere, contudo, que o dramaturgo terá usufruído das vantagens editoriais da imprensa e das práticas culturais a ela associadas; o mesmo fenómeno se deu mais tarde com António José da Silva e com Bocage. Baltasar Dias, o poeta cego madeirense, ocupa um lugar de destaque no universo da literatura de cordel pelo sucesso que obteve e pela longevidade das suas obras, ainda publicadas e lidas no século xx. Em 1537 recebe mesmo de D. João

III uma *Carta de Privilégio para a Impressão de Livros*, o que evidencia o reconhecimento da sua actividade.

Nas edições seiscentistas, as mais raras, pode ser encontrado o tratamento de temas religiosos em histórias versificadas ilustradas. A escassez das produções do século xvii é explicada com recurso ao contexto histórico-político particular português, com a anexação espanhola e a repressão inquisitorial. No século xviii, pelo contrário, assiste-se à consolidação deste tipo de práticas editoriais, com o aumento das tiragens e a ampliação dos assuntos, resultado da proliferação das tipografias, do crescimento e diversificação do público leitor. Além disso há um crescimento generalizado pela matéria impressa, como o nascimento da imprensa periódica permite perceber. Daqui resulta um alargamento das temáticas e dos géneros, que passam a incluir, entre outros, o tratamento de “acontecimentos sociais como aniversários, casamentos e mortes, relatos moralizantes, descrições de cidades ou de monstros, narrativas ou dramas históricos, mitológicos e religiosos, sermões e histórias de santos, relações militares, poesia zombeteira de crítica social, comédias de costumes, anedotas” (26-27). Era evidente, pois, a preocupação dos impressores (e também dos autores, tradutores e editores) em editar obras que garantissem algum sucesso e o escoamento das edições. Uma das formas mais óbvias para o conseguir residia na publicação de versões de textos já popularizados em edições europeias, nomeadamente francesas e espanholas. Carlos Nogueira apresenta, como exemplo desta prática cristalizada, o caso dos textos relativos às aventuras de João de Calais, de que dá um panorama completo, sintetizando várias reflexões de outros autores sobre este assunto.

São ainda ensaiadas algumas relações da edição portuguesa de cordel com a realizada em outros países europeus e também no Brasil, estabelecendo-se assim afinidades que permitem caracterizar estas práticas editoriais como “um mercado colateral de impressos escoados a baixo preço, com as vantagens editoriais e económicas das técnicas próprias da grande distribuição: expansão célere e progressiva num extenso circuito de vendas” (22).

Carlos Nogueira aborda ainda outros elementos dos textos da literatura de cordel, como é o caso das ilustrações e dos títulos. A análise destes últimos permite perceber a importância deste elemento paratextual, formas de construção e algumas das suas funcionalidades.

Quanto às imagens, este autor reivindica para elas uma análise que passe tanto pela sua descrição como pela funcionalidade, destacando como mais evidentes as funções descritiva, narrativa, estética, lúdica, ética e simbólica. Não esqueçamos o papel que a ilustração desempenha na atracção da atenção do leitor, possibilitando, desde logo, a criação de expectativas quanto ao conteúdo de folheto e o reconhecimento de temáticas abordadas. A capa ou a primeira página (quando a primeira não existe) também obedece frequentemente a objectivos comerciais e publicitários, actuando com impacto junto dos potenciais compradores.

Questões como a heterogeneidade do público leitor e o tipo de leituras realizadas do folheto, assim como o estatuto marginal deste tipo de produção, são alvo de referências breves. Sem partilhar informação totalmente original, este estudo visa, nas palavras do autor, “preencher em Portugal um vazio editorial quase absoluto, nos nossos dias, sobre uma prática cultural e literária polifónica” (5); condensa e divulga um conjunto de informação com vista a motivar outros estudos e outros olhares sobre o vastíssimo e inexplorado universo da literatura de cordel portuguesa.

ANA MARGARIDA RAMOS
UNIVERSIDADE DE AVEIRO

Quanto às imagens, este autor reivindica para elas uma análise que passe tanto pela sua descrição como pela funcionalidade, destacando como mais evidentes as funções descritiva, narrativa, estética, lúdica, ética e simbólica. Não esqueçamos o papel que a ilustração desempenha na atracção da atenção do leitor, possibilitando, desde logo, a criação de expectativas quanto ao conteúdo de folheto e o reconhecimento de temáticas abordadas. A capa ou a primeira página (quando a primeira não existe) também obedece frequentemente a objectivos comerciais e publicitários, actuando com impacto junto dos potenciais compradores.

