

Revista de Literaturas Populares



Revista de Literaturas Populares

AÑO V NÚMERO 2 JULIO-DICIEMBRE DE 2005

dirección

margit frenk

comité de redacción

araceli campos moreno / elizabeth corral peña /
santiago cortés hernández / enrique flores /
raúl eduardo gonzález / mariana masera /
maría teresa miaja / nieves rodríguez valle /
rosa virginia sánchez

comité editorial

magdalena altamirano / martha bremauntz /
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 / augustin redondo

cuidado de la edición

comité de redacción

diseño original / diseño de portada
tipografía

mauricio lópez valdés / gabriela carrillo
elizabeth díaz salaberría

imagen de la cubierta

"la fiera malvada", grabado

publicación semestral

CANJES, CORRESPONDENCIA:

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM
CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO, D. F.
SIGLO XXI EDITORES AV. CERRO DEL AGUA 248,
04310, MÉXICO D. F.

distribución

issn 1665-6431

impreso y hecho en México

E-MAIL: litpop@correo.unam.mx

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

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- Refranes con palabras de origen náhuatl*
(NIEVES RODRÍGUEZ VALLE) 175-193
- Nueve sones huastecos paralelísticos. II*
(ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ) 194-215
- "A mí se me revela muy fácil":
coplas y canciones de Martín Villano*
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ) 216-241

ESTUDIOS

- Bosquejo de una estética del cuento folclórico*
(LUIS BELTRÁN ALMERÍA) 245-269
- El paralelismo en los sones de la Huasteca*
(ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ) 270-309
- Héroes y guapos: la Guerra de Sucesión española
en los pliegos de cordel*
(CÉLINE GILARD) 310-331
- Folhetos sobre monstros na literatura de cordel portuguesa*
(ANA MARGARIDA RAMOS) 332-348
- La aplicación de las técnicas de la "traducción
paremiológica" a las paremias populares relativas
al vocablo pez en español, inglés y francés*
(JULIA SEVILLA MUÑOZ y MANUEL SEVILLA MUÑOZ) 349-368

RESEÑAS

- Pedro M. Cátedra. *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*
(SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ) 371-376
- Pedro M. Piñero Ramírez, coord. *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam*
(MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA) 376-386
- José Martínez Hernández. *Poética del cante jondo (una reflexión estética sobre el flamenco)*
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ) 386-393
- Jesús Suárez López, ed. *Folklore de Somiedo. Leyendas, cuentos, tradiciones. Colaboración de José Manuel Pedrosa*
(MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO) 394-397
- José Manuel Pedrosa y Sebastián Moratalla, ed. *La ciudad oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid. Teoría, métodos, textos*
(ARACELI CAMPOS MORENO) 397-402
- Antonio Avitia Hernández. *Corridos de la capital*
(MARÍA TERESA RUIZ GARCÍA) 402-407
- Chet van Duzer. *Floating Islands: A Global Bibliography, with an Edition and Translation of G. C. Munz's "Exercitatio academica de insulis natantibus" (1711)*
(JOSÉ MANUEL PEDROSA) 408-410
- Luis Díaz G. Viana. *El regreso de los lobos. La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*
(MARIANA MASERA) 411-415
- Hermann Herlinghaus, ed. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*
(RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA) 415-421

Refranes con palabras de origen náhuatl

La lengua tiene la capacidad de adaptarse a una nueva realidad y de adoptar nuevas palabras para designarla. Cuando los españoles desembarcaron en el Nuevo Mundo se encontraron un ambiente cultural y geográfico desconocido al cual debían nombrar; para ello se valieron de la comparación con lo conocido, de la descripción y, finalmente, en algunos casos, de la adopción de la palabra indígena (Alvar, 1991: 40). El castellano fue entrando en contacto con lenguas americanas de diversa naturaleza; a algunas las sofocó, con otras mantuvo un largo e íntimo contacto.

Los aztecas o mexicas, la civilización dominante en Mesoamérica en los siglos XV y XVI, hablaban una variante del náhuatl (el náhuatl clásico), proveniente del tronco lingüístico yutonahua; esta fue una de las principales lenguas indígenas de contacto que tuvo la lengua española a partir de la Conquista.¹ La labor de los misioneros y cronistas, como Sahagún, al estar convencidos de la importancia de hablar el idioma del pueblo conquistado a fin de evangelizarlo mejor, contribuyó a la continuidad del náhuatl y al contacto entre las dos lenguas.

La gran influencia del náhuatl sobre la lengua invasora se manifestó en el léxico, principalmente en los sustantivos que designaban la flora y la fauna propias del país y en otros referentes a comida, bebida, enseres o utensilios domésticos (Lope Blanch, 1969: 20). El español se nutrió de mexicanismos, de palabras del náhuatl que se fueron castellanizando y que se transcribieron siguiendo las grafías en uso en el siglo XVI. Así, por ejemplo, la transcripción *huexólotl* corresponde al nombre con que

¹ Hoy la familia náhuatl es la que posee más hablantes de todas las lenguas indígenas de México: más de un millón y medio, distribuidos en la Ciudad de México y los estados de Durango, Guerrero, México, Michoacán, Morelos, Oaxaca, Puebla, San Luis Potosí, Tabasco, Tlaxcala y Veracruz.

los mexicas designaban a la especie de pavo nativo; este término se hispanizó y produjo *guajolote*, como hoy en día se conoce en algunos países de habla hispana.

La vitalidad de estas voces, algunas de conocimiento general y otras poco conocidas, se refleja en su empleo en refranes, dichos o frases proverbiales. Los refranes, como la lengua, siguieron su propio camino y su evolución en tierras americanas. Algunos se adoptaron textualmente; otros se adaptaron, es decir, tomaron palabras e imágenes de esta orilla para expresar sus contenidos de una manera más cercana a la gente, y otros más se crearon a partir de las imágenes propias.

Presentamos una muestra de refranes que contienen al menos una palabra de origen náhuatl. Como se observará, en esta selección existen refranes en los que estas palabras sustituyen, sin alterar el sentido paremiológico, a las palabras que conforman tradicionalmente el refrán español (panhispánico), adoptándolo, pero utilizando otros elementos. También hay refranes cuya imagen es sustituida por otra más cercana al quehacer cotidiano, a las labores agrícolas o domésticas de las zonas rurales, extendida por su condición figurada o metafórica a las zonas urbanas. Otros refranes están configurados gracias a ciertas imágenes o quehaceres mexicanos, como la explotación del maguey o la receta del mole, que propician el traslado metafórico a las conductas humanas. Existen refranes que contienen más de una palabra de origen náhuatl y palabras que se utilizan en varios refranes.

Los refranes se presentan aquí numerados y por el orden alfabético del (primer) nahuatlismo, agrupándose casi siempre los refranes que contienen un mismo nahuatlismo, o varios nahuatlismos idénticos. A excepción del número 5, los textos provienen de *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX* de Herón Pérez Martínez (2002); remitimos, entre paréntesis, a la página.

Bajo cada refrán presentamos el nahuatlismo y su etimología; enseguida, el sentido actual o los sentidos de la palabra en el español mexicano, basándonos principalmente en el *Diccionario de mejicanismos* de Francisco J. Santamaría [1959] o en el *DRAE* (2002). A continuación, en algunos casos, citamos un pasaje de la *Historia general de las cosas de Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún en el que se compara o se describe el nahuatlismo. Sigue una breve glosa explicativa del refrán, to-

mando como fuente principal el *Refranero mexicano* de Herón Pérez Martínez (2004). Mencionamos luego, cuando es el caso, los refranes panhispánicos que corresponden por su sentido al refrán en cuestión y que muchas veces existen también en México. Finalmente, presentamos las variantes encontradas.

Cuando entre un refrán de nuestro corpus y otro u otros hay analogías, hacemos las referencias correspondientes. Agradezco a Margit Frenk y a Patrick Johansson por su valiosa asesoría para la preparación de este texto.

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

1. Al maguey que no da pulque no hay que llevar *acocote* (76)

acocote. Del náh. *acocotli* 'garganta de agua', de *atl* 'agua' y *cocotli* 'garganta'. "Variedad de calabaza común indígena del país. El pericarpio de este fruto, agujerado por ambos extremos, se usa a manera de pipeta para extraer por succión el aguamiel del tallo del maguey, en la explotación del pulque" (Santamaría, *s.v.*).— Refrán que "se usa en sentido paremiológico para sancionar situaciones en que no hay esperanza de obtener nada que valga la pena" (Pérez Martínez, 2004: 279).— Variantes: A maguey; llevarle *acocote*; ni pa qué arrimarle el guaje (cf. Pérez Martínez, 2002: 76 n.).

2. A *acocote* nuevo, *tlachiquero* viejo (57)

tlachiquero. "Del náh. *tlachique*, de *chiqui* 'raspar, raer', porque se raspa el maguey para que salga el aguamiel" (Gómez de Silva, *s.v.*). 'Quien extrae el aguamiel del maguey'. — "Llamáronle Tezcatzóncatl. Decían que era el dios del pulcre. Hacíanle fiestas muchas veces al año, en especial los que hacían el vino que se llama *tlachicque*" (Sahagún, I, apéndice, xv: 124).— "Refrán que enfrenta, en forma de una receta, la problemática situación de succionar el aguamiel (o *tlachique*) del tallo del maguey con un *acocote* [...]. Según el refrán, cuando el *acocote* es nuevo conviene que el *tlachiquero* o *pulquero* sea experimentado y con oficio. Metafóricamente, el refrán asienta que ante las dificultades e imprevistos es indispensable la experiencia. Es probable que se trate de un refrán surgido entre *pulqueros*"

(Pérez Martínez, 2004: 28-29).— Variante: Pa acocote (cf. Pérez Martínez, 2002: 57 n.).

3. A acocote viejo, flachiquero nuevo (57 n)

“Si el instrumento es viejo, es preferible que lo use un trabajador joven” (Gómez de Silva, 2001: 3b). “Refrán formulado como un escolio del refrán ‘A acocote nuevo, flachiquero viejo’, en que los papeles se invierten y en el que, hasta cierto punto, aconseja al pulquero novato usar un guaje viejo. En general, se aplica a los contextos en que un aprendiz de algo tiene problemas con una situación imprevista” (Pérez Martínez, 2004: 29).

4. No le muevas al atole, porque salen los asientos (289)

atole. Del náh. *atulli*, *atolli* ‘aguado’. “Bebida, a manera de gachas, hecha de harina de maíz disuelta en agua, y hervida. Hácese también con otras harinas, y con leche en vez de agua [...]. Es alimento propio para enfermos” (Santamaría, s.v.).— “Bebían también unas ciertas maneras de puchas, que se llama *íztac atulli*” (Sahagún, VIII, XIII: 754).— Refrán que se basa en la imagen de la consistencia del atole, el cual puede dejar posos o asientos en su base; se utiliza con el mismo sentido de “No le muevas al arroz, aunque se pegue”, que aconseja no buscar dificultades al querer saber más sobre un asunto.

5. Como dueño de mi atole, lo menearé con un dedo

(Santamaría, s.v. *atole*)

“Con lo mío puedo hacer lo que me plazca o me venga en gana” (Santamaría, s.v.).— Variante: con un palo (cf. Santamaría, s.v.).

6. Más vale atole con risas que chocolate con lágrimas (256)

chocolate. “Del náh. *chocolatl*, quizá relacionado con *xococ* ‘agrio’” (Gómez de Silva, s.v.).— ² Refrán que expresa que “es preferible una vida con estrecheces pero vivida con alegría, a la que se pasa con holgura, pero en medio de sufrimientos” (Pérez Martínez, 2004: 60).— Variante: y no chocolate (cf. Pérez Martínez, 2004: 60 n.); Más vale atole con gusto que chocolate con susto (cf. Pérez Martínez, 2002: 256 n.).

² La etimología de *chocolate* es incierta; se piensa en general en un origen náhuatl, pero Santamaría lo deriva del maya *chokol* ‘caliente’ y a ‘agua’.

7. **Con la que entiende de atole y metate, con esa casate (119)**
metate: veáse núm. 33. — “Refrán ranchero que en forma de consejo recomienda casarse con una mujer hacendosa que sea limpia y sepa cocinar [...]; simbolizan las actividades más importantes que, a juicio del campesino mexicano, debe realizar en su hogar una mujer casada” (Pérez Martínez, 2004: 59-60). — Variantes: De la que entiende (sepa, le haga) de (al) atole, escoba y metate (cf. Pérez Martínez, 2002: 119 n.); Cásate con la gorda que entienda de nescafé, aspiradora y licuadora (*ibid*).
8. **Si con atolito el enfermo va sanando, atolito vámosle dando (350)**
 El refrán “expresa que no debemos cambiar de conducta, cuando se va alcanzando buen éxito con la que observamos” (Santamaría, *s.v.*). — Variantes: Con atolito; vamos sanando, se va curando; pues atolito; sigámosle (vamos) (cf. Pérez Martínez, 2004: 60 n.).
9. **El comal le dijo a la olla: ¡qué tiznada estás! (156)**
comal. Del náh. *comalli*. “Disco de barro sin vidriar muy delgado y con pequeño reborde, sobre el cual se cuecen las tortillas de maíz [...] y se tuestan granos” (Santamaría, *s.v.*). — Refrán que “se usa con quienes reprenden a otro por un defecto que ellos tienen en grado mayor” (Gómez de Silva, 2001: 57a). “Paremiológicamente se usa en contextos en los que alguien, que tiene un defecto, reprocha o se burla de otra persona por tenerlo. Una canción compuesta por Cri-Cri hacia 1945, ‘El comal y la olla’, desarrolla el argumento” (Pérez Martínez, 2004: 147). — Equivalente a: “Dijo la sartén a la caldera: ‘Quítate allá culnegrá’”. — Variantes: le dice; ¡qué chingada estás!; ah, qué (mira qué) tiznada (cf. Pérez Martínez, 2002: 156 n.).
10. **Dondequiera se tuestan habas, y en mi casa a comaladas (150)**
comalada: “lo que cabe en un comal” (Santamaría, *s.v.*). — Adaptación del refrán “En todas partes se cuecen habas y en la mía a calde-radas”, donde se sustituye *cocer* por *tostar* y *caldera* por *comal*. — Variante: En todas partes (cf. Pérez Martínez, 2002: 150 n.).
11. **Al pie de la palma cae el coyol (78)**
coyol. Del náh. *coyolli* ‘cascabel’. “Palmera de las tierras cálidas de América intertropical. Echa grandes racimos de una frutita esférica [...]. Fruto de la palma” (Santamaría, *s.v.*). — Refrán que expresa que las obras o frutos caerán cerca de quien las realiza, y también

que uno responde a sus orígenes. Equivalente a: “Al pie del helecho, no busques el dátil”. — Cf. núm. 62.

12. ¿Qué le cuidan a la caña, si ya se perdió el elote? (325)

elote. Del náh. *élotl*. “Mazorca tierna de maíz, que, cocida o en guisos, se consume en grandes cantidades, como alimento de la gente común, y aun de personas acomodadas que gustan de este manjar” (Santamaría, *s.v.*). — “Usaban también comer semillas que tenían fruta. Una se llama *xílotl*; quiere decir ‘mazorcas tiernas’, comestibles y cocidas. Otra se llama *élotl*, también mazorcas ya hechas, tiernas y cocidas” (Sahagún, VIII, XIII: 753-754). — Refrán que “según Rubio, se emplea para dar a entender que bien poco tiene que cuidársele a la mujer que ha perdido la honra. Tal es, en efecto, su sentido paremiológico, basado en el hecho de que de la caña de maíz lo que cuenta es su fruto: el elote”. — Variante: Qué cuidas (cf. Pérez Martínez, 2002: 325 n.).