Questões como a heterogeneidade do público leitor e o tipo de leituras realizadas do folheto, assim como o estatuto marginal deste tipo de produção, são alvo de referências breves. Sem partilhar informação totalmente original, este estudo visa, nas palavras do autor, “preencher em Portugal um vazio editorial quase absoluto, nos nossos dias, sobre uma prática cultural e literária polifónica” (5); condensa e divulga um conjunto de informação com vista a motivar outros estudos e outros olhares sobre o vastíssimo e inexplorado universo da literatura de cordel portuguesa.

ANA MARGARIDA RAMOS
UNIVERSIDADE DE AVEIRO

Camiño Noia Campos. *Contos galegos de tradición oral*. Vigo: Nigra Tea, 2002; 492 pp.

Estudiosos de la tradición oral, filólogos y antropólogos comparten el interés por estudiar y recopilar materiales orales; el trabajo de recopilación, transcripción y publicación contribuye a formar un corpus cada vez mayor, el cual hace posible profundizar en las investigaciones. Las aportaciones regionales permiten estudiar sus particularidades y también descubrir los puntos de encuentro universales. *Contos galegos de tradición oral*, en lengua gallega, no sólo presenta una amplia y rica antología, sino también el resultado de una sólida investigación acerca del cuento oral y una muy sugerente clasificación y presentación de los materiales.

La autora de este libro, Camiño Noia Campos, catedrática de Filología Gallega en la Universidad de Vigo, recoge los cuentos orales que,

durante varios años, ella y sus alumnos han grabado y transcrito, y los presenta tal como están en la memoria actual de las personas nativas de zonas rurales de las cuatro provincias gallegas, Orense, Pontevedra, La Coruña y Lugo, y de las provincias limítrofes de Oviedo y Zamora.

Al corpus de cuentos orales lo precede un estudio ampliamente documentado que se titula "O conto popular". Este estudio se encuentra dividido en varios apartados; el primero de ellos, "Nacemento do folclore", presenta un recuento de la historia del folclor, desde el interés pre-romántico por la cultura popular hasta la creación de las sociedades etnográficas europeas en el siglo XIX. La primera de estas sociedades, la *Académie celtique*, proyectó realizar una amplia recopilación de material lingüístico y literario de los campesinos franceses, a partir de la cual otros etnógrafos, historiadores y filólogos europeos iniciaron la recolección de literatura popular en sus países. La doctora Noia describe cómo se fueron fundando las sociedades para el estudio del folclor, con el mismo objetivo que la *Académie celtique*: recoger y estudiar científicamente las creaciones del pueblo y dar a conocer los estudios sobre la materia en publicaciones periódicas.

Con respecto a España, la primera sociedad dedicada a recoger y estudiar las manifestaciones lingüísticas del pueblo, "El Folk-lore Español", se crea en Sevilla en 1881 por iniciativa de Antonio Machado y Álvarez. Debido a la característica plurilingüística de España, esta sociedad se propuso crear centros en todas las regiones; así se funda "Folk-lore Gallego" en 1883. Machado pretendía tratar el material popular con métodos de trabajo científicos, destacando la importancia de que los textos fueran recogidos con total "fidelidad en la transcripción y la mayor escrupulosidad de declarar la procedencia de las tradiciones o datos" (23). Uno de los resultados de esta empresa fue la creación de la "Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas", que dirigió Machado entre 1883 y 1886, en que se publicaron once volúmenes de literatura popular en las diversas lenguas de España; cuatro de estos volúmenes fueron dedicados al folclor gallego.

El siguiente apartado del estudio se titula "A narrativa tradicional". En él la autora reflexiona sobre el nacimiento del cuento popular y sus funciones dentro de la comunidad, entre las que menciona el entretenimiento, el aprendizaje de las normas sociales, la explicación de los mis-

terios de la naturaleza o su interpretación, la crítica social, la sublimación para compensar las miserias de los desposeídos, etc. También reflexiona sobre la autoría, la recepción de los cuentos, el destinatario colectivo y el nacimiento de las diferentes versiones. La autora ofrece un panorama de las características del cuento popular; lo define como “un texto en prosa que narra sucesos presentados como ficticios y que vive en la tradición oral de varios países, difundido en versiones que pueden variar mucho entre sí” (27-28). En esta definición se incluyen los apólogos, los chistes y los ejemplos y se excluyen otras formas narrativas como las leyendas y los mitos, aunque haya cuentos procedentes de leyendas y a la inversa, pero cuya característica principal es el ser presentados como ficticios. Camiño Noia analiza la estructura del cuento oral, sus personajes y los objetos arquetípicos, las acciones contrapuestas y la progresión de la historia; aclara que en la tradición oral gallega se utilizan expresiones fácticas y se dan referencias de personas y lugares conocidos que sitúan al cuento en un espacio o tiempo determinados (29).

Otro apartado del estudio se dedica a la labor de clasificar los cuentos; para la autora, cualquier clasificación de cuentos populares realizada con rigor metodológico debe partir del catálogo elaborado en la escuela de Helsinki por Antti Aarne y Stith Thompson: *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography* (1928), cuya segunda edición de 1961, corregida y aumentada por Thompson, llegó a 2411 tipos de cuentos con numerosos subtipos divididos en cinco apartados.

La constatación de que la tradición oral ofrece un buen número de cuentos emparentados, que presentan semejanzas evidentes y muchas variantes, formando familias temáticas de cuentos aparentemente diferentes, fue la base que utilizaron los investigadores de la escuela de Helsinki en su trabajo tipológico (30). Al aplicar la teoría geológica de los estratos superpuestos, estos investigadores establecieron los términos de “cuento tipo”, “variante” y “versión”. Las variantes con las que se va modificando la supuesta versión original producen diferentes versiones de un mismo cuento, debido a las características del ambiente social y el espacio geográfico en que circulan y el universo mental del contador de quien depende la reinención de la historia con nuevos motivos (30).

Pero también para la clasificación de los cuentos gallegos que aquí se presentan se siguieron otros modelos complementarios, como el *Index*

of *Spanish Folktales* de Ralph S. Boggs (1930), quien a partir de la clasificación de Aarne y Thompson de 1928 clasificó los cuentos españoles, incluyendo más tipos surgidos de las diversas áreas lingüísticas de España; también se utilizó la clasificación propuesta por Julio Camarena y Maxime Chevalier, la de Carlos González Sanz y la propia clasificación propuesta por la autora.

Aquellos cuentos que tienen más motivos semejantes que diferentes se asignan a un mismo tipo, el cuento modelo. Para cada tipo en la escuela finesa se propone un arquetipo, la supuesta base original de la que derivarían las distintas versiones. A partir de la reconstrucción del cuento más común en determinada área geográfica se comparan entre sí las versiones obtenidas en las diversas áreas; en esa comparación pueden aparecer los “subtipos” o versiones comunes a varias áreas geográficas (30). La autora sostiene que en la actualidad el término “arquetipo” se utiliza como un modelo abstracto elaborado por el propio investigador, con motivos de diferentes versiones, que le sirve como hipótesis de trabajo para un determinado estudio (31).

A continuación Camiño Noia describe y reflexiona acerca de las teorías sobre el origen del cuento, a saber, la teoría mitológica, la simbolista, la psicoanalítica, la genético-psicológica, la histórica y la ecléctica.

En el estudio también se reseñan las colecciones de cuentos desde la Antigüedad a la Edad Media, deteniéndose en cada una de las colecciones orientales que de forma parcial o total se difundieron en Europa, los primeros cuentos europeos y las primeras recolecciones de cuentos gallegos, que datan del primer tercio del siglo xx.

Este estudio introduce los cuentos gallegos de tradición oral con la siguiente propuesta de clasificación global:

- 1) Cuentos de animales, con los siguientes subgrupos: animales salvajes, animales salvajes y domésticos, hombre y animales salvajes, animales domésticos, pájaros, peces, otros animales y objetos.
- 2) Cuentos folclóricos ordinarios: *a*) Cuentos de magia: adversarios sobrenaturales, hombre (mujer) sobrenatural o encantado(a), áreas sobrenaturales, ayudantes sobrenaturales, objetos mágicos, poder o conocimiento sobrenatural, otros cuentos de lo sobrenatural; *b*) cuentos religiosos; *c*) cuentos novelescos (románticos); *d*) cuentos

- del ogro estúpido.
- 3) Chistes y anécdotas: cuentos de tontos, cuentos de casados, cuentos de mujeres, cuentos de hombres, que a la vez se subdividen en: el hombre listo, acontecimientos afortunados, el hombre tonto; chistes sobre personas o clérigos; anécdotas sobre otros grupos de personas; cuentos de mentiras.
 - 4) Cuentos de fórmula: cuentos acumulativos, cuentos de trampas, otros cuentos de fórmula.
 - 5) Cuentos sin clasificar.