13. Nadie prueba los elotes antes que el milpero (270)

milpero: ‘quien siembra en una milpa’. *Milpa*: véase núm. 36. — El refrán “se usa para justificar el saber primario de quien hace o es autor de las cosas con respecto a ellas. Se atiene al tópico de ‘quien lo hace lo sabe primero’. Para ilustrarlo toma la imagen rural del milpero, como llama el habla campesina al sembrador de milpas” (Pérez Martínez, 2004: 194).

14. El que es guaje, ni juegue ni camine (172)

guaje. Del náh. *huaxin*, *hoaxin*. “Genéricamente los frutos cuyos epicarpios sirven para vasijas, y éstas” (Santamaría, *s.v.*). “En México, bobo, tonto” (DRAE, *s.v.*).

15. El que desde chico es guaje hasta jícara no para (171 n.)

jícara: véase núm. 28. — El refrán expresa que “quien nace para algo en eso se irá convirtiendo y en eso acabará [...]. En sentido literal el refrán expresa el procedimiento natural de un guaje hasta ser convertido en jícara. Como el de las otras formas, el sentido paremiológico del refrán se basa, sin embargo, en la acepción que en México tiene la palabra *guaje*: tonto, tarugo y hasta pendejo. El refrán diría, entonces, que al que desde chico es tonto no le espera buen futuro. Se usa para censurar actos de taruguez” (Pérez Martínez, 2004: 227). — Variantes: El que nace para guaje (bule), para guaje

nace; El que de chiquito (niño) es huaje (cf. Pérez Martínez, 2002: 171 n., 176 n.; 2004: 79); hasta acocote (cf. Santamaría, *s.v. acocote*). — Cf. núms. 61, 63.

16. Más vale “guajito tengo” que “acocote tendré” (257)

acocote: véase núm. 1. — “Más vale lo que ya tengo que lo que pueda tener, aunque sea mejor. El tópico en que se basa este refrán configura, con otros refranes, una actitud realista de las cosas de que es prototipo el refrán ‘Más vale pájaro en mano que un ciento volando’” (Pérez Martínez, 2004: 227).

17. Nadie muere la víspera, sólo los guajolotes (270)

guajolote. Del náh. *huexólotl* ‘gran bufón’, ‘gran monstruo’, de *hue*, *huei* ‘grande’ y *xólotl* ‘monstruo’. “Pavo, ave galliforme” (DRAE, *s.v.*). — “Los machos [de las gallinas] se llaman *huexólotl*, y tienen gran papada y gran pechuga. Tienen largo el pescuezo; tienen unos corales colorados. La cabeza tienen azul, especial cuando se enojan [...]. Tiene un pico de carne que le cuelga sobre el pico” (Sahagún, XI, II: 1026). — “Refrán predestinacionista que parte del tópico de que todo sucede cuando debe suceder: ni antes, ni después. El refrán alude al hecho de que los guajolotes son sacrificados la víspera de una fiesta, para preparar el mole” (Pérez Martínez, 2004: 228). — Variantes: Sólo (excepto) los guajolotes se mueren en (a) la víspera (cf. Pérez Martínez, 2002: 270 n.).

18. Los guajolotes se conocen hasta en pipián (248)

Refrán que expresa que las personas se reconocen a pesar de asumir otras costumbres o vestimentas.

19. Cuando el guajolote pierde la cabeza, no más sirve pa mole (125)

mole: véase núm. 38. — Refrán que censura la falta de serenidad para afrontar las dificultades, equivalente a “El que se enoja pierde”.

20. ¡A todo guajolotito se le llega su Nochebuena! (68)

Equivalente del español general “A cada puerco le viene su san Martín”, que “castiga a los que piensan que no les ha de venir su día, y llegar al pagadero. Por san Martín se matan los puercos, y desto toma su semejanza” (Correas, 2000: 7). En México suele comerse guajolote en Nochebuena.

21. O la fruta bien vendida o podrida en el huacal (304)

huacal. Del náh. *huacalli*. “Caja a modo de jaula, hecha de varas teji-

das o de tablas delgadas, para transportar a lomo objetos quebradizos, o legumbres, frutas, animales, etc.” (Santamaría, *s.v.*). — “Refrán popular que tiene la forma de una regla de fruteros y que significa que la fruta hay que venderla a buen precio o, si no se puede, es mejor dejarla pudrir” (Pérez Martínez, 2004: 210). — Variantes: La fruta: o bien vendida u oreada en el jacal; guacal (cf. Pérez Martínez, 2002: 224 n.).

22. No le busques tunas a los huizaches (289)

huizache. Del náh. *huixachi* ‘(árbol) muy espinoso’ de *huitzli* ‘espina, púa’ e *ixachi* ‘mucho’. “Nombre que se da a una acacia [...]. Son arbustos erizados de púas en sus tortuosas ramas” (Santamaría, *s.v.*). — Refrán que, como sus equivalentes, “significa que no hay que buscarse dificultades sin necesidad” (Pérez Martínez, 2004: 350). — Cf. núm. 58.

23. Ponte los huaraches antes de meterte en la huizachera (319)

huizachera: ‘campo cubierto de huizaches’. — “Refrán popular de origen ranchero que aconseja prepararse antes de meterse en actividades difíciles” (Pérez Martínez, 2004: 245). — *Huarache* “es palabra del tarasco” (Gómez de Silvia, *s.v.*); aquí se refiere a las sandalias. Variantes: tus huaraches; antes de espinarte (cf. Pérez Martínez, 2002: 319 n.).

24. Para qué quiero jacal si aquí tengo mi jorongo (312)

jacal. Del náh. *xacalli* ‘casa de adobe’, de *xamitl* ‘adobe’ y *calli* ‘casa’. “Choza, por lo común hecha de adobe, con techo de paja o de tejamanil [tiras de madera]” (Santamaría, *s.v.*). — *Jorongo*, mexicanismo que designa una “manta o sarape que tiene en el centro una abertura para pasar la cabeza” (Gómez de Silva, *s.v.*). — Refrán jactancioso que expresa el desdén por lo que no se tiene.

25. Por el jacal se conoce al indio (320)

Refrán que expresa que la vivienda refleja a sus habitantes; con el mismo sentido de “Por el hilo se sacará el ovillo”. — Cf. núms. 59, 65.

26. He visto caer palacios, contimás este jacal (214)

Contimás: ‘cuanto más’. “Alude a la deleznablez de las cosas humanas, para reprobar la presunción y despreciar la fortaleza” (Santamaría, *s.v.*). Refrán que “se atiene al tópico ‘lo que vale para lo más vale para lo menos’” (Pérez Martínez, 2004: 248). — Variantes:

Hemos visto; caer (cair) iglesias; cuantimás (cuanto y más); jacaes viejos; tristes jacaes (cf. Pérez Martínez, 2002: 214 n.).

27. A jacal viejo nunca le faltan goteras (62)

Refrán que “se usa para significar que a las personas viejas no les faltan achaques” (Pérez Martínez, 2004: 255).— Variantes: Al jacal; no le faltan (cf. Pérez Martínez, 2002: 62 n.); En casa vieja todos son goteras (*ibid*).

28. A palabras de borracho, oídos de jicarero (337)

jicarero: ‘persona que hace o vende jícaras’ (Gómez de Silva, *s.v.*); en este caso, “el jicarero es el que atiende a los clientes en una pulquería sirviéndose de una jícara” (Pérez Martínez, 2004: 337). *Jícara*. Del náh. *xicalli*. “Fruto de árbol del jícaro, [...] del cual se hacen las vasijas del mismo nombre. [...] Por extensión, cualquier vasija” (Santamaría, *s.v.*).— “Hacen desta madera xícaras vasos” (Sahagún, XI, VI: 1061).— “Refrán popular que, en forma sentenciosa, establece que las cosas se toman según sea quien las diga. Tiene el mismo sentido paremiológico que refranes como ‘A palabras locas, razones cortas’, ‘A palabras necias, oídos sordos’, ‘A boca de borracho, oídos de cantinero’, ‘A palabras de borracho, oídos de cantinero’” (Pérez Martínez, 2004: 337). Otros refranes afines: “A chillidos de puerco, oídos de matancero” (Pérez Martínez, 2002: 60); “A chillidos de marrano, oídos de chicharronero” (fuente oral).

29. Ni verlas cuando jilotes ni esperar cuando mazorcas (274)

jilote. Del náh. *xílotl*. “Cabellitos de la mazorca de maíz tierno. La mazorca cuando aún no cuaja el grano” (Santamaría, *s.v.*).— Véase Sahagún en el núm. 12.— Refrán que “funciona como una recomendación con respecto a las mujeres: ni cortejarlas cuando son apenas niñas, ni esperar tanto que lleguen a ser ya viejas” (Pérez Martínez, 2004: 258).

30. Si el juil no abriera la boca, nunca lo pescarían (351)

juil. Del náh. *xovili*. “Pescadito muy común, de los lagos del interior” (Santamaría, *s.v.*).— “A los peces blancos llaman *amílotl* o *xohuili*; son aquellas bogas pardillas que se crían en el cieno y tienen muchos huevos” (Sahagún, XI, III: 1033).— “Refrán que aplica al juil el viejo proverbio de ‘El pez por su boca muere’” (Pérez Martínez, 2004: 262).— Ver, en este número, el estudio de Julia Sevilla, *s.v.* “Por la boca muere el pez”.

31. Mientras se pescan los bagres, alimentarse con juiles (264)

“Refrán que enseña que hay que ajustarse a lo que se tiene mientras vienen tiempos mejores [...]. El bagre, en el habla popular mexicana, se usa metafóricamente para designar a una persona tonta [...]. Por eso el refrán se usa también para indicar veladamente que hay que trabajar con la gente que se tiene a mano; ya llegará el tonto conve-niente” (Pérez Martínez, 2004: 63).

32. No hay que darle vueltas al malacate, porque se enredan las pitas (286)

malacate. Del náh. *malácatl*. “Máquina a manera de cabrestante invertido, que se usa mucho en las minas para sacar minerales, agua, escombros, o para descender a ellas. Especie de huso para algodón. ‘Parecer uno malacate’: estar uno en constante movimiento” (Santamaría, *s.v.*). — Variante: se enredan los hilos (cf. Pérez Martínez, 2002: 286 n.).

33. A muele y muele ni metate queda (66)

metate. Del náh. *métlatl*. “Piedra cuadrilonga y algo abarquillada en su cara superior, sostenida en tres pies de la misma pieza de la piedra, dos delanteros y uno trasero, formando un plano inclinado hacia delante, sobre el cual, con el *metlalpil*, las mujeres del pueblo muelen el maíz, el cacao y otros granos” (Santamaría, *s.v.*; *metlapilli*: ‘hijo del metate’. “Rodillo de piedra con que se muele en el metate” *DRAE*, *s.v.*). — “Decían que cuando se quebraba la piedra de moler que se llama *métlatl* estando moliendo, era señal que la que molía había de morir o alguno de la casa” (Sahagún, V, apéndice, XXXIV: 468). — Refrán que expresa que “la mucha insistencia en un ruego acaba no sólo con la resistencia sino que puede acabar con la paciencia. En el habla popular mexicana, la expresión ‘a muele y muele’ significa estar molestando insistentemente” (Pérez Martínez, 2004: 294). — Variantes: A tanto muele y muele que ni el metate (cf. Pérez Martínez, 2002: 66 n.).

34. Mala para el metate, pero buena para el petate (253)

petate: véase núm. 48. — Refrán que habla de la mujer que “aunque descuida las tareas de la casa, es satisfactoria en la cama” (Gómez de Silva, 2001: 139a). — Variantes: “Mala, mala; pa’l metate; buena, buena pa’l; Buena(s) pa’l petate y (pero) mala(s) para el metate (cf. Pérez Martínez, 2002: 253 n.).

35. Para todo mal, *mezcal*; para todo bien, también (313)

mezcal. Del náh. *mexcalli* 'maguey cocido' de *metl* 'maguey' e *ixcalli* 'cocido'. "Bebida alcohólica que por destilación se extrae de la penca o de la cabeza de algunas especies de maguey" (Santamaría, s.v.). — "*Mexcalli* son las pencas de maguey cocidas" (Sahagún, VII, VIII: 707). — "Refrán que por ponderar la bebida, rima el vocablo" (Santamaría, s.v.). — Variantes: Contra todo mal, *mezcal*, contra (y para) todo bien (cf. Pérez Martínez, 2002: 313 n.); también, y si no se quita, la botellita (cf. Pérez Martínez, 2004: 282).

36. Para que crezca la *milpa*, le ha de seguir lloviendo (312)

milpa. Del náh. *milipa(n)* 'en, lugar de sementera' de *milli* 'sementera' y *-pa(n)* 'en, lugar'. "Sementera o plantación de maíz, maizal" (Santamaría, s.v.). — "'Llover en su milpa' significa, en el habla popular mexicana, irle mal, caer sobre él las dificultades y los problemas. Por lo tanto, paremiológicamente este refrán se usa para consolar a quien se ve asediado por las dificultades diciéndole que los problemas son necesarios para su crecimiento" (Pérez Martínez, 2004: 298).

37. No hay *milpa* sin *cuitlacoche* (285)

cuitlacoche. Del náh. *cuitlatlcochtli*, *cuitlatlcuchtli*, con dos propuestas etimológicas: 'excremento dormido' de *cuitlatl* 'traseo, excremento' y *cochi* 'dormir', o *cochtli*, *cuchtli* 'hongo'. "Hongo parásito que se desarrolla en la mazorca del maíz degenerada; es comestible" (Santamaría, s.v.). — El refrán "se usa para significar que por muy impecable que parezca una persona o por perfecta que parezca una cosa o situación, invariablemente tendrán defectos" (Pérez Martínez, 2004: 298). — Variantes: sin *huitlacoche(s)*; *güitlacoche*s (cf. Pérez Martínez, 2002: 285 n.).

38. No hay nada más descarado que *mole*, cojo y ahogado (285)

mole. Del náh. *molli* 'salsa', *tlemolli* 'mole'. "Famoso y peculiar guiso que se prepara con salsa de chile y ajonjolí, y se hace especialmente de carne de guajolote" (Santamaría, s.v.). — "Luego aparejaban de comer, haciendo tamales y moliendo cacao y haciendo sus guisadas que se llaman *molli*" (Sahagún, VI, XXIII: 581). — "Refrán relativo a la forma de comer el mole y a las notorias huellas que deja: el dicho las compara al andar de un cojo y a la apariencia de un ahogado" (Pérez Martínez, 2004: 305).