Cada apartado tiene una introducción temática.

Para la presentación de los cuentos se sigue el criterio de los catálogos del cuento español de Camarena-Chevalier. Cada texto va encabezado por el título del cuento; vienen enseguida la numeración correspondiente, el tipo o subtipo y el título asignado por el catálogo, indicando a qué modelo corresponde o, entre diagonales, si se trata de una clasificación propuesta por la autora. Se presenta el texto sin modificaciones y luego el lugar de recolección, el nombre y la edad del informante y la fecha de recolección.

Los cuentos pueden llevar un comentario y referencias bibliográficas de otras versiones gallegas. Los comentarios informan sobre la extensión del cuento en las diversas áreas lingüísticas del mundo, las versiones orales o escritas conocidas, y dan cuenta del origen y de las fuentes del cuento (si se conocen), las variaciones y los datos que permiten trazar su historia.

La bibliografía está dividida en: Catálogos utilizados de cuentos populares, Colecciones de cuentos populares y obras con etnotextos gallegos, Colecciones de cuentos populares de otras áreas lingüísticas y Otros catálogos y obras de carácter general para el estudio del cuento popular.

En el Índice aparecen todos los cuentos, en su respectiva categoría.

Son cuentos por demás interesantes, tanto por su contenido como por la forma en que están narrados y en los cuales se deja ver la maravillosa imaginación humana y la fascinación por contar historias.

Aurelio González. *El Romancero en América*. Madrid: Síntesis, 2003; 287 pp.

Este título ofrece un panorama de los trabajos que se han realizado sobre el romancero en el continente americano. A diferencia del *Romancero tradicional de América* de Mercedes Díaz Roig, no es sólo una antología de los romances pertenecientes a la tradición americana, sino que incluye referencias sobre artículos, recolecciones y romanceros que se han publicado en el continente. La información está organizada en catorce capítulos, que atienden precisiones sobre el género, la historia, la tradición en cada país, una selección de catorce versiones de romances poco frecuentes en América y que se complementa con apéndices y bibliografía que facilitan su consulta.

En el primer capítulo, "El Romancero" (9-32), encontramos interesantes discusiones sobre la oralidad, la literatura popular y tradicional, así como sobre la "apertura" en el romancero. Aurelio González entiende al transmisor de textos orales como un creador que actúa sobre patrones narrativos, a diferencia de los que piensan que la génesis del texto se da en el momento de la performance. Esto lo lleva a proponer dos pasos para integrar un proceso de transmisión: creación del texto y ejecución-recepción o *performance*. Siguiendo la línea temática, se precisa que la poesía oral son "textos", líricos o narrativos, organizados "métrica o incluso rítmicamente", dentro de la transmisión y que, además de pertenecer a una tradición literaria, son parte de una tradición ideológica, por lo que sus características no radican sólo en "su forma de transmisión, sino también [en] el hecho de estar compuest[o]s de acuerdo con unos principios estéticos y estilísticos particulares" (16). Para diferenciar entre literatura popular y tradicional, el autor se basa en las ideas de Menéndez Pidal; a partir de ellas reflexiona sobre la tradicionalidad e infiere que, a diferencia de la literatura culta, cuyos significados se pueden interpretar sin modificar los significantes, en la literatura tradicional "la apertura de los significantes posibilita en gran medida la apertura de los significados" (19). Se plantea al romance como un género que permite variantes (abierto), que sin embargo se mantienen dentro de un código lingüístico. A diferencia de otros géneros orales, el romance se distingue por sus estructuras sintácticas y sintagmáticas, así como por

su contenido, que permiten su re-creación. Por ello, propone entender la apertura “[...] en dos sentidos: por una parte, como la aplicación de la amplia gama de posibilidades de variación discursiva, como apertura de significantes; y por otra, como la posibilidad de transformación del significado” (19). En oposición a la postura individualista, Aurelio González sostiene que esas variaciones son una voluntad creativa y no un fallo de la memoria. El apartado termina con una definición del romance y una clasificación cronológica, estilística y temática.

El capítulo dos, “Trayectoria del Romancero” (33-45), es un repaso histórico de la transmisión y vida del género hasta llegar a América. Puntos a destacar son los cambios formales (estrofismo e incorporación de fragmentos líricos) y la penetración del romance en la literatura culta de los siglos XVI y XVII en España, cosa que lo aleja de temas tradicionales. Como ejemplos para el siglo XIX americano encontramos que en México Ignacio Manuel Altamirano incluye dos romances en *Navidad en las montañas* y Guillermo Prieto escribe un *Romancero nacional*, registrando los episodios históricos. En Cuba, el movimiento romancístico recreaba imágenes medievales moriscas de la península, en Colombia se compila un *Romancero bolivariano*, alabando al libertador y en Chile, como afirmación del nacionalismo, Carlos Walker Martínez escribe *Romances americanos*.

El capítulo tres, “Llegada del Romancero a América” (47-63), es una revisión de la vida del género en tierras americanas y se enfoca en la época de la Conquista. Desde el arribo de los europeos a América y la llegada de pliegos sueltos, libros de música y romanceros, se crearon distintas versiones de romances viejos; dan testimonio de ello los cronistas Bernal Díaz del Castillo, Las Casas y Cieza de León. Aunque algunos autores americanos, como Sor Juana, cultivaron el género, *La Araucana* de Ercilla se considera el gran trabajo romancístico. En este “Romancero de la Conquista” abunda el cuartetismo, el empleo de referencias cultas y un desplazamiento del espíritu épico hacia lo novelesco; incluida por supuesto la figura de Hernán Cortés, también retratada por Gabriel Lobo Lasso de la Vega en la Península.

“La recolección moderna del Romancero de tradición oral en América” (65-113) es el título del capítulo cuatro. En este quedan consignados todos los trabajos dedicados al continente, desde *Cantos populares de Brasil*

(1885), pasando por *Los romances de América y otros estudios* de Menéndez Pidal, *A Bibliography of the 'Romance' and Related Forms in Spanish America* (1963) de Merle Simmons y el *Romancero tradicional de América* (1990) de Mercedes Díaz Roig, hasta las recolecciones de los años 1998 al 2001 hechas para el *Atlas de la cultura popular cubana*. Las referencias están ordenadas por fechas y países, lo que hace muy sencillo seguir una línea de investigaciones para una zona específica. Sólo países como Honduras, Paraguay, Ecuador, Panamá y El Salvador proporcionan escasa o nula información. En la misma sección se delimita un corpus del romancero americano, se enlistan los romances clasificándolos por características temáticas, estilísticas, de transmisión y geográficas, distinguiendo entre ellos los que sólo se encuentran en la tradición brasileña. Reproduce la lista en la que Díaz Roig ha organizado el número de romances presentes en cada nación americana, así como sus versiones. Aurelio González finaliza con notas para todos y cada uno de los 157 romances incluidos en el corpus americano.

En el quinto capítulo, "Características generales del Romancero en América" (115-136), se ejemplifica la asimilación del romance al contexto americano, según cinco divisiones: 1) "Características léxicas", que son las adecuaciones al medio: diminutivos, cambios de acentuación y adaptaciones al español o portugués de América, flora, fauna, así como la clasificación de los personajes según los nombres americanos. Se estudia asimismo la sustitución de voces que no se entienden en América por otras inteligibles en cada zona. 2) "Características geográficas", sobre todo topónimos, que involucran nuevas realidades. 3) "Características formales", sección en la que se menciona la existencia de paralelismos y de fórmulas (como la del oro y la plata). 4) Para las "Características temáticas" se cita a Ana Valenciano, que caracteriza al romancero americano como folclórico, y a Ana Pelegrini, en cuanto a los romances infantiles. 5) Entre las "Derivaciones romancísticas" se menciona la existencia de romances criollos en Argentina, corridos chilenos y, en México, con las características formales del corrido mexicano, introducciones, despedidas, polimetría, estrofismo y rima varia.

A partir del capítulo seis y hasta el catorce (137-205), se revisa en específico cada una de las zonas geográficas americanas, incluyendo "La tradición portuguesa" (estudiada en Brasil, Estados Unidos y Canadá)