- 39. No digas “no comí mole” sin limpiarte los morritos (277)**
 “Refrán popular relativo a la manera de comer mole” (Pérez Martínez, 2004: 305).
- 40. No hay mole si no se muele (285)**
 “Refrán popular relativo a la receta del mole que, en forma sentenciosa, expresa otro de los requisitos en la receta del mole: que se muele” (Pérez Martínez, 2004: 305).
- 41. Si de prisa haces el mole, ¿qué dejarás pa hacer despacio? (351)**
 “Refrán popular que asienta que el mole ha de hacerse despacio. El refrán está estructurado en forma de una prótasis cuyo contenido es el mole hecho de prisa y, en vez de apódosis, una pregunta retórica: ‘¿qué dejas pa hacer despacio?’ El mismo refranero ya tiene una lista de las cosas que deben hacerse despacio: ‘Beber y comer, despacio ha de ser’” (Pérez Martínez, 2004: 305-306).
- 42. Si pretendes mole, cuida la olla (356)**
 Refrán que “se usa paremiológicamente para aconsejar el cuidado de aquellas cosas que se necesitan o que se quieren disfrutar” (Pérez Martínez, 2004: 306).
- 43. Mole sin ajonjolí, ni para ti ni para mí (265)**
 “Refrán popular relativo a la receta del mole que, en forma interlocutiva, significa que nadie quiere el mole que no esté hecho con ajonjolí. Se trata, por tanto, de un refrán construido sobre uno de los ingredientes de la receta del mole” (Pérez Martínez, 2004: 305).
- 44. Al nopal lo van a ver sólo cuando tiene tunas (77)**
nopal. Del náh. *nopalli* de *nochtli* ‘tuna’ y *-palli* ‘hoja’. “Nombre genérico de las cactáceas que producen tuna” (Santamaría, s.v.). En España la fruta se denomina *higo chumbo*. — “Hay unos árboles en esta tierra que se llama *nopalli*, que quiere decir ‘tunal’ o ‘árbol que lleva tunas’. Es mostruoso este árbol. El tronco se compone de hojas y las ramas se hacen de las mismas hojas. Las hojas son anchas y gruesas. Tiene mucho zumo y son viscosas. Tienen espinas las mismas hojas. La fruta que en estos árboles se hace se llama tuna. Son de buen comer. Es fruta preciada, y las buenas dellas son como camuesas” (Sahagún, XI, VI: 1068). — Refrán que “se burla de quienes acuden a alguien sólo cuando tienen necesidad y van a pedir algo” (Pérez Martínez, 2004: 328). — Variantes: Al nopal sólo lo van a ver (se le va

a ver, lo vienen a ver, no lo van a ver); No se visita el nopal si no tiene tunas, si no, ni se acuerdan d'él (cf. Pérez Martínez, 2002: 77 n.). Copla: "Ingratas, crueles fortunas: / he llegado a conocer, / que al nopal vienen a ver / sólo cuando tiene tunas" (*ibíd*).

45. Por falta de un ocote no arde la lumbre (320)

ocote. Del náh. *ócotl* 'tea'. "Nombre vulgar de las plantas del género *pinus* [...]. La madera es un combustible muy usado, haciéndola rajadas, y sirve como tea para el alumbrado. Por extensión, tea hecha de la madera de esta planta" (Santamaría, *s.v.*). — Refrán que expresa que las cosas pequeñas son imprescindibles.

46. Quien es de ocote, hasta en el agua se raja (333)

Refrán que "funciona como comentario para decir a alguien que 'no se raje'. *Rajarse*, en el habla popular mexicana, es 'volverse atrás en algún compromiso contraído'. La de ocote es un tipo de madera que se raja fácilmente. De allí su uso figurativo en este refrán" (Pérez Martínez, 2004: 330).

47. Hay veces que un ocotito provoca una quemazón (214)

ocotito: 'en sentido figurado, persona maldiciente que enciende o atiza la discordia entre los demás' (Santamaría, *s.v.*). — Refrán que expresa que basta alguien que encienda la discordia para provocar graves consecuencias.

48. Más vale *petate* honrado que colchón recriminado (258)

petate. Del náh. *pétlatl*. "Estera tejida de tiras de hoja de palma [...]. Por lo general se usa para acostarse, y sustituye al colchón entre la gente pobre" (Santamaría, *s.v.*). — "Hacían una cerimonia, y era que la estera sobre que habían dormido, que se llama *pétlatl*, la sacaban al medio del patio y allí la sacudían con cierta cerimonia" (Sahagún, VI, XXIII: 586). — Refrán que "significa, bajo la comparación de un *petate* con un colchón, que es preferible pobreza honrada a riqueza sospechosa. El colchón y el *petate* hacen que las recriminaciones se orienten en dirección de las costumbres sexuales [...]. Se usa para documentar situaciones en que se compara un rico pero sospechoso con un vivir pobre pero honrado" (Pérez Martínez, 2004: 361).

49. Para que acaben las chinches hay que quemar el *petate* (312)

"En sentido paremiológico, significa que para acabar con cualquier mal hay que eliminar la causa" (Pérez Martínez, 2004: 132). — Re-

frán que corresponde a: “Quitada la causa, se quita el pecado”. — Variantes: Para acabar (Pa que se acaben); Cuando no hay remedio pa las chinches; quemar el colchón (cf. Pérez Martínez, 2002: 312 n. y 128).

50. No te espantes con el aventador, si duermes con el petate (299)

El aventador o soplillo está hecho del mismo material que el petate. — “Refrán que aconseja no ser hipócrita espantándose con las cosas pequeñas y conviviendo con las grandes” (Pérez Martínez, 2004: 61).

51. No distingues los petates y ves los aventadores (277)

Refrán con el sentido de la sentencia bíblica “Ver la paja en el ojo ajeno”.

52. El que ha nacido en petate siempre anda eructando a tule (174)

tule: véase núm. 65. — “El nacimiento determina la manera de ser y las posibilidades de todo mundo. Es un refrán predestinacionista que supone que la suerte del nacimiento es una mancha que con nada se puede quitar. Rubio cita un refrán español recogido por Sbarbi que dice: ‘El que nace en cuadras, siempre huele’” (Pérez Martínez, 2004: 361). — Variantes: El que nace en un; apestando (erutando, eructa) (cf. Santamaría, *s.v. petate*, Pérez Martínez, 2004: 361; 2002: 174 n.).

53. No hay pinacate que suba media pared (285)

pinacate. Del náh. *pinácatl* ‘caña vergonzosa’ de *pinahua* ‘avergonzarse’ y *ácatl* ‘caña’. “Insecto áptero; escarabajo grande y negro que se cría en los lugares húmedos. Se dice de la persona de pocos alcances, de cortas luces, torpe o insignificante” (Santamaría, *s.v.*). — “Hay también escarabajos como los de España, y llámanlos *pinácatl*. Son negros, y hieden como los de España. No tienen otro mal ni otro bien” (Sahagún, XI, v: 1052). “¿Qué cosa y cosa piedra negra, cabeza abaxo, está escuchando hacia el Infierno? Es aquella sabandija que se llama *pinácatl*, que tiene cuerpo negro y siempre está cabeza abaxo, como quien está escuchando hacia el Infierno” (Sahagún, VI, XLII: 671). — Refrán que significa que “el individuo haragán, vago, vicioso y lleno de defectos no subirá muy arriba en la escala social. Se usa para profetizar el futuro de esa clase de individuos” (Pérez Martínez, 2004: 364). — Variante: Ningún pinacate sube (cf. Pérez Martínez, 2002: 285 n.).

- 54. El que sembró su maíz, que se coma su pinole (184)**
pinole. Del náh. *pinolli*. “Harina o polvo de maíz tostado, propio para beberse batido en agua, en frío o en caliente, solo o mezclado con cacao, azúcar, canela, achiote, etc.” (Santamaría, *s.v.*). — Refrán “que significa que quien la haga la pague o la goce [...]; con una acción buena y lucrativa de fondo, suena como una justificación del propio interesado por disfrutar los resultados de su acción acertada” (Pérez Martínez, 2004: 281). — Variantes: siembra (siembre); que recoja su pinole (cf. Pérez Martínez, 2002: 184 n.). En estas variantes, con “el que siembra”, “hay una acción reprobable detrás, y el refrán funciona como un reproche hecho por alguien a quien la comete recordándole que por su propia causa, padece las consecuencias de su acción” (Pérez Martínez, 2004: 281).
- 55. El que tiene más saliva, traga más pinole (185)**
 “Refrán popular que en forma de sentencia significa, bajo la imagen de la saliva y el pinole, que quien es más listo saca mayores ventajas de las cosas y sus circunstancias” (Pérez Martínez, 2004: 397). — Variantes: Quien tiene más saliva ése traga (come) más pinol (cf. Pérez Martínez, 2002: 185 n.; 2004: 397 n.).
- 56. No se puede chiflar y comer pinole (296)**
 Refrán que “se dice en situaciones en que alguien quiere andar en todas partes y meterse en todo, hasta en las cosas que se excluyen entre sí” (Pérez Martínez, 2004: 60). — Variantes: puede silbar (soplar, hablar); y tragar pinole; y beber agua (atole); y sacar la lengua (cf. Pérez Martínez, 2002: 296 n.; 2004: 60).
- 57. Quelites y calabacitas, en las primeras agüitas (328)**
quelite. Del náh. *quilitl* ‘verdura’. “Nombre vulgar de diversas plantas herbáceas que se comen como verdura. En general, cualquier brote, cogollo o punta de plantas tiernas, que se comen como verdura” (Santamaría, *s.v.*). — “Expresión con que se da a entender, entre labriegos, que tales plantas fructifican cuando caen las primeras lluvias, en primavera” (Santamaría, *s.v.*). — Variante: Quelites, calabacitas (cf. Pérez Martínez, 2004: 380 n.).
- 58. No hay que buscarle pencas al quiote (286)**
quiote. Del náh. *quíotl*. “Bohordo del maguey; tallo floral estriado que se eleva hasta cuatro o cinco metros, erguido, con brácteas

perfoliadas, que terminan en punta con una espina" (Santamaría, *s.v.*). — Cf. núm. 22.

59. Por las hojas se conoce el *tamal* que es de manteca (319 n.)

tamal. Del náh. *tamalli*. "Masa de maíz con manteca y de cierta consistencia, envuelta en hoja de plátano o del mismo maíz, con pedazos o hebras de carne adentro, en diversas formas y con guisos diversos" (Santamaría, *s.v.*). — "Refrán popular de tipo semiótico que expresa que por las apariencias se conoce a la gente" (Pérez Martínez, 2004: 240). — Corresponde a: "Por el hilo se saca el ovillo". — Variante: al tamal (cf. Pérez Martínez, 2004: 240 n.). — Cf. núms. 25, 65.

60. Más son las hojas que los tamales (256)

Refrán con el mismo sentido de: "Mucho ruido y pocas nueces".

61. El que nace pa tamal, del cielo le caen las hojas (176)

"Refrán popular predestinacionista que significa que el que nace para algo le vendrán espontáneamente todos los medios para ello" (Pérez Martínez, 2004: 411). — Variantes: Al que nace (nació, ha nacido) para tamal (cf. Pérez Martínez, 2002: 176 n.). Copla: "El que para tamal nace, / vive ajeno de congojas, / le dan la manteca fiada / y del cielo le caen las hojas" (*ibid.*). — Cf. núms. 15, 63.

62. De tal jarro, tal tepalcate (141)

tepalcate. Del náh. *tepálcatl*. "Tiesto o fragmento de vasija quebrada" (Santamaría, *s.v.*). — "Refrán popular que sentencia, en enunciación exclamativa, que las inclinaciones hacia el bien o hacia el mal de alguien le proviene de su origen" (Pérez Martínez, 2004: 258). — Corresponde a: "De tal palo, tal astilla". — Cf. núm. 11.

63. El que nace tepalcate, ni a comal tiznado llega (177)

comal: véase núm. 9. — "Refrán popular que, arraigado en la paremiología tradicional mexicana, dice que el destino de cada quien está decidido desde su nacimiento, según la suerte que el destino le haya deparado. En este refrán, el que ha nacido para cosas miserables tendrá una vida de ese tamaño y calidad" (Pérez Martínez, 2004: 415). — Cf. núms. 15, 61.

64. Ni *tianguis* sin ratas, ni libro sin erratas (274)

tianguis. Del náh. *tianquiztli* 'mercado' de *tiamiqui* 'vender, comerciar'. "Plaza del mercado, o mercado en general" (Santamaría, *s.v.*). Designa específicamente al mercado levantado al aire libre. — Re-

frán que “establece que todos los libros tienen erratas. De hecho es una adaptación del refrán que dice: ‘No hay cuartel sin ratas, ni libro sin erratas’” (Pérez Martínez, 2004: 416).— Variante: ni libros (cf. Pérez Martínez, 2002: 274 n.).

65. Por el tule se conoce el petate (319 n.)

tule. Del náh. *tollin*, *tullin*. “Junco o espadaña cuyas hojas se emplean para tejer petates, cortinas y otros menesteres” (Santamaría, s.v.). *Petate*: véase núm. 48.— Refrán “basado en el tópico, por los efectos se saca la causa, por el hilo el ovillo” (Pérez Martínez, 2004: 429). Variante: Por el tufo (cf. Pérez Martínez, 2002: 320).— Cf. núms. 25, 59.

66. El que se acuesta con tules, amanece con dolores (183)

tules: ‘diminutivo familiar de Gertrudes’ (Santamaría, s.v.).— Refrán que “en sentido literal significa que el que se acuesta en petate, con tules, amanece todo adolorido. Sin embargo, se usa como un juego de palabras en el que se diría que quien se acuesta con Gertrudes (tules) amanece con Dolores (dolores). Aunque este acto de ingenio no parezca muy coherente, el uso más frecuente no es el que la toma contra los petates sino el uso pícaro que enfrenta a Gertrudes con Dolores” (Pérez Martínez, 2004: 429-430).

Palabras de origen náhuatl³

acocote: 1, 2, 3, 15, 16

atole: 4, 5, 6, 7, 8, 56

comal: 9, 63

comalada: 10

coyol: 11

cuitlacoche: 37

chocolate: 7

elote: 12, 13

guaje: 1, 14, 15, 16

guajolote: 17, 18, 19, 20

huacal: 21

huizache: 22

huizachera: 23

jacal: 21, 24, 25, 26, 27

jícara: 15, 28

jicarero: 28

jilote: 29

juil: 30, 31

malacate: 32

³ Los números en cursiva remiten a las variantes.

metate: 8, 33, 34
 mezcal: 35
 milpa: 36, 37
 milpero: 13
 mole: 19, 38, 39, 40, 41, 42, 43
 nopal: 44
 ocote: 45, 46, 47
 petate: 34, 48, 49, 50, 51, 52, 65
 pinacate: 53

pinole: 54, 55, 56
 quelite: 57
 quiote: 58
 tamal: 59, 60, 61
 tepalcate: 62, 63
 tianguis: 64
 tlachiquero: 2, 3
 tule: 52, 65, 66

Índice clasificado

fauna:

guajolote: 17, 18, 19, 20
 juil: 30, 31
 pinacate: 53

flora:

coyol: 11
 elote: 12, 13
 huizache: 22
 huizachera: 23
 jilote: 29
 nopal: 44
 ocote: 45, 46, 47
 quelite: 57
 quiote: 58
 tule: 52, 65, 66

hongo:

cuitlacoche: 37

alimentos y bebidas:

atole: 4, 5, 6, 7, 8, 56
 chocolate: 7
 mezcal: 35

mole: 19, 38, 39, 40, 41, 42, 43
 pinole: 54, 55, 56
 tamal: 59, 60, 61

objetos culturales (utensilios de trabajo y domésticos):

acocote: 1, 2, 3, 15, 16
 comal: 9, 63
 comalada: 10
 guaje: 1, 14, 15, 16
 huacal: 21
 jícara: 15, 28
 malacate: 32
 metate: 8, 33, 34
 tepalcate: 62, 63

vivienda y mobiliario:

jacal: 21, 24, 25, 26, 27
 petate: 34, 48, 49, 50, 51, 52, 65

lugares de trabajo:

milpa: 36, 37
 tianguis: 64

oficios:

jicarero: 28

milpero: 13

tlachiquero: 2, 3

Bibliografía citada

ALVAR LÓPEZ, Manuel, 1991. *El español de las dos orillas*. Madrid: Mapfre.

CORREAS, Gonzalo, 2000. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed.

Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu. Madrid: Castalia.

DRAE: *Diccionario de la lengua española*. 22^a ed. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

GÓMEZ DE SILVA, Guido, 2001. *Diccionario breve de mexicanismos*. México: Academia Mexicana / FCE.

LOPE BLANCH, Juan Manuel, 1969. *El léxico indígena en el español de México*. México: El Colegio de México.

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 / FCE.

SAHAGÚN, fray Bernardino de, 2000. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Ed. Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. 3 vols. México: CONACULTA.