y “La tradición sefardí”. En la mayoría de estos apartados la estructura es semejante: mención de la presencia hispánica, la historia en títulos y autores de la investigación romancística, el corpus, distribución geográfica y un ejemplo por cada país o región. Es de notar que el autor le da un seguimiento al motivo “no me entierren en sagrado” y proporciona datos sobre este siempre que es posible. Otros de los aspectos relevantes contenidos en estos capítulos son: la distinción que hacen los investigadores norteamericanos entre el folclor mexicano y el del “México de afuera”; la diferencia entre romance y corrido en México (*Bernal Francés* se utiliza para ilustrar la transición de un género al otro); los romances *Mi hijo se ha casado* (Cuba) y *Román Castillo* (México), ambos citados para hablar de la creación local; la mención de algunos trabajos (el *Romancero chileno* por ejemplo) en los que se trata a la música como un elemento más de la transmisión, aspecto en verdad poco estudiado. Hablando de Uruguay, se dice que la colección más importante está inédita en el Archivo Menéndez Pidal; sobre la tradición portuguesa fuera de Brasil, se afirma que está conformada sobre todo con textos europeos traídos por los emigrantes; sobre la tradición sefardí, leemos que trata de recuperar las versiones originales “de sus comunidades antes de trasladarse a América”. Aunque el estudio del romancero americano no es una labor acabada, este texto pone en claro las zonas y los aspectos que aún quedan desatendidos, lo que lo hace, por esto y por su información sistematizada, punto de partida para nuevas investigaciones.

Al final del libro se anexa una selección de romances poco frecuentes; además, se hace una lista de las fuentes del corpus americano, organizada alfabéticamente por nombre del romance y autor que lo recoge. La información se organiza en: países hispanohablantes (dividido en romances, romances vulgares de pliego suelto y de tradición oral y romances nuevos y de origen libresco), Brasil, referencias bibliográficas de los recolectores contenidos en la relación anterior (divididos en Hispanoamérica, brasileñas y romancero sefardí y portugués en América). Acompaña también una lista de los títulos de los romances recogidos en América en la tradición oral, proporcionando, cuando se cuenta con él, el número del Índice general del romancero del Seminario Menéndez Pidal; otra lista con títulos posibles para los romances listados, una más con la distribución geográfica de los romances, un índice de nombres propios, un

glosario de términos y un cuadro cronológico desde 1421 hasta 1978 con cuatro columnas: año, el romancero y su evolución, historia y sociedad, cultura y arte. La bibliografía final se divide en recopilaciones generales, antologías y bibliografías; estudios generales, estudios sobre romances presentes en la tradición americana y referencias bibliográficas utilizadas en el texto.

El romancero americano ha sido investigado sobre todo considerando los límites geográficos. Son escasos los textos que trabajan al género desde una perspectiva global y panorámica; por ello, este libro llena un vacío importante y se presenta como una útil fuente de información para continuar el estudio. Sus precisas referencias bibliográficas, acotaciones a los romances hallados y la organización de la información lo hacen un valioso complemento de las recopilaciones que se han realizado a nivel local y para el continente.

JOSÉ LUIS GUTIÉRREZ ROCHA

UAM IZTAPALAPA

glosario de términos y un cuadro cronológico desde 1421 hasta 1978 con cuatro columnas: año, el romancero y su evolución, historia y sociedad, cultura y arte. La bibliografía final se divide en recopilaciones generales, antologías y bibliografías; estudios generales, estudios sobre romances presentes en la tradición americana y referencias bibliográficas utilizadas en el texto.

El romancero americano ha sido investigado sobre todo considerando los límites geográficos. Son escasos los textos que trabajan al género desde una perspectiva global y panorámica; por ello, este libro llena un vacío importante y se presenta como una útil fuente de información para continuar el estudio. Sus precisas referencias bibliográficas, acotaciones a los romances hallados y la organización de la información lo hacen un valioso complemento de las recopilaciones que se han realizado a nivel local y para el continente.

JOSÉ LUIS GUTIÉRREZ ROCHA

UAM IZTAPALAPA

Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González, comp. *El folclor literario en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003; 386 pp.

Del 25 al 27 de abril del 2001 el Centro de Estudios de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán llevó a cabo en sus instalaciones el coloquio "Investigaciones en Curso sobre el Folclor Literario en México". *El folclor literario en México* es el volumen que compila los distintos trabajos presentados, los cuales muestran el panorama actual de los estudios de la tradición oral en México. La pluralidad de los especialistas que participaron en el coloquio permite observar el trabajo de investigación que se realiza en las diversas instituciones del país, como el Instituto de Investigaciones Filológicas y la Facultad de Filosofía y Letras de la unam, El Colegio de Michoacán, El Colegio de México, El Colegio de Jalisco, la Universidad Iberoamericana, el cenidim, el cieras y la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

En el Prólogo, Herón Pérez Martínez establece una visión generalizada del concepto folclor, de sus características y su relación con lo

literario. Asimismo, hace una breve revisión de la historia de la investigación folclórica, aludiendo a los estudios en Rusia, en Estados Unidos y en México. Los participantes, como explica Raúl Eduardo González en la Presentación, estudian diferentes tipos de textos, orales o escritos, de la cultura popular, de origen hispánico, indígena o mestizo, así como pertenecientes a comunidades rurales o urbanas (39).

El conjunto de los 25 trabajos compilados abarca temas tan heterogéneos como los corridos, los boleros, los refranes, las adivinanzas, las leyendas, entre otras manifestaciones populares. Un aspecto enriquecedor de este libro radica en el recorrido en el tiempo y en el espacio que puede realizar el lector: de los villancicos novohispanos, pasando por los corridos revolucionarios hasta las “teatralizaciones” en la política actual o de las leyendas del noroeste de México hasta las valonas en Apatzingán y a los sones huastecos, por mencionar algunos temas.

“En torno al cancionero” es el título de la primera sección, donde se reúnen, entre otros, dos trabajos que hacen mención del *Cancionero de Gaspar Fernández*. Margit Frenk centra su atención en los 17 villancicos de negros presentes en este cancionero novohispano del siglo xvii; la autora observa detalladamente cómo son retratados los convencionales rasgos dialectales en estos villancicos (“Villancicos de negro en el siglo xvii novohispano”, 45-54). Por su parte, Mariana Masera (“Hacia los comienzos del cancionero popular mexicano”, 55-68) se ocupa del *Cancionero de Gaspar Fernández* en cuanto que lo considera, junto con otros textos líricos insertos en crónicas y procesos inquisitoriales de los siglos xvi y xvii, como el “crisol donde se funde la primera lírica popular novohispana, que es el antecedente principal de nuestro moderno cancionero popular mexicano” (67).

Abocándose a otra faceta del cancionero en México, Raúl E. González examina la tradición de las “Viejas y nuevas valonas en Apatzingán” (69-80) y expone los rasgos de semejanza y contraste entre ambos repertorios. Su análisis demuestra cómo la adopción de ciertos temas, fórmulas y rasgos es lo que ha permitido que la tradición se mantenga y revitalice. Otros dos textos incluidos en este apartado son los de Juan Diego Razo Oliva y Marco Antonio Molina. El primero (81-121) recopila la historia y el material de “canciones para clown” de una familia de juglares modernos del pueblo abajeño, mientras que el segundo (123-132) analiza

los símbolos del mar en la lírica tradicional en el *Cancionero folklórico de México*.

En el segundo apartado, “El corrido, ayer y hoy”, destaca el texto de Aurelio González, quien plantea puntualmente los “Elementos tradicionales en la caracterización de personajes en el corrido actual” (135-148). El autor reconoce “una línea conductora en la caracterización de los personajes corridísticos” (148) que ha prevalecido en la tradición desde hace más de un siglo y puede distinguirse actualmente en los corridos sobre contrabandistas y de otros tipos. Asimismo, aclara que el corrido no se identifica únicamente por su estructura, sino también por su lenguaje, que “se configura a partir de la combinación de tópicos y fórmulas” (148).

En su participación (149-156), Guillermo Hernández propone cuestionar la cronología del corrido, apoyando su hipótesis en el rescate de un corrido acerca de un héroe y bandido religionero: Jesús Leal. Por su parte, Álvaro Ochoa Serrano (157-171) muestra la interrelación entre los medios periodísticos y “la otra prensa, la informal, la pasada de boca a boca y al pabellón de la oreja” (158), en la conformación del corrido acerca del “intrépido y desalmado José Inés García Chávez”.

“Leyendas y textos mágicos” se intitula la tercera sección, que engloba los textos de Mercedes Zavala (191-201) y Áurea Ortiz Rico (229-238) que examinan distintos aspectos de las leyendas que circulan en el noroeste de México y en Aguascalientes, respectivamente. Alejandro Montelongo, en “Más saben los mitos” (211-227), señala los mensajes socioculturales inscritos en algunos mitos purépechas recopilados por él mismo. Y Louis Cardaillac (175-180) estudia brevemente cómo el mito del Apóstol Santiago se conjuga con la tradición autóctona y la alóctona en la conformación de algunas leyendas de Jalisco.