SANTAMARÍA, Francisco J., 2000. *Diccionario de mejicanismos*. 6^a ed. México: Porrúa.

Nueve sones huastecos paralelísticos. II

En la primera parte de esta colaboración, publicada en el número anterior de la Revista, se incluyó la letra y la música de cinco sones paralelísticos de la Huasteca: *La acamaya*, *El tecolote*, *El zopilote*, *La viborita* y *El hilo*. Toca en esta segunda parte presentar cuatro sones más: *Los camotes*, *Los chiles verdes*, *La gallina* y *El son solito*.¹ En la parte final, incluyo también las únicas versiones paralelísticas de dos sones que normalmente se distinguen por el uso de coplas autónomas; estos son *Las canastas* y *La llorona*. En los cuatro ejemplos paralelísticos, después de la transcripción musical, indico el número de versiones localizadas de cada son, así como el lugar en el que fueron recogidas (o, en el caso de grabaciones editadas, el origen del grupo intérprete, cuando se sabe).

Puesto que las coplas al ser cantadas adquieren, por lo regular, una forma que difiere de la forma poética propiamente dicha y, en ocasiones, la forma musical varía de una interpretación a otra, decidí describir al inicio de cada versión la estructura que deriva de su adaptación a la melodía mediante una secuencia numérica; en ella, cada número corresponde al lugar del verso dentro de la estrofa.² Debido a que decidí incluir todas las versiones completas que hallé, con frecuencia aparecen coplas repetidas, las cuales se asocian mediante referencias cruzadas que aparecen entre paréntesis al final de cada copla. De gran interés resultan, por otro lado, las notas al pie de página que remiten al *Cancionero folklórico de México (CFM)*, en el cual aparecen versiones y variantes de otras regiones.

¹ Tanto los sones como las coplas llevan una numeración corrida a lo largo de las dos partes en que está dividido este trabajo; la primera parte, en el número anterior (V, 1) de esta revista.

² Esta secuencia numérica se basa, con algunas diferencias, en la utilizada en el "Índice descriptivo de canciones", en el tomo V del *Cancionero folklórico de*

Al final del trabajo se incluyen la Bibliografía y la Fonografía,³ con las fuentes documentales y sonoras consultadas. En la sección de “Estudios” del presente número de la Revista, como complemento del presente trabajo, el lector hallará un ensayo sobre el paralelismo en los sones de México y su uso particular –y también peculiar– en la región Huasteca.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ

CENIDIM-INBA

6. Los camotes o El camotal⁴

Yo sem - bré mi ca - mo - tal en tie - rra de_A - pa - pan - ti -

lla en tie - rra de_A - pa - pan - ti - lla yo sem - bré mi ca - mo - tal,

ay, no se me qui - so dar por u - na mal - va - da_ar - di -

lla por u - na mal - va - da_ar - di - lla, to - do me lo fue_a ras - car.

México. Para más detalles, véase la introducción de este trabajo en el número anterior de la Revista (V, 1: 26).

³Por cuestiones prácticas, las claves alfanuméricas utilizadas en la fonografía son las mismas que empleo en un libro que está en proceso de publicación.

⁴*Los camotes* es otro valioso ejemplo de un son que ha caído en desuso en la zona huasteca.

G Estribillo D

Ca-mo - tes y más ca-mo - tes chi - li - tos ver - des chi-la-ca-yo -

G D G

tes na-ran-ja dul - ce, li-món a-sa - do dame_un a-bra - zo pe-ro_a-pre-ta-do.

Transcripción: Francisco Tomás Aimerich.

Intérpretes: Los Fernández (CEN-01).

Coplas:

2 versiones: Puebla (1), sin identificar (1).

Versión 1. 1966.

Interpretaciones. Copla 72: 12213443; copla 73: 123434; copla 74: 12213445, y copla 75: 12341234.

72 Yo sembré mi camotal
a un lado de María Andrea;
le faltó tierra a la mata,
por eso ya no florea. (Cf. núms. 75 y 117)⁵

73 *Camotes y más camotes,
camotes de María Andrea;
naranja dulce, limón partido,
dame un abrazo que yo te pido.*⁶

74 Yo sembré mi camotal
a un lado de Apapantilla;

⁵ El CFM, 3-6476, sólo recoge los dos primeros versos de una copla similar recogida en el estado de Veracruz.

⁶ El segundo dístico es la conocida copla de un juego infantil.

¡ay!, no se me quiso dar,
 pues se lo tragó la ardilla,
 por eso no quiso dar. (Cf. núm. 76)

- 75 *Camotes y más camotes,
 camotes de María Andrea;
 le faltó tierra a la mata,
 por eso ya no florea. (Cf. núms. 72 y 117)*⁷

*Conjunto de Carlos Rangel y Ausencio Jiménez
 (D038).*

Versión 2. Xicotepec, Puebla [?], 1975.⁸

Interpretación. Coplas: 12213445; estribillos: 1234.

- 76 Yo sembré mi camotal
 en tierra de Apapantilla;
 ¡ay!, no se me quiso dar
 por una malvada ardilla:
 todo me lo fue a rascar. (Cf. núm. 74)

⁷ Este estribillo y la copla número 72 son prácticamente una misma estrofa. Esto, además de la diferencia métrica entre los estribillos (8-8-10-10 y 8-8-8-8) y la pérdida parcial del paralelismo entre las dos coplas, me hace pensar que los intérpretes sólo tenían un recuerdo vago de *Los camotes*. Por otro lado, esta copla parece ser el punto de partida para desarrollar otra serie paralelística que de manera extraordinaria aparece en una única versión de *Las canastas*, transcrita aquí, al final (cf. núms. 117, 118 y 119).

⁸ Los intérpretes de esta versión, que parece ser la más coherente, pertenecen a la escuela poblana de Los Fernández, músicos mencionados en la nota correspondiente al son *El zopilote* (RLP, V, 1: 37-38). Aquí se observa un paralelismo integral con dos esquemas diferentes: uno en las coplas y otro en los estribillos. Una peculiaridad es que los estribillos de esta versión son cuartetos anisilábicos (8-10-10-10), con rima aABB, estrofas en las que los versos 3 y 4 son los que varían, mientras que los dos primeros son fijos.

- 77 *Camotes y más camotes,
chilitos verdes, chilacayotes;
naranja dulce, limón asado,
dame un abrazo pero apretado.*⁹
- 78 Yo sembré mi camotal,
lo sembré del otro lado;
¡ay!, no se me quiso dar
por un malvado venado:
todo me lo fue a mochar.
- 79 *Camotes y más camotes,
chilitos verdes, chilacayotes;
naranja dulce, lima durita,
dame un besito con tu boquita.*
- 80 Yo sembré mi camotal
en tierra de María Andrea;
¡ay!, no se me quiso dar,
porque no tuve la idea
de haber ido a escardar.
- 81 *Camotes y más camotes,
chilitos verdes, chilacayotes;
naranja dulce, limones verdes,
ya no te beso porque me muerdes.*¹⁰

*Abacúm Fernández Tamáriz, jarana, y Reveriano
Soto Gaona, huapanguera (CEN-01).*

⁹ En el CFM aparecen dos variantes de una cuarteta, evidentemente emparentada con estos estribillos, referida al son conocido como *El riqi-riqi*, localizado en San Miguel Allende, Guanajuato, y Apatzingán, Michoacán (CFM: 3-6305).

¹⁰ Existe una variante regional, poco conocida también, de este mismo son dentro del repertorio jarocho. En ella, la única distinción con respecto a la ver-

7. Los chiles verdes¹¹

The musical score is written in 6/8 time and consists of four staves. The first staff is labeled '1a voz' and includes chords Gm, F, and Bb. The second staff includes chords D and Gm. The third staff is labeled '2a voz - Toda en falsete' and includes chords F and Bb. The fourth staff includes chords C, D, Gm, and '1a voz'. The lyrics are: 'Yo soy hombre_ena-mo-ra-do quemuy lucio_hepe-ne-tra-do quemuy lu-cio_hepe-ne-tra-do yo soy hombre_e-na-mo-ra-do ay la la lá ay la la lá ay la la lá ay la la la la lá pe-ro'.

sión huasteca es que los estribillos son estrofas de seis versos, de los cuales los dos últimos no se relacionan rímicamente con los cuatro anteriores: “Yo tenía mi camotal / en medio de la sabana; / por no saberlo cuidar / se lo ha comido la iguana, / ¡qué demonio de animal! // Camotes y más camotes, / calabacitas, chilacayotes, / naranja dulce, limón partido, / dame un abrazo que yo te pido. / Si fuera falso tu juramento, / en otro tiempo se olvidará. // Camotes y más camotes, / calabacitas, chilacayotes, / naranja dulce, limón celeste, / dile a María que no se acueste; / que María ya se acostó: / vino la muerte y se la llevó”, etc. (*El camotal*. Grupo Mono Blanco, FON-01).

¹¹ De la misma manera que *El zopilote*, este son se encontró únicamente en la Huasteca poblana y es interpretado por el mismo grupo (aunque con variación en los integrantes); es el único testimonio de la existencia de este son. También este viejo son puede considerarse desaparecido, al menos en la región huasteca, no obstante que llegan a encontrarse otras melodías con el mismo nombre. Existe un son jarocho homónimo con el que se corresponde musical y literariamente, el cual, también a punto de la extinción, ha cobrado vitalidad gracias al trabajo reciente de algunos músicos veracruzanos.

siempre con cui - da-do que no sedes - co-sa na - da por-que

siempre_heres-pe - ta - do a to - da mu - jer ca - sa-da

2a voz - Toda en falsete

ay la la lá ay la la lá ay la

la la la la lá ay la la la la lá Chi-les

ver-des me pe - dis-te chíles ver-des te da - ré vá-mo -

nospa-ra la huer - ta que_allá te los cor-ta - ré.

*Transcripción: Francisco Tomás Aymerich-Arturo Márquez.
Intérpretes: Trío Fernández (CEN-01).*

Coplas:¹²

4 versiones: Puebla (4). En una versión la letra no se entiende.

¹² Como podrá observarse, este es un ejemplo de paralelismo parcial, ya que sólo se da en los estribillos. En ellos encontramos dos esquemas paralelísticos, los cuales, en las siguientes tres interpretaciones, aparecen siempre combinados: dos de un tipo y uno del otro.

Versión 1. Puebla [s.f.].

Interpretación. Coplas: 1221 (ã) 3456 (ã); estribillos: 1234. ã = ay, la ra lá...

- 82 Tienes un bonito cuerpo,
con mis clamores [...]
nomás con verte me [...]
me has robado la atención,
porque de veras es cierto
que te amo con afición.
- 83 *Chiles verdes me pediste,
chiles verdes te daré,
vámonos para la huerta,
que allá te los cortaré. (Cf. núms. 89 y 95)¹³*
- 84 [Bien dicen] que a la mujer
Dios le ha dado bello nombre;
con sus modos de querer,
¡ay!, tiemblan los corazones,
áhi nos vale ni el placer [*sic*]:
todo se vuelve ilusiones.¹⁴
- 85 *Hora sí, china del alma,
vámonos para Tenango
a vender los chiles verdes,
hoy que se están madurando. (Cf. núms. 91 y 97)¹⁵*
- 86 Con tu boquita encendida,
cuando ya me hayas besado,
podrás darme una mordida,

¹³ Cf. CFM: 1-1560, especialmente la versión F, que corresponde a la misma región.

¹⁴ En el *Cancionero* esta copla aparece con variantes (CFM: 2-4567).

¹⁵ Cf. CFM: 1-1565.

aunque me dejes pintados
 todos tus dientes, mi vida:
 eso no tiene cuidado.¹⁶

- 87 *Chiles verdes me pediste,
 chiles verdes te vo' a dar,
 vámonos para la huerta,
 allá te los vo' a cortar.*¹⁷

*Trío Fernández (D031).*¹⁸

Versión 2: [Xicoteppec, Puebla], 1975.

Interpretación. Coplas: 1221 (ã) 3456 (ã); estribillos: 1234. ã =
 ay, la ra lá...

- 88 Yo soy hombre enamorado,
 tengo ilusión penetrada [*sic?*];¹⁹
 pero siempre con cuidado
 que no se descosa nada,
 porque siempre he respetado
 a toda mujer casada.

¹⁶ Cf. *CFM*: 1-1554.

¹⁷ Cf. *CFM*: 1-1561.

¹⁸ Como se puede ver, cinco de las seis coplas que forman esta serie fueron localizadas en el *CFM*, todas provenientes de la misma fuente: *Cintas Hellmer*, María Andrea, Puebla, 1956. Si no fuera por las variantes que existen entre estas dos versiones, casi podría decirse que se trata de la misma interpretación, sobre todo si se toma en cuenta que el disco LP del que fue extraído el presente ejemplo es una recopilación realizada por el mismo José Raúl Hellmer. Ya que lo común es cambiar las coplas, autónomas en este caso, de una interpretación a otra, como puede observarse comparando este ejemplo con los dos siguientes, lo que sí es muy probable es que se trate de los mismos intérpretes grabados en fechas muy aproximadas entre sí.

¹⁹ También parece oírse: "que muy lucio ha penetrado".

- 89 *Chiles verdes me pediste,
chiles verdes te daré,
vámonos para la huerta,
allá te los cortaré.* (Cf. núms. 83 y 95)
- 90 Navegando en una tabla
donde el amor desvanece,
responde el pájaro en jaula:
“El que de amores padece
hasta con las piedras habla,
el mundo se le oscurece”.²⁰
- 91 *Hora sí, china del alma,
vámonos para Tenango,
a vender los chiles verdes,
hora que están madurando.* (Cf. núms. 85 y 97)
- 92 Con los rizos de tu frente
me mandastes amarrar;
como fui tan inocente,
no me pude desatar,
nomás me mantuve fuerte
como reata de lazar.²¹
- 93 *Hora sí, china del alma,
vámonos para Chicón,²²
a vender los chiles verdes
a centavo el cuarterón.*

*Leandro Hernández Zampallo, violín; Abacum
Fernández Tamáriz, jarana, y Reveriano Soto
Gaona, huapanguera (CEN-01).*

²⁰ Esta copla, con variantes, aparece en el CFM, y fue hallada en los sones jarochos *El balajú* y *El siquisirí* (2-4419c).

²¹ Esta copla está emparentada con otra, localizada en el son huasteco *La presumida* (CFM, 1-1723c).

²² Apócope de Chicontepec, ciudad ubicada en la Huasteca veracruzana.

Versión 3: Xicotepec, Puebla, 1975.

Interpretación. Coplas 94 y 98: 1221 (ã) 3456 (ã); copla 96: 1221 (1221) 3456 (ã); estribillos: 1234. ã = ay, la ra lá...

- 94 Ando ausente de mi tierra,
 en otro lugar me encuentro,
 por amor de una soltera
 que traigo en mi pensamiento;
 sin su amor yo no existiera:
 moriría de sentimiento.
- 95 *Chiles verdes me pediste
 chiles verdes te daré,
 vámonos para la huerta,
 allá te los cortaré.* (Cf. núms. 83 y 89)
- 96 'Toy malo de la garganta [*de mi*, al repetir],
 pero me voy a aliviar.
 Este negrito que canta
 es el que te ha de llevar
 para el rumbo de Papantla,
 donde contenta has de estar.
- 97 *Hora sí, china del alma,
 vámonos para Tenango
 a vender los chiles verdes,
 hora que están madurando.* (Cf. núms. 85 y 91)
- 98 Yo siempre te besaría,
 vida mía, si yo pudiera;
 con perlas adornaría
 tu dorada cabellera;
 ¡ay!, borracho de alegría
 en tus brazos me durmiera.
- 99 *Hora sí, china del alma,
 vámonos para El Castillo*

*a vender los chiles verdes
a real y medio el cuartillo.*

*Abacum Fernández, jarana y primera voz, y
Reveriano Soto, huapanguera y segunda voz
(CCP-07 y D039).*

8. La gallina²³

1a voz A7 D E A

U-na ga-lli-na con po-llos qué tra-ba-jos pa-sa-rí-a qué tra-

D E A 2a voz

ba-jos pa-sa-rí-a u-na ga-lli-na con po-llos U-na

A7 D E A

ga-lli-na con po-llos qué tra-ba-jos pa-sa-rí-a qué tra-

D E A 1a voz

ba-jos pa-sa-rí-a y u-na ga-lli-na con po-llos el ga-

²³ La única versión localizada de *La gallina* en la Huasteca también resulta muy significativa, ya que se trata de otro ejemplo interpretado en varios lugares de la República. Arturo Warman (1982) nos dice al respecto: “La melodía y las coplas, con ligeras variantes, son conocidas, ya sea en forma de son o de jarabe, en muchas regiones del país. Se trata, pues, de un son que desciende directamente de los primeros ‘sonecitos de la tierra’ creados durante la época colonial”. Mucha vitalidad ha tenido esta melodía especialmente en la variante regional del son que se interpreta en la Tierra Caliente de Michoacán, en la depresión del río Tepalcatepec, donde aún existen diversos músicos que lo interpretan.

llo le pre-gun - ta - ba que con qué los man-ten-drí - a ras-cán-

do con la pa - ti - ta por - que chi - ches no te-ní - a. Ay si,

ay no, ay qué ga - lli - na tan pio - la, también

que se sube_al pa - lo_es-ti - ra la pa - ta_yme - nea la co - la.

Transcripción: Francisco Tomás Aymerich.

Intérpretes: Trío Ebanense (CCP-06).

Coplas:

Una versión: San Luis Potosí.

Versión única. El Ébano, SLP, 1975.

Interpretación. Coplas: 1221 (1221) 1234 ó 1221 (1221) 3456;
estribillos: 1234.

- 100 Una gallina con pollos
qué trabajos pasaría;
el gallo le preguntaba
que con qué los mantendría:
rascando con la patita
porque chiches no tenía.²⁴

²⁴ En el *CFM* aparecen cuatro versiones de esta copla, localizadas en los sones huastecos *El gallo* y *El querreque* (3-6087). Las interpretaciones terracalenteñas

101 *Ay sí, ay no,
¡ay!, qué gallina tan [meola]:²⁵
tan bien que se sube al palo,
estira la pata y meneá la cola.*

102 *Voy a casar mi gallina
con el gallo copetón,
pa' que salgan los pollitos
con chamarra y pantalón.²⁶*

103 *¡Ay sí, ay no!,
dicen los de Cuernavaca,
que el animal que es del agua
nomás la pechuga saca.*

104 *Voy a casar mi gallina
con el gallo de allá enfrente,
pa' que salgan los pollitos
valientes como el teniente.*

Ay sí, ay no (Cuernavaca)...,

Trío Ebanense (CCP-06)²⁷

de Michoacán, de la misma manera que sucede en esta versión, suelen incluir una copla no paralela por la asociación con la palabra clave "gallina".

²⁵ Posiblemente *piola*: 'astuta, lista', usada en Argentina según el Diccionario de la RAE.

²⁶ Esta cuarteta con variantes aparece en *La gallina* de Michoacán y en San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas, así como en *El gallo* y *Naranjas y limas*, en el estado de Veracruz (CFM: 3-6055). Además, pueden apreciarse otras coplas paralelísticas en la misma fuente (cf. 3-5827, 5828, 5829, 5830, 6054 y 6056).

²⁷ Compárense estas coplas con la versión del grupo Los Tiradores de Nueva Italia, Michoacán: "Voy a casar mi gallina / con el gallo copetón, / para que salgan los pollitos / alegres del corazón. // Voy a casar mi gallina / con el gallo colorado, / para que salgan los pollitos / bonitos y enamorados" (FON-02).

9. *El son solito*²⁸

Dis - pén - se - me, ca - ba - lle - ro dis - pén - se
 que vo - y_a_hablar, quemé la de - je so - li -
 ta que la quie - ren ver bai - lar.

Transcripción: Francisco Tomás Aymerich.

Intérpretes: Trío Armonía Huasteca (D007-B).

Coplas:

Versión 1. Coxcatlán, San Luis Potosí, 1983.

Interpretación. Coplas: 1234; sextilla de *El caimán*: 12; 123456.²⁹

²⁸ Este son es una variante de *Los panaderos*, del cual se pueden escuchar en la actualidad versiones en la Tierra Caliente de Michoacán y dentro del repertorio jarocho. En todos los casos este son cumple dentro de la fiesta o fandango una función social, que consiste en animar a bailar al público presente. En la Huasteca existe también un son llamado *Los panaderos*, pero no guarda ningún nexo con los dos mencionados.

²⁹ *El son solito* es, quizás, el caso más complejo, debido a que el paralelismo consiste en dos esquemas que aparecen entrecruzados, por decirlo de alguna manera. Este recurso tiene aquí dos lecturas: visto en pares consecutivos, el esquema consiste en repetir textualmente los dos primeros versos y cambiar los dos segundos; visto de manera alterna, el esquema es otro: el único verso que permanece fijo es el segundo, mientras que el primero, tercero y cuarto varían. Esto está directamente relacionado con su función específica en torno al baile, más que con el uso del recurso en sí mismo. La estructura literaria se organiza en pares de coplas: en las nones, los músicos solicitan al bailaror (o

- 105 Dispéñseme, caballero,
dispense, que voy a hablar:
que busque su bailadora
que lo acompañe a bailar.
- 106 Dispéñseme, caballero,
dispense, que voy a hablar:
que me la deje solita,
la queremos ver bailar.
- 107 Dispéñseme señorita,
dispense, que voy a hablar:
que busque a su compañero
que la acompañe a bailar.
- 108 Dispéñseme, señorita,
dispense, que voy a hablar:
ahora lo deja solito,
que se enseñe a zapatear.
- 109 Dispéñseme, caballero
dispense, que voy a hablar:
que busque su compañera
que lo acompañe a bailar. (Cf. 106)
- 110 Dispéñsenme, bailadores,
dispensen, que voy a hablar:
ya bailaron "El solito",
ahora bailan "El caimán".³⁰

bailadora) en turno que busque una "compañera" que lo ayude a bailar, indicación que el bailaror cumple buscando, al azar, a una mujer entre el público, con quien, ya de regreso en la tarima, continúa bailando; en las coplas pares, los músicos realizan una nueva petición: "ahora la deja solita, / que la quiero ver bailar".

³⁰ Tal como lo indica esta copla, es costumbre cambiar la melodía e introducir una copla del conocido huapango *El caimán* a modo de remate.

(Entra el son *El caimán*.)

- 111 El caimán y el lagarto
son de malas condiciones;
yo voy a ver si le espanto
y traigo buenos arpones;
yo voy a ver si lo ensarto,
aunque sea de los talones.

Trío sin nombre (RVS-01).

Versión 2.³¹ María Andrea, Puebla. 1951.

Interpretación. Coplas: 1221 (ã) 3456. ã = "Ay, na, na, ná..."

- 112 En un espejo dorado
se miró la vida mía;
después que se hizo peinado,
me dijo si no tenía
un listón mal arreglado,
que yo se lo arreglaría.³²
- 113 Tienes un bonito cuerpo,
mujer [dientes de tonada]
nomás [...]
[...] será premiada,
porque de veras es cierto
que te amo, prenda adorada.

³¹ De este son se incluyen únicamente dos de las siete versiones localizadas, debido a que, salvo ligeras variantes textuales, las series de seis de ellas son prácticamente iguales, mientras que una, por el contrario, es completamente diferente: es una versión poblana antigua que lleva el mismo título, pero compuesta por coplas no paralelísticas y que, sin embargo, se cantan con la misma melodía. Es por esta razón que decidí incluirla.

³² Esta copla, sin el último verso, también ha sido localizada en el son huasteco *El bejuquito* (CFM: 1-2439).

- 114 Yo te amo con afición,
también con delicadeza;
si me das tu corazón
nos casamos por la Iglesia,
primero presentación,
para que veas mi firmeza.
- 115 A las ocho me acosté,
a las nueve me dormí,
a las diez que desperté,
me puse a pensar así,
por un sueño que soñé,
acordándome de ti.³³

Trío Fernández (CEN-08).

Una versión de *Las canastas*:

Ciudad de México, 1994.

Interpretación. Coplas: {12341234}; estribillo: Ay, la, ra, láa; ay la, ra, láa;
ay, la, ra, la, la, la, la la, la, la laá.

- 116 Canastas y más canastas,
canastas de María Andrea;
no tiene terrón la mata
y por eso no florea. (Cf. núms. 72 y 75)

Ay, la, ra, lá...

- 117 Canastas y más canastas,
canastas de María Antonia;

³³ Esta copla está emparentada con una cuarteta que apareció en *El frijolito*, Tamaulipas. Cf. CFM: 1-1987.

no tiene terrón la mata
y por eso no retoña.

Ay, la, ra, lá...

- 118 Canastas y más canastas,
canastas de mi Huasteca;
no tiene terrón la mata
y por eso no se seca.

Ay, la, ra, lá...

Trío Aguacero (D001).

Una versión de *La llorona*:

Huejutla, Hidalgo, 1972.

Interpretación. Coplas: 12123456; estribillos: 12123434 ó {12123434}.

- 119 No llores, porque si lloras,
acrecientas mi penar;
el corazón me devora
sin yo sin poder estar;
al verme en mis tristes horas
me dan ganas de llorar.
- 120 *Oyes, llorona,
déjame llorar a mí,
a ver si llorando puedo
remediar lo que perdí.*
- 121 Si estoy dormido, despierto,
me siento en mi cama y lloro,
porque supe que había muerto

¡ay!, la joven que yo adoro,
¡quiera Dios que no sea cierto!

122 *Oyes, llorona,
y ya déjame llorar,
a ver si llorando puede
mi corazón descansar.*³⁴

123 Yo vi un corazón llorar
cuando lo estaban hiriendo,
al tiempo de agonizar
nomás se quedó diciendo:
“Mujeres no paguen mal
cuando las estoy queriendo”.³⁵

Oyes, llorona (mí)...,

Trío Regional (CCP-02).

Bibliografía citada

- CFM: Margit Frenk, coord. *Cancionero folklórico de México*, 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- HELLMER, José Raúl, 1990. “Informe de la región de Huauchinango, Puebla, 1951”. *Heterofonía* 102-103: 68-80.
- MAGIS, Carlos H., 1969. *La lírica popular contemporánea. España-México-Argentina*. México: El Colegio de México.
- VÁZQUEZ VALLE, Irene, 1981. Notas en folleto adjunto al disco LP *El son del sur de Jalisco, vol.1*, de la colección INAH, núm. 18.
- WARMAN, Arturo, 1982. Notas al disco LP *Michoacán. Sonos de Tierra Caliente*, de la colección INAH, núm. 7.

³⁴ Una variante jarocho de esta copla se localiza en el CFM, 2-2799.

³⁵ Variantes de esta copla se han encontrado en los huapangos *El llorar, El triunfo* y *La huasanga*. Cf. CFM: 2-4477.

Fonografía

- CCP-02 Grabación de campo. Cinta de carrete. Ciudad Valles, SLP, 1971; Huejutla, Hgo., 1972. Varios intérpretes. Grabación de Eduardo Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas.
- CCP-06. Grabación de campo. Casete. El Ébano y Ciudad Valles, SLP, 1975. Varios intérpretes. Grabación de Enrique Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas.
- CCP-07. Grabación de campo. Casete. Xicotepec, Pue., 1975. Trío Los Fernández. Grabación de Eduardo Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas.
- CEN-01. Grabación de campo. Casete. [Xicotepec, Puebla], septiembre, 1975. Trío Los Fernández. Grabación de Eduardo Llerenas, Beno Lieberman y Enrique Ramírez de Arellano.
- CEN-08. Grabación de campo. Disco de pasta de 78 rpm. Maria Andrea, Pue., septiembre, 1951. Trío Los Fernández. Grabación de José Raúl Hellmer.
- D001. *Canciones y danzas de la región huasteca*. Casete. Trío Aguacero. México: Ehecatl, 1994.
- D007-B. *Folklore mexicano*. Trío Armonía Huasteca. LP. México: Alegría, 1975.
- D031. *Panorama mexicano. 200 años en canciones folklóricas*. LP. Varios intérpretes. México: Vanguard-Gamma, [s.f.]. Grabación de José Raúl Hellmer.
- D038. *Huapangos y sones*. LP. Conjunto de Hipólito Flores y Arturo Francisco y Conjunto de Carlos Rangel y Ausencio Jiménez. México: Philips, 1966. Notas de Lillian Mendelssohn.
- D039. *Antología del son de México*. Álbum: 6 discos LP. Varios intérpretes. México: FONART-FONAPAS, 1981. Grabaciones de campo de Enrique Ramírez de Arellano, Eduardo Llerenas y Beno Lieberman.
- D057-C. *Huapangos*. Casete. Trío Tamazunchale. México: Alegría, 1981.
- D057-F. *Regresa el Trío Tamazunchale con sus 15 grandes éxitos*. Casete. México: Discos LEBE [s.f.].
- D063-A. *El huapango mexicano*. CD. Trío Xoxocapa. México: Global Entertainment, 1999.

- D063-B. *Sones huastecos*. LP / casete. Trío Xoxocapa. México: Pentagrama, 1989.
- FAN-11. Grabación de campo. Cinta de carrete abierto. Xilitla [S.L.P.], mar-abril, 1972; Tamazunchale, S.L.P., y Jalpan, Qro., abril, 1972. Varios intérpretes. Grabaciones de René Villanueva.
- FON-01. *Al primer canto del gallo*. Casete. Grupo Mono Blanco. México: Pentagrama, 1989.
- FON-02. *Michoacán. Sones de Tierra Caliente*. LP. Serie INAH 7. México: INAH, 1982.
- JOL-01. Grabación de campo. Casete. Amatlán, Ver., noviembre, 1996. Varios intérpretes. Grabación de José Luis García.
- RVS-01. Grabación de campo. Casete. Coxcatlán, S.L.P., julio, 1983. Trío sin nombre. Grabación de Rosa Virginia Sánchez.
- RVS-02. Grabación de campo. Casete. Ixhuatlán de Madero, Ver., diciembre, 1983. Beto Cuervo "Beto Loco", jarana y voz. Grabación de Rosa Virginia Sánchez.
- RVS-03. Grabación de campo. Casete. Tamaletom, S.L.P., julio de 1983. Trío de Domingo Navarro. Grabación de Rosa Virginia Sánchez.
- RVS-15. Grabación de campo. Cinta de carrete abierto. Ixhuatlán de Madero, Ver., mayo de 1980. Varios intérpretes. Grabación de Francisco Tomás Aymerich.

“A mí se me revela muy fácil”: coplas y canciones de Martín Villano

Nacido en 1936, don Martín Villano Espinoza es ejidatario en La Limonera, municipio de Apatzingán, Michoacán, México. Además de ser un líder en su comunidad — donde ha promovido ante las autoridades la dotación de diversos servicios públicos —, es compositor, músico y profundo conocedor del repertorio poético y musical de la Tierra Caliente de Michoacán. También es danzante y toca danzas tradicionales en el violín: año con año realiza en su propia casa el novenario con danza para una imagen de la Santa Cruz, de la que es devoto.

Desde niño aprendió la ejecución de la música en conjuntos de arpa en el seno de su propia familia; este *destino* le ha permitido desplazarse por diversos rincones de la Tierra Caliente y la Sierra Madre del Sur para ejecutar su música tradicional. Pero acaso su faceta más interesante es la de compositor, pues lo mismo compone corridos — letra y música — que valonas e improvisa coplas. Siendo analfabeto, la composición es para él sobre todo un acto de la inspiración y la memoria en el que la escritura no toma parte. Al hablar, suele introducir coplas para aderezar la conversación, coplas que improvisa a partir de esquemas por él bien sabidos — el lector podrá reconocer algunos entre las estrofas que presento aquí. Los corridos los compone, asimismo, de memoria, y puede incluso improvisarlos, según lo he constatado (González, 2003: 76-78). Esta facultad para improvisar y componer la explica él con la expresión: “A mí se me revela muy fácil”, es decir: ‘Me resulta fácil recitar y cantar los versos, como si estos simplemente aparecieran en mi mente’.

Presento en primer lugar las coplas que he podido reunir en mis conversaciones y entrevistas con don Martín; cuando son variantes de estrofas tradicionales, remito entre paréntesis al *Cancionero folklórico de México* (CFM). La mayoría de ellas son sextillas de metro octosílabo, la estrofa que parece ser la más común para la recitación y aun para la improvisación en esta región michoacana, y que, en cambio, se encuentra poco en los *sones* y *jarabes* de la zona. Estos géneros de la canción

lirica tradicional bailable de la Tierra Caliente de Michoacán tienen una preferencia por la estrofa típica de cuatro versos octosílabos, otra forma de la que Martín Villano también echa mano para la recitación y el canto. En menor grado recurre a las estrofas de ocho octosílabos, y sólo aparece aquí una quintilla, forma estrófica muy escasa en la Tierra Caliente y, en general, en el Occidente de México.

Don Martín compone *valonas*, que tradicionalmente son glosas en décimas, o bien, una cuarteta de octosílabos más cuatro décimas con otra cuarteta al final como despedida, las cuales son ejecutadas siempre con una misma melodía instrumental, que hace las veces de introducción y de puentes (González, 2002). En la valona, las estrofas son salmodiadas en un estilo pausado, privilegiando la clara enunciación del texto para su fácil comprensión. Como podrá verse, las valonas hechas por don Martín no siguen la forma poética tradicional; sus estrofas van de los seis a los diez octosílabos y, al cantarlas, él las adapta a la forma musical; asimismo, mantiene en sus creaciones el tono humorístico que tienen muchos textos del género. La primera de las valonas que presento se refiere a los infortunios que pasa un campesino de la sierra cuando, alentado por "un rico de afuera" —esto es, un mafioso o *narco*—, siembra mariguana en su tierra; la segunda, de la que sólo recordé fragmentos, parece ser tradicional y probablemente es una valona vieja que él escuchó en su juventud.

Presento tres corridos de la autoría de Martín Villano, quien dice haber compuesto muchos, la mayor parte de ellos dedicados a personajes de la región; en este caso, se refieren a los enfrentamientos violentos que tienen los protagonistas, con maleantes o con la policía, porque eran asesinos, porque querían extorsionarlos o porque eran perseguidos por la justicia. Los corridos de don Martín se refieren a un entorno violento, en el que los hombres resuelven sus diferencias a balazos; los héroes son hombres de valor, decididos, queridos por la gente, y no dudan en enfrentarse a sus enemigos y matar a algunos *gallos finos* o, en su caso, perder la vida, características típicas del héroe de corrido (Aurelio González, 2001). Presento, además del texto poético, la línea melódica de los corridos, debida también a la inspiración de don Martín.

Finalmente, he incluido las coplas y la música de tres *danzas* tradicionales de su repertorio. Las danzas son un género muy popular en la

región de la Sierra Madre del Sur; lo interesante es que don Martín recuerda muchas coplas para cantarlas, cuando lo más común, hoy en día, es que su ejecución sea sólo instrumental. En el caso de “La señora santa Ana”, el lector encontrará versiones singulares de unas coplas muy extendidas en la lírica infantil de nuestro país (cf. Mendoza, 1980: 29).

Quiero agradecer las observaciones y sugerencias de Margit Frenk y de Rosa Virginia Sánchez, que han sido muy valiosas para la edición de los textos.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

I. Coplas

[1] ‘Toy enfrente del jardín
y aquí nunca yo he venido,
amigo, yo soy Martín,
Villano es mi apelativo,¹
por el materno Espinoza
y de la Altamira nacido,
me divierto con las rosas
y de usted soy su amigo.

[2] Fui nacido en Lombardía,
yo me registré en Huilumba,
y le dije a la vida mía,
como luego se acostumbra,
que el hombre que es polecía,
ni un elemento lo tumba.

[3] Quisiera ser alfarero,
y de la loza chiquita,

¹ *apelativo*: “erróneamente, apellido; como en varias partes de C. América” (Santamaría, s.v.).

pa hacerles un tinajero²
me gustó esta mañanita;
que el hombre que es guitarrero
merece mujer bonita.

[4] Quisiera ser alfarero,
y de la loza mexicana,
pa' formarte un tinajero
con gusto y de buena gana:
el hombre que es taquero³
merece una buena dama.

[5] Fui nacido en Nueva York
y mi casa fue una huertita,
y al pasar por Salvador,
me dijo una jovencita
que el hombre zapateador⁴
le toca mujer bonita.

[6] A mí me da gusto verte,
saludarte es un placer,
quisiera que no se usara⁵ la muerte,
para no dejarnos de ver,
pero es tan así la suerte
que eso no va a suceder.

[7] Yo áhi salí de Corralejo
y me vine sin dilación;
yo vi correr a un conejo

² *tinajero*: "sitio donde se tienen las tinajas, jarros y demás enseres relativos al servicio del agua" (Santamaría, s.v.).

³ *taquero*: 'vendedor de tacos'; *taco*: "tortilla de maíz enrollada que lleva dentro [uno o] varios alimentos" (Gómez de Silva, s.v. *taco*).

⁴ *zapateador*: 'bailador popular, ejecutante de zapateado'.

⁵ *que no se usara*: 'que no existiera'.

por los llanos de La Unión;
no le hace que estemos viejos,
tenemos la misma unción.⁶

[8] Detrás de la guía, el lucero,⁷
si no, el lucero es perdido;
bañándome en un estero
me gritó un grito Cupido:
– Este muchacho es ratero,
pero pa' mí es buen amigo.

[9] Decentes, y no rancheros,
y humilde es su simpatía;
yo vi cantar un jilguero
y en una flor de alegría;
me siento contento y entero
con estar en mi casa este día.

[10] Tú eres afable sin precio
y en tu palacio lucido;
tú dirás que yo soy necio,
pero vo' a venir seguido,
a ver si por medio de eso
consigo un favor contigo.

[11] Yo me quedé huerfanito,
mi vida fue placentera;
yo andaba rodeando un ranchito,
me apareció una ranchera:
ayer me mandó un escrito,

⁶ *tenemos la misma unción*: aquí, probablemente en el sentido de 'somos del mismo material' o 'integramos juntos una yunta'; en cualquier caso, 'somos iguales'.

⁷ *la guía, el lucero*: términos populares que posiblemente designan a la Vía Láctea o acaso a la Luna o a Venus.

que la verdad le dijera;
la verdá es que ando solito,
puedo dormir 'onde quiera.

[12] Este es mi querido dos,
compañerito del cuatro.
Chatita, si no me quieres,
regálame tu retrato.⁸

[13] En toda la semana pienso
y en tu querer, vida mía;
nomás vengo a preguntarte
si me quieres todavía.

[14] Lunes y martes te imploro
y el miércoles me retiro,
jueves y viernes te adoro
y todo el sábado suspiro,
sólo hoy, domingo, no lloro,
por [ser] el día que te miro.

(CFM: 1-292)

[15] Sospiros que al viento doy
y me quedo pensativo:
— Chatita, yo ya me voy,
desengañame de un tiro,
dime si soy o no soy
de tu amor el preferido.

(Cf. CFM: 1-388c)

[16] ¿Qué quieres que haga, mi vida?,
sin verte yo lo lamento:
no lo siento 'tar jodido,⁹

⁸ Copla del son *El dos*; cf. CFM: 4-9266, 4-9268.

⁹ *jodido*: 'pobre', "arruinado, echado a perder, maltrecho" (Gómez de Silva, s.v.).

porque fui de nacimiento,
pero viviendo contigo
me voy a sentir contento.

[17] No llores, guanajuatense,¹⁰
fíjate qué 'tán pintando
un águila en una peña
y un serafín coronando;
por 'ber nacido trigueña
traes corazones penando.¹¹

[18] ¡Qué bonito caminar,
lo dudo que seas cualquiera!
Te quisiera enamorar
por, si me pertenecieras,
llevarte pa' mi jacal:¹²
no quero verti por fuera.

[19] Soy una torre en lo firme,
soy un cimientito de amor;
soy tu negrito querido,
tú eres más linda que el sol.

[20] Si por caso yo me voy
y tu amor no lo supiere,
vámonos diciendo adiós
por lo que el tiempo ofreciere.

[21] ¡Qué decente señorita!,
la veo bien inteligente,
parece ser la estrellita

¹⁰ *guanajuatense*: 'oriunda de Guanajuato, estado del centro de México, limítrofe con Michoacán al norte'.

¹¹ La copla está emparentada con otra que aparece con suma frecuencia en el son huasteco *La malagueña* [N. de la R.].

¹² *jacal*: "choza, casucha pobre" (Gómez de Silva, s.v.).

que corre por el Oriente;
como la vean seriecita,
los va a tener con pendiente.

[22] 'Tá fresca la tardecita,
¡cuál pendiente hay de calores!
Ah, qué bonita tiendita,
y aquí hay de muchos sabores,
y atiende esta señorita
de ojitos encantadores.

[23] 'Tá decente la señorita
y ni modo que sea frastera;¹³
ella tiene su casita
pa' saludar a cualquiera;
parece una florecita
que mandó la primavera;
de verla tan seriecita,
yo saludarla quisiera.

[24] Voy a hablarle a una ranchera
con fin de traila a mi cargo;
me dijo que la pidiera,
y yo siento que no me tardo:
si Dios me la concediera,
yo hasta la que tengo largo.

(Cf. CFM: 1-2492 al 2518)

[25] Palmero, sube a la palma,
sube a la palma, palmero.
De esos dos pares de ojitos,
uno es el que yo más quero.

(Cf. CFM: 3-6423)

¹³ *frastera*: 'forastera'.

[26] Ay, güerita como azares,
con tu boca carmesí,
si alguno te preguntare
que si soy de Potosí,
niégales: que tú no sabes,
que hasta hora me viste aquí.

[27] Las mujeres son bonitas
por su querer tan sincero,
pero para durar seriecitas
deben de cuidar primero:
de noche no andar solitas
ni engañando al que es frastero.¹⁴

[28] El nacer es un placer,
nomás la vida es cortita;
por causa de una mujer
yo tuve una vueltecita;
cada que la iba a ver
sempre le hallaba vesita.

[29] Me enamoré de una monja
pa' tener amor de honrada;
la noche que nos juntamos
hasta alabanzas cantaba.
Ella se llamaba Juana,
pero por una ventana
el diablo me vigilaba,
¡el hijo de la guayaba!¹⁵

(Cf. CFM: 2-5116ab)

[30] Date gusto, vida mía,
que yo te daré otro tanto;

¹⁴ Véase nota 12.

¹⁵ *hijo de la guayaba*: eufemismo por el insulto *hijo de la chingada*.

quera Dios y que ese gusto
no se vaya a volver llanto.

(Cf. CFM: 2-5326)

[31] Ya como y bebo sin ti,
me acuesto y no me desvelo,
ya tengo quién me dé gusto
cada y cuando que yo quero.

(CFM: 2-4170)

[32] Matinaria [?], yo no lloro
porque tienes nuevo amante;
si a ti te aprecian decoros,
a mí me adoran constante;
como relicario de oro,
te la paseo por delante.

[33] Hoy no te quise por tocha,¹⁶
por rogon y malobrista,¹⁷
dientes de cuchara mocha
y zancas de perra pleitista.

[34] Un burrión¹⁸ entre claveles
me dijo: — A usted le conviene,
como el ave en sus fuereres [?],
que en el viento se sostiene;
no hay que hablar de las mujeres,
porque ellas ¿qué culpa tienen?

(Cf. CFM: 2-4827)

[35] Cupido estando en placeres
me dio un consejo ya tarde:

¹⁶ *tocha*: "sucias desaseadas, mugrosas" (Santamaría, s.v. *tocho*).

¹⁷ *malobrista*: 'que obra mal'.

¹⁸ *burrión*: "corrupción vulgar de *gorrión*" (Santamaría, s.v.).

que no amara a las mujeres,
que porque es amor cobarde;
¡cuándo deja uno de amarlas,
si una mujer fue su madre!

[36] La cocina ha de estar limpia
pa' que el dueño esté contento;
si la cocina está cochina
y el dueño no desatina,
pierde el noventa por ciento.

[37] Es como l'india al comprar,
no tiene comparación:
aunque el recaudo¹⁹ sea bueno,
siempre ella quere colión.²⁰

[38] De esos dos que andan bailando,
no hallo ni cuál descoger,²¹
yo como soy inorante,
me gusta más la mujer.

[39] De esos dos que andan bailando,
¿saben qué se me afigura?,
una parece asador,
l'otro parece asadura.²²

(Cf. CFM: 3-8413 al 8415)

¹⁹ *recaudo*: "especies y, en general, ingredientes [...] que sirven para condimento en las cocinas" (Santamaría, *s.v.*); aquí, en el sentido de 'compra de verduras en el mercado'.

²⁰ *colión*: "ribete, en el sentido de lo que se da por añadidura para igualar el precio de dos cosas en un trueque o cambio" (Santamaría, *s.v.*); aquí, como *pilón*, "lo que el vendedor da gratis sobre el precio de lo que se compra, adhehala" (Gómez de Silva, *s.v.*).

²¹ *descoger*: por *escoger*.

²² *asadura*: "el sustento diario, la comida" (Santamaría, *s.v.*).

[40] Que vivir es una gloria,
también morir es preciso,
y la vaca que no engorda
no hay que echarle compromiso,
ni enamorar una sorda,
porque pa' uno es perjuicio.

[41] Vi formar un panalito
debajo de una palapa;²³
el que no muere chiquito,
de viejo no se le escapa.

II. Valonas

[1] El rico desconocido

¡Ay!, mi encontré un rico de afuera,
frastero²⁴ y desconocido,
dijo que él iba a ser mi patrón
y que yo era su peón de estribo;
5 ciertito es lo que les digo:
nos fuimos a una cabaña,
quesque²⁵ a sembrar marihuana:
¡ay!, trabajaba noche y día,
yo hacía lo que él me decía
10 los seis días de la semana.²⁶

¡Ay!, le dije a mi prenda amada:
– Yo el trabajo lo comprendo,

²³ *palapa*: "especie de cobertizo techado con hojas de palmera" (Gómez de Silva, s.v.).

²⁴ Véase nota 12.

²⁵ *quesque*: "(de *que es que*) adv. Al parecer, presuntamente, dizque" (Gómez de Silva, s.v.).

²⁶ *los seis días de la semana*: de lunes a sábado.

- deja dar una tardeada,²⁷
 no me tardo, horita vengo,
 15 no digas que me entretengo;
 ¡ay, supieras lo que te quero,
 pero vo' a ver los planteros,²⁸
 me está sacando un tarengo!²⁹
- ¡Ay!, cuando llegué de regreso:
 20 – Ya llegates, amor mío.
 – Yo t'echando desafíos.
 ¡Ay!, ya me vido lo berengo;³⁰
 ¡qué cabrón es el tarengo,
 'tán los planteros vacíos!
- 25 ¡Ay!, me dieron sulfato y fórmula,
 también triple diecisiete³¹
 – mi patrón era un cabrón,
 me portaba del copete –,³²
 pa' que entrara como un cohete;
 30 ¡ay!, me llevé a mi prenda amada
 a ver si algo rebajaba,
 y hasta eso eché de ribete.³³

²⁷ *tardeada*: 'trabajo vespertino en el campo'.

²⁸ *planteros*: 'plantío, plantación'.

²⁹ *tarengo*: 'pájaro pequeño de color oscuro que en pequeñas parvadas saca las semillas recién sembradas de los plantíos, por lo que es considerado pernicioso por los agricultores en la Tierra Caliente' (cf. Santamaría, *s.v.* *tarenga*).

³⁰ *berengo*: "bobo, cándido, sencillo" (Santamaría, *s.v.*); *ya me vido lo berengo*: '[el pájaro] me vio la cara, abusa de mí'.

³¹ *sulfato, fórmula, triple diecisiete*: fertilizantes y herbicidas que el campesino habría aplicado al plantío para que la semilla "entrara como un cohete" (v. 29) y la planta creciera pronto.

³² *me portaba del copete*: probablemente, 'me tenía agarrado del copete, abusaba de mí'.

³³ *de ribete*: "por añadidura" (Gómez de Silva, *s.v.*); aquí, el campesino ofrece su esposa al patrón para ganárselo; este acepta la oferta, pero no rebaja la deuda.

¡Ay!, con mi patrón de rodillas,
 rezando y en alta voz,
 35 óibanos unos rugidos
 y unos aleteos atroz:
 ¡ay, Virgen, haz tu maravilla!,
 ya llegó el de las varillas,³⁴
 no tuvo perdón de Dios.

40 ¡Ay!, otro día por la mañana
 fuimos a ver qué sobraba,
 juntos con mi prenda amada,
 llego allá llorando a mares
 y echando gritos al viento,
 45 ¡ay!, cuando el alto me marcaron
 cincuenta y dos melitares
 del Dieciocho Regimiento.

¡Ay!, me empezaron a golpear
 y yo todavía les negaba,
 50 junto con mi prenda amada;
 ¡ay!, pero ella les decía
 que de eso me mantenía,
 que era lo que yo sembraba.

¡Ay!, después de que me golpearon,
 55 yo amarrado me quedé
 y muriéndome de sed;
 mandaron: — Trai un refresco.
 Yo con gusto lo acepté,
 ¡ay, pero fue por las narices!³⁵

³⁴ *el de las varillas*: el helicóptero de la policía, que sobrevuela la sierra para localizar plantíos de droga; por lo dicho en la estrofa siguiente, se entiende que luego de localizarlos, los destruyen.

³⁵ El *refresco por las narices* (vv. 57-60), conocido como *tehuacanazo*, 'agua mineral aplicada a presión por la nariz'; es una forma de tortura.

60 ¡qué horas tan infelices
aquellas que yo pasé!

¡Ay!, le hablé al mejor licenciado
para defenderme yo;
les cuento lo que pasó:

65 ¡ay, que en mí siguieron los daños,
él me sentenció a veinte años,
después de que me robó!

¡Ay!, mi despedida es tirana
y las valonas yo las hago:

70 pa' lograr la mariguana
de este tiempo pa' delante,
sólo a medias con el diablo.

[2] La desplazada (fragmento)

¡Ay!, quisiera dejar a todos
sin ropa y sin prencipal;³⁶
a los ricos sin caudal,
aunque sus tierras me den;
5 las aseguro también,
¡ay!, que es más fácil rescatar
un peso caído en el mar
que lo que mis ojos ven.

¡Ay!, quisiera quitarle al padre
10 alba, casulla y camisa,
y oro y plata del copón;
¡ay!, si el sacristán se descuida,
y el cáliz echa en olvida,
mis manos águila son.

³⁶ *principal*: "capital, importe de una deuda" (Santamaría, s.v.).

- 15 ¡Ay!, pues barda en que me paseo [?]
 no dejo fruta en las huertas,
 ni ropa en tiendas abiertas ,
 y con suavidad volteo;
 a los perros apedreo
- 20 y de todo doy razón;
 por fin, doy buena función,
 ¡ay!, soy como curro³⁷ labioso,
 como soy apetitoso,
 soy de mala inclinación.

III. Corridos

El Santo Prieto

Martín Villano

A - ño del se - sen - ta y sic - te, qué fe - cha
 tan se - ña - la - da, e - ra un día cua - tro de oc -
 tu - bre que no se me ol - vi - da na - da
 ma - ta - ron al San - to Prie - to un mar - tes
 por la ma - ña - na. Hu - yen - do des - de su
 tie - rra a A - pat - zin - gán lle - gó un dí - a,

³⁷ curro: "señorito; señor o dama bien puestos" (Santamaría, s.v.).

se la te - nían sen - ten - cia - da por muer - tes
 que él ya de - bí - a, a - sí ca - yó a e - se lu -
 gar a in - gre - sar de po - le - cí - a.

[1] Corrido del Santo Prieto

Año del sesenta y siete,
 qué fecha tan señalada,
 era un día cuatro de octubre
 que no se me olvida nada,
 5 mataron al Santo Prieto
 un martes por la mañana.

Jesús era el Santo Prieto,
 Godínez, su apelativo,³⁸
 con su pistola en la mano
 10 era hombre muy decedido,
 de merito Michoacán
 y de Las Cruces nacido.

Huyendo desde su tierra,
 a Apatzingán llegó un día,
 15 se la tenían sentenciada³⁹
 por muertes que él ya debía;
 así cayó a ese lugar
 a ingresar de polecía.

³⁸ Véase nota 1.

³⁹ *se la tenían sentenciada*: 'estaba amenazado de muerte'.

- 20 Por la muerte de un rural,⁴⁰
 la gente se lo decía,
 que lo querían matar;
 el Santo lo presentía
 y se fue de judicial,⁴¹
 asegurando su vida.
- 25 La suerte no le ayudó
 y pagó las que debía:
 lo mataron por la espalda
 – de frente no se podía –;
 sólo así mató sus males
- 30 el temible polecía.

Corrido de Juvenal García

Martín Villano

Voy a can-tar un co-rrí-do, qui-zás y ya lo sa-
 bra-an: es de Ju-ve-nal Gar-cí-a,
 to-dos lo co-no-ce-ra-án, el del ran-cho
 del Ta-co-te, es-ta-do de Mi-choa-ca-
 án.

⁴⁰ *rural*: 'policía del cuerpo comunitario'.

⁴¹ *judicial*: término usual en México para agente de la policía judicial.

[2] Corrido de Juvenal García

Voy a cantar un corrido,
 quizás y ya lo sabrán:
 es de Juvenal García,
 todos lo conocerán,
 5 el del rancho del Tacote
 y estado de Michoacán.

Juvenal es hombre rico
 y de corazón sincero;
 le mandaron un escrito,
 10 esigiéndole un dinero:
 eran seiscientos millones
 que quería Jesús Cisneros.

Juvenal le contestó:
 – Y en el escrito te digo:
 15 desconozco ese dinero,⁴²
 porque no te lo he pedido;
 si es porque eres de valor,
 yo también soy decedido.⁴³

Y en el puerto de Las Auras
 20 se encontraron de repente,
 se agarraron a balazos
 con puras armas potentes:
 Juve con su dieciséis⁴⁴
 se los quitaba de enfrente.

⁴² *desconozco ese dinero*: 'no asumo la deuda'.

⁴³ *eres de valor, soy decedido*: 'si quieres abusar, nos enfrentaremos, pues no te temo'.

⁴⁴ *dieciséis*: 'tipo de arma de fuego'.

25 Se cerró la balacera,
se iba a llegar ese día:
en el rancho del Tacote
toda la gente decía:
–Se topó con los Cisneros
30 ese Juvenal García.

En el rancho del Tacote
la gente hacía remolino
y oía aquella balacera
en aquel campo sangrino,
35 Juve con su dieciséis
se tumbó tres gallos finos.⁴⁵

Juvenal, muy mal herido,
a todavía les decía:
–Dentro de mi carabina
40 traigo lo que me pedían;
con aquella voz ladina,⁴⁶
yo soy Juvenal García.

Al fin que ya me despido,
me deben de dispensar;
45 vuela, vuela, palomita,
no te canses de volar,
anda lleva este corrido
pa' que lo oiga Juvenal.

⁴⁵ *gallos finos*: de *gallo*, en el sentido de "hombre fuerte o enamorado, valiente o que sobresale" (Santamaría, s.v.).

⁴⁶ *voz ladina*: 'voz sonora de timbre agudo'.

Corrido de Vicente Chávez

Martín Villano

Voy a can - tar un co - rri - do pa re - cor -
dar a mi tie - rra, del se - ñor Vi - cen - te
Chá - vez, cria - do y na - ci - do en la sie - rra.

[3] Corrido de Vicente Chávez

Voy a cantar un corrido
pa' recordar a mi tierra,
del señor Vicente Chávez,
criado y nacido en la sierra.

- 5 Y en la sierra 'onde él se crió
toda la gente lo amaba;
Vicente era de valor
y no lo manifestaba.⁴⁷

- 10 De La Mesa a La Mostrera
no se vía de federales⁴⁸
preguntándole a la gente:
—¿Dónde está Vicente Chávez?

Una mujer de anticipo⁴⁹
fue la que les dio razón:

⁴⁷ *no lo manifestaba*: 'no era jactancioso'.

⁴⁸ *no se vía de federales*: 'la vista se nublaba con tantos agentes federales'; en sentido figurado, acaso como un cielo que se nubla por las aves de rapiña.

⁴⁹ *de anticipo*: 'de entrada, inmediatamente'.

15 – Lo encuentran en El Manguito,
váyanse sin dilación.

Vicente, disimulado
y recargado en los corrales,
cuando el alto le marcaron
20 ciento treinta federales.

– ¿Usted es don Vicente Chávez,
aquel que la Ley pedía?
– Y a sus órdenes, señores,
díganme qué se ofrecía.

25 Le habló Teresa Martínez:
– No te vayas a rendir;
no porque son federales
también se saben morir.⁵⁰

Puso mano a su pistola:
30 – ¡Mejor muerto que rendirme!
Y ahí lloraron las balas
de diferentes calibres.

Vicente de la cocina
les tumbaba los fortines,
35 – Y aquí está la carabina,
le habló Teresa Martínez.

Cuando hubo el recogimiento
y el coronel los contaba,
le faltaron treinta y tres
40 y el capitán, que él amaba.

⁵⁰ *no porque son federales / también se saben morir: 'el que sean policías no significa por fuerza que sean valerosos'.*

— ¿Dónde está mi coronel
y el sargento Benito?
— Los mató Vicente Chávez
en el rancho del Manguito.

- 45 Paloma, cruza los mares
a saborear tus jardines;
¡que viva Vicente Chávez,
también Teresa Martínez!

IV. Danzas tradicionales

El borreguito

Co - rre, co - rre, bo - rre - gui - to, co - rre por e -
sa a - la - me - da, va - mos a cor - tar ro -
si - tas, ya vi - no la pri - ma - ve - ra, ve - e - ra.

[1]El borreguito

Corre, corre, borreguito,
corre por esa alameda,
vamos a cortar rositas,
ya vino la primavera.

- 5 Entre la escarcha, hay la nieve,
entre la nieve, hay rocío,
ahí viene el niño chiquito
titiritando de frío.

10 Corre, corre, borreguito,
no te vayas deteniendo,
áhi viene el niño chiquito
y lo vienen persiguiendo.

15 Corre, corre, borreguito,
corre siempre por la tarde,
áhi viene el niño chiquito
áhi llévaselo a su madre.

La señora santa Ana

-Se - ño - ra San - ta A - na, ¿por qué llo - ra el ni - ño?

-Por u - na man - za - na que se le ha per - di - do.

[2] *La señora santa Ana*

– Señora santa Ana,
¿por qué llora el niño?
– Por una manzana
que se le ha perdido.

5 – Si llora por una,
yo le daré dos;
¡al caso es que calle,
po’ el amor de Dios!

10 Campanas de plata,
torre de marfil,
ese niño llora,
se quiere dormir.

La Virgen lavaba
y san José tendía;
15 el niño lloraba,
san Juan lo mecía.

Señora santa Ana,
recoge mantilla,
recibe a tu niño
20 con una pastilla.⁵¹

Señor san José,
recoge el fajero,
ya tu niño viene
como dos luceros.
25 En el alto cielo
y está una ventana,
por allí se asoma
señora santa Ana.

La Guadalupana

¡Qué bo - ni - ta tie - rra de - ba - jo del cie - lo!

La Gua - da - lu - pa - na nos de - ja un con - sue - lo, sue - e - lo.

⁵¹ *con una pastilla*: probablemente, 'sobre una alfombra de *paste*'; *paste*: "heno, pascle, pastle o salvajina, [...] material empleado para hacer los nacimientos de navidad" (Santamaría, *s.v.*).

[3] La Guadalupana

¡Qué bonita tierra
debajo del cielo!
La Guadalupana
nos deja un consuelo.

5 En el alto cielo
nos ven caminar,⁵²
la Guadalupana
nos ha de salvar.

10 Ya va escureciendo
y otro día es mañana,
y a México vino
la Guadalupana.

Bibliografía citada

- CFM: Margit Frenk, coord. *Cancionero folklórico de México*, 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Diccionario breve de mexicanismos*. México: Academia Mexicana / FCE, 2003.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 2001. "El caballo y la pistola: motivos en el corrido". *Revista de Literaturas Populares* I-1: 94-115.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 2002. *El valonal de la Tierra Caliente*. Morelia: Jitanjáfora / Red Utopía.
- _____, 2003. "Tres compositores de la Tierra Caliente". *Ideosema. Revista de Literatura, Lingüística y Semiótica* 2: 63-81.
- MENDOZA, Vicente T., 1980. *Lírica infantil de México* [1951]. México: FCE / SEP.
- SANTAMARÍA, Francisco J. *Diccionario de mejicanismos* [1959]. México: Porrúa, 2000.

⁵² *nos ven caminar*: puede inferirse que se trata de un canto de peregrinos.

Bosquejo de una estética del cuento folclórico

LUIS BELTRÁN ALMERÍA
Universidad de Zaragoza

La investigación sobre el cuento folclórico parece estar a punto de iniciar una nueva etapa. El siglo XIX puso las bases para el estudio de una nueva disciplina, lo que solemos llamar estudios del folclor o de literatura oral. La escuela finesa y el comparatismo mitológico pusieron en marcha una enorme tarea: la de conservar y comprender el legado de las tradiciones orales que subyacían en todas las culturas conocidas. El siglo XX acometió sin complejos esa tarea y, fruto de los esfuerzos de las dos grandes direcciones originadas en el siglo anterior, se crearon importantísimos instrumentos, como los índices de Aarne-Thompson, y monumentales lecciones de comparatismo, como las de V. Propp y C. Lévy-Strauss. Pero la perfección instrumental y la acumulación de conocimientos que ha producido el siglo XX no pueden ocultar la necesidad apremiante de que los estudios de literatura oral, y más en concreto los relativos al cuento folclórico, den un salto cualitativo. Tal salto debe permitir una integración profunda de los resultados obtenidos por el conservacionismo geográfico-histórico finés y el comparatismo en sus diversos matices que desemboque en una forma nueva, en una síntesis poderosa basada en un mayor rigor e iluminadora del devenir de las culturas tradicionales y de sus géneros fundamentales. Es esta una necesidad ampliamente sentida por los investigadores. Y, entre otras, la propuesta reciente de Heda Jason (2000) intenta ser una respuesta a tal demanda. Por otro lado, esta necesidad de superación no es muy distinta de la que se puede percibir en otras disciplinas humanísticas —sobre todo en los estudios literarios—, inmersas hoy en una búsqueda de soluciones integradoras y trascendentes que suelen quedarse a menudo en el culto a una interdisciplinaridad ecléctica y superficial.

La propuesta que voy a exponer a continuación viene a decir que una concepción estética, una estética evolutiva, histórica, puede arrojar nue-

va luz sobre estas cuestiones y llevarlas a un plano de comprensión superior. No voy a argumentar aquí sobre el alcance y las limitaciones de la estética del siglo XIX, una estética muy poco moderna, por decirlo de forma sintética, que traducía una visión elitista y conservadora del mundo. Simplemente señalaré que un pensamiento estético ha venido recorriendo las investigaciones sobre el folclor y los estudios literarios, pero lo ha hecho muchas veces de forma clandestina, encubierta por otras apariencias y pretensiones teóricas — ocurre con el comparatismo —, entre otras razones por la limitada conciencia del problema fundamental que ha acompañado las investigaciones. Fruto de las limitaciones de ese pensamiento estético encubierto ha sido su resistencia al historicismo. Por eso, la estética que estoy proponiendo es una estética esencialmente histórica. Pero, en vez de sumergirnos ahora en un debate teórico sobre los límites de la estética y de otras propuestas metodológicas, resulta preferible intentar plasmar este debate en el mundo del cuento folclórico y ver qué posibilidades pueden y deben ser abiertas por el siglo XXI.

La teoría del cuento folclórico

El siglo XX ha enfrentado dos grandes actitudes ante el cuento folclórico: por un lado, una actitud empírica, que ha tratado de acumular saber en forma de datos y que ha producido clasificaciones, como la de Aarne-Thompson; por otro, un esfuerzo de comprensión y de integración, un esfuerzo interpretativo de conjuntos abarcables y, por tanto, parciales, que ha producido monumentales obras de autor, incluso de escuela. Una nueva actitud debe basarse en la interpretación de la historia o, mejor dicho para el caso del cuento folclórico, de la gran evolución, que va mucho más allá de la historia. Las síntesis teórico-históricas que se fundan en un simple esfuerzo ecléctico no consiguen desprenderse del mecanicismo de la teoría e inutilizan su dimensión evolutiva, que tampoco consigue superar el nivel de la descripción. El caso de Jason es un ejemplo de tales limitaciones (Beltrán, 2002). Para abordar esta cuestión es necesaria una nueva actitud dialógica trascendental que supere tanto el empirismo como el mecanicismo abstracto. Quien más se ha acercado a esta actitud es V. Propp, a quien le faltó poco para alcanzar una

comprensión estético-evolutiva del cuento, acaso un poco más de rigor y algo más de comprensión de los problemas que plantea una estética.

Propp acertó en lo esencial al postular que “el momento de separación del rito es también el comienzo de la historia del cuento maravilloso, mientras que su sincretismo en el mito es su prehistoria” (1998: 531). Pero ese momento de la separación del rito es concebido de forma poco clara y precisa, al atribuirlo “al régimen de clan en estadio de evolución representado, por ejemplo, por las tribus americanas estudiadas por Dorsey, Boas y otros” (1998: 530). En otros lugares de esta misma obra precisa Propp ese momento inaugural en la liberación del cuento de las funciones religiosas del rito, cosa que ocurre con la implantación de la agricultura y “la desaparición de la caza como único o fundamental recurso de subsistencia” (525). En otras palabras, puede decirse que Propp sitúa el desarrollo del cuento folclórico (el cuento maravilloso, en sus propios términos) en el Neolítico, con la aparición de la agricultura, la sedentarización de las hordas y la fragmentación de la tradición oral que da lugar al nacimiento de diversos géneros, atentos cada uno a un nivel de tareas distinto, en correspondencia con la creciente división social del trabajo que requieren unas comunidades más numerosas y complejas que en la etapa anterior (el Paleolítico o el Mesolítico). Propp vio bastante bien este problema, pero por lo que se refiere al cuento, no desarrolló un pensamiento capaz de constatar mediante conceptos las transformaciones estéticas que permiten el nacimiento y la posterior evolución del género.¹ Carente de este desarrollo, Propp construyó su pensamiento con conceptos culturalistas, tomados de la etnografía, que son la antítesis del pensamiento estético. Esto se traduce en una depen-

¹ En su réplica a la crítica que le dirigió Lévi-Strauss, Propp reconoce la necesidad de un estudio “crítico-literario”, que sería su tercera aportación tras la *Morfología* y las *Raíces*. Sin embargo, no llegó a escribirlo, pese a que en la misma réplica ya apunta que en ese estudio aparecerían los estratos del cuento popular de forma similar a la de los sedimentos geológicos (1972: 71). En otro lugar de la misma réplica señala que en los cuentos “domina una concepción del tiempo, del espacio y del número completamente distinta de la que nosotros estamos acostumbrados y tendemos a considerar absoluta. Pero este es un problema particular que no hemos considerado hasta ahora” (67).

dencia de los ritos y de su evolución. Tal dependencia es, hasta cierto punto, inevitable e incluso benéfica. Pero impide una completa comprensión de los problemas que suscita el cuento folclórico, que, al fin y al cabo, son de índole estética. También cabe criticarle a Propp que se desentendiera de los cuentos de animales y que sólo de pasada apuntara que tienen el mismo origen en el rito que los cuentos maravillosos.² Ese es, quizás, su más grande error.

Hacia una estética del cuento folclórico

El método que vamos a seguir para bosquejar una estética del cuento pretende comprender las categorías estéticas en las que se funda el género: la figura, el tiempo y el espacio y el binomio seriedad-risa. Esa comprensión debe ser precisada no en términos abstractos, sino en términos evolutivos (otros dirían históricos). Eso significa que las categorías del análisis estético no resultan de las necesidades de coherencia de la propia teoría, sino de la interpretación de las grandes etapas de la evolución humana y de su presencia en la construcción del género cuento.

Para comprender la naturaleza estética del cuento estamos obligados a plantearnos el difícil problema de la comprensión del pensamiento y de la estética primitivos. Sólo en ese marco es posible entender el devenir del cuento como género tradicional. Nos conformaremos ahora con explicitar algunos principios derivados de un debate sobre la "mentalidad primitiva", que dura ya dos siglos y que ha tenido contribuciones de gran relevancia, como las de J. G. Frazer, L. Lévy-Bruhl y E. Cassirer, entre otros. El primero de estos principios viene a decir que el pensamiento primitivo es un pensamiento estético. En otras palabras, la diferencia fundamental entre el pensamiento primitivo y el pensamiento histórico consiste, a mi modo de ver, en que el pensamiento histórico puede (no siempre lo hace) distanciarse y desentenderse de la dimen-

² También en la réplica a Lévi-Strauss, Propp subraya que sólo se ha ocupado de los cuentos maravillosos y que, para caracterizar el género cuento en su conjunto, debería añadir otras "morfologías de los conjuros, de los apólogos, de las comedias, etcétera" (1972: 54).

sión estética (aunque no consigue desvincularse por completo nunca) y el pensamiento primitivo no puede cuestionar su dimensión estética. Por eso Cassirer llamó al pensamiento primitivo pensamiento mitopoético y subrayó su imposibilidad de actuar analíticamente y su necesidad de comprender seres y cosas como unidades. Otros llamaron a este fenómeno pensamiento mágico, lo que conlleva el problema de la distinción entre religión, magia y ciencia.

El segundo principio viene a decir que el pensamiento primitivo no es una etapa uniforme de una mentalidad prelógica por la que han pasado todas las culturas prehistóricas, sino que en su larguísima evolución de más de cien mil años conoció etapas que es necesario distinguir. La Prehistoria ha distinguido, con criterios culturales, tres grandes etapas: Paleolítico, Mesolítico y Neolítico, que nos pueden servir de referencia para comprender los grandes momentos de la evolución de la estética tradicional. Lévy-Bruhl ya señaló que había tantas mentalidades como culturas, pero ha recibido justas críticas porque no practicó lo que proponía, al no ser capaz de caracterizar esa diversidad (Rogerson, 1979: 54).

Un tercer principio tiene un sesgo hermenéutico. No es fácil comprender los fenómenos del mundo tradicional desde nuestro tiempo. Para acercarnos a ese mundo tradicional debemos evitar dos actitudes muy comunes en estos estudios: negar la distancia temporal o, por el contrario, magnificarla. A menudo estas dos actitudes suelen ir juntas, por extraño que parezca. La negación de la distancia es muy frecuente entre los etnólogos y los folcloristas influidos por la etnología. El etnólogo suele tomar por verdad lo que ve y olvida la larga evolución que ha sufrido lo que puede contemplar en el presente. La justificación más frecuente para establecer ese principio de certeza es que una interpretación de los fenómenos de la mentalidad primitiva será siempre indemostrable, dado su carácter remoto y la carencia documental. De ahí que se tenga por único criterio aquel que deriva de la observación empírica. Esta es la posición, entre otros, de Lévi-Strauss. Suelen darse otros problemas interpretativos no menos graves. Uno es aplicar las categorías actuales a los fenómenos tradicionales. Por ejemplo, categorías como religión, magia y otras que se utilizan para caracterizar el pensamiento primitivo deben someterse a una crítica para preservarlas de interpreta-

ciones desnaturalizadoras. Religión y magia suponen una oposición a otras creencias, que sólo tienen sentido en un mundo histórico, en el que la religión la oponemos a la filosofía, la magia a la medicina, etcétera. Otro problema consiste en lo contrario: negar la posibilidad de aplicar conceptos actuales a las culturas ajenas. Una comprensión de la cultura ajena no es posible sin distanciarse de esa cultura. En resumen, podemos formular este criterio hermenéutico en los siguientes términos: para comprender el pensamiento de otras sociedades debemos comprender cómo pensamos nosotros (Rogerson, 1979: 64), y toda comprensión es el producto de un diálogo entre culturas ajenas (Bajtín, 1982: 350). La tarea hermenéutica consiste, pues, en hacer posible el diálogo con el pasado.

Teniendo en cuenta tales principios, vamos a trazar un esbozo de esta teoría que debe servir de punto de partida de nuestra exposición. Las culturas de cazadores recolectores, esto es, las culturas que no han trascendido los límites culturales del Paleolítico, desarrollaron unas tradiciones orales caracterizadas por un mínimo repertorio de géneros, probablemente intercambiables y transversales. Estos géneros eran el mito-cuento y el mito-caso, que incorporaban un sistema de prohibiciones y consejos. Forman parte de lo que podemos llamar *estética de la reposición*, la estética del didactismo elemental para la convivencia. Estos géneros se basan en una figuración sintética, esto es, las figuras tienen una doble faz, animal y humana, que expresa la permeabilidad de la frontera que debería separar a los humanos de los animales. Es frecuente una representación plástica de estas figuras con forma humana y cabeza de animal. Las nociones de espacio y tiempo son puramente abstractas; esto es, no existe la frontera entre espacios reales e imaginarios y el tiempo de la narración se sitúa en otra era, “la edad de los primeros residentes”, siguiendo una expresión bosquimana. Esta era primitiva está presente en la imaginación posterior de las culturas orales. Es la etapa anterior a Noé en la *masora* hebrea o la edad de los titanes en la cultura griega.

La segunda etapa corresponde al Neolítico. Las culturas agrícolas expanden notablemente los géneros orales de la tradición —y también los géneros materiales, los artesanales y los festivos. Esta expansión da lugar a nuevos géneros: el cuento, la canción, el caso, el mito, la cosmogonía y una larga serie de géneros didácticos (el enigma, la adivinanza, el

refrán, etcétera). Estas culturas profundizan la división social del trabajo. Una de las consecuencias es que los niños requieren una enseñanza, que tiene lugar dentro del ámbito familiar patriarcal. En esta etapa agrícola las categorías estéticas alcanzan un desarrollo importante. La figuración establece claras fronteras entre animales y humanos. Habrá cuentos de animales y cuentos de humanos. Las figuras animales conforman símbolos, cuyo contenido es valor. Esos valores componen una estética del crecimiento y de la proporcionalidad directa de valores. Las figuras humanas son también símbolos que incorporan valores más complejos. El tiempo y el espacio ya no son enteramente abstractos, sino lo que podríamos llamar funcionalmente abstractos. El espacio se divide en dos grandes ámbitos: el horizontal y el vertical, que, a su vez, constan de dos dimensiones. La horizontalidad distingue entre el espacio conocido, propio y el espacio desconocido, el bosque o desierto. La verticalidad tiene igualmente dos ámbitos: el terrenal y el reino del subsuelo. El tiempo también se diversifica. Aparece el tiempo de la crisis y el tiempo de la regeneración o resurrección. La combinación de seriedad y risa de estos cuentos adquiere una diversidad desconocida en la etapa anterior.

Una tercera etapa en la evolución del cuento se corresponde con la Edad de los Metales y el desarrollo de la ganadería, la etapa final del mundo tradicional prehistórico. En esta etapa aparecen nuevos géneros tradicionales: la épica, la balada, la tragedia, la oración coral (el peán), la lamentación, etcétera. Los mitos se reciclan en esta etapa produciendo esa serie nueva de géneros poéticos elevados. El cuento tradicional se recoge en el ámbito popular. Aparecen formas prosísticas muy cercanas al cuento: la leyenda local, la fábula idílica. Y en el ámbito del cuento surgen nuevas formas vinculadas a ciertas formas de risa (las parábolas, el grotesco y, quizá, los cuentos de tontos).

En las culturas históricas el cuento sufre un proceso de transformación en otro género: el cuento literario. Ese proceso atraviesa varias etapas: la traslación a la escritura (transcripción), una reacentuación significativa incomparable con las etapas prehistóricas (el proceso de conversión a la seriedad que da lugar al *exemplum*) y una tendencia a la emancipación de sus leyes evolutivas, fruto de su esfuerzo por resituarse en el panorama de los géneros literarios históricos. En su vertiente específicamente folclórica aparece una nueva orientación hacia formas de

risa burlescas (los cuentos de costumbres), que pueden llegar a adquirir formas obscenas y groseras, fruto de la descomposición del grotesco.³ En este ámbito folclórico se presentan una serie de patologías, producto de la debilidad de la cultura oral, en retroceso a causa de la pujanza de la cultura escrita y de la subordinación de la cultura agrícola.⁴

De este apunte evolutivo podemos extraer una primera conclusión: lo que los grandes folcloristas han tomado por la imagen canónica del cuento folclórico es su estadio agrícola y neolítico. Esta concepción del cuento folclórico es, en gran medida, justa, porque es en esa etapa cuando se configura lo que podemos llamar el canon del cuento folclórico, pero para alcanzar una comprensión no mecánica del género debemos insertar esta etapa en la serie evolutiva. Y, sobre todo, debemos comprender la estética fundamental del cuento tradicional como un estadio —esencial— en la evolución de las categorías estéticas literarias. A la caracterización de estas categorías en el cuento tradicional vamos a dedicar las páginas siguientes.

Las raíces prehistóricas del cuento

La prehistoria del cuento tradicional está localizada en las etapas anteriores a la expansión de la agricultura, esto es, en las culturas de cazadores recolectores del Paleolítico y el Mesolítico. Una prueba de ello es la literatura de los bosquimanos. Si leemos la colección de relatos bosquimanos que nos legaron Wilhelm Bleek y Lucy Lloyd, fácilmente podremos observar que no son cuentos o, con mayor precisión, que no se corresponden con la idea que los estudiosos suelen hacerse de los cuentos folclóricos.⁵ Alguno de estos relatos no ofrece gran resistencia a ser

³ Los cuentos de costumbres proceden de los cuentos de tontos. En ellos, la figura del tonto adquiere