En la parte dedicada a los “textos mágicos” se distingue “Supervivencia y tradición de la Oración del Santo Sepulcro” de Araceli Campos (181-190). La investigadora presenta un vasto y completo panorama de la historia de esta oración mágica; ahonda en las versiones descubiertas en los archivos de la Inquisición hasta las que circulan en la actualidad por las calles de la ciudad de México. Al reconocer los paralelos y las variaciones en la oración a lo largo del tiempo, Araceli Campos advierte que “la renovación y la adaptación al contexto social es un proceso frecuente que asegur[a] su supervivencia” (187). El trabajo de Gloria Vergara

(203-210) acerca del inframundo maravilloso como eje en las narraciones de Coahuayana completa esta sección.

Los estudios acerca de los refranes, los sones y las adivinanzas se encuentran reunidos en el cuarto apartado, "Rutas de investigación". Herón Pérez propone un análisis pragmático de las paremias para comprenderlas en su función como argumentación cotidiana e interpretación cultural de un tópico (241-259).

"Los sones y sus coplas: una propuesta para su estudio" (261-272) es muestra de una amplia e interesante investigación que está llevando a cabo Rosa Virginia Sánchez. A diferencia de otras expresiones populares, el son no forma parte de los géneros cerrados, lo cual dificulta la tarea en el momento de su estudio debido a la independencia de sus coplas. La autora determina varios recursos claves de este género lírico, cuya esencia ha sido "hasta ahora guardad[a] celosamente por los trovadores huastecos" (271).

Un texto que no puede pasar inadvertido es el de María Teresa Miaja, que se refiere a las adivinanzas. Más que unas "Notas sobre la investigación de la adivinanza en México" (273-281), la autora expone detenidamente los principales elementos que caracterizan a las adivinanzas: la métrica, la estructura y la temática; asimismo, explica de qué manera funcionan estos elementos como mecanismos esenciales, lúdicos y retóricos en la formulación de la misma adivinanza. La sección se cierra con el texto de Ricardo Pérez Montfort (283-304), quien señala los estereotipos nacionales en Perú (el criollo), Venezuela (el llanero), Argentina (el gaucho) y México (el charro) identificados por los estudios folclóricos.

Los textos que componen la quinta y última sección son un conjunto de distintas "Visiones de lo popular". Enrique Flores vuelve sus ojos a una particular perspectiva de la poesía popular, la expuesta en las páginas de la revista *Contemporáneos* ("Una revisión herética. *Contemporáneos* y la poesía popular", 313-328). Un brinco histórico representa el análisis de Eugenia Revueltas (329-338), quien se interesa por la campaña presidencial de Vicente Fox como un acto dramático en el escenario de la vida pública y política mexicana. Una "teatralización" que resulta una ruptura de los cánones del actuar en el ámbito político de México. Otra especie de ruptura del canon oficial sería la que representan los "Mecanismos del humor en la charra sonoreense" estudiados por Ramón Manuel

Pérez (365-374). Entre las inversiones jocosas, los elementos desconcertantes, las rupturas de lógica, las interpretaciones dobles, las asociaciones semánticas y otros recursos, se crea una risa que conlleva en su interior una particular interpretación del mundo social. A su vez, Gabriel Medrano de Luna recupera la producción del poeta y cuentero popular Francisco López Medrano como medio para reconstruir la significativa cultura ferrocarrilera de Aguascalientes (“‘Sale de milagro y se reparte gratis’. El Trianero: poeta y cuentero popular de Aguascalientes”, 347-363). En esta parte también se incluyen los textos de Isabel Contreras Islas (“Reflexiones en torno al concepto de tradición en la literatura oral”, 307-311), Evangelina Tapia (“El bolero y la cultura de la vida cotidiana”, 339-346) y Eliazar Velázquez (“Viaje al interior de la casa de los poetas juglares”, 375-385).

Desde una perspectiva general, podría concluirse que la importancia de este libro radica en que permite entrever una muestra de las vetas del folclor literario en México y deja al descubierto los yacimientos folclóricos y literarios que falta explorar. Asimismo, la serie de textos recopilados muestra que, sin importar las diferencias de tiempo y espacio, lo que se encuentra plasmado, en cada una de estas vetas, en cada una de estas manifestaciones populares, es “una visión del mundo, una estética y un núcleo de valores”, como dice Raúl E. González (39).

En la presentación de los artículos de este volumen se echa de menos una homogeneidad de criterios editoriales, sobre todo en cuanto a la información bibliográfica, que unas veces aparece a pie de página y otras al final del estudio. Por otra parte, el volumen termina con un Índice analítico y un Índice de nombres, obras y lugares, que resultan herramientas prácticas para el lector especializado.

GABRIELA NAVA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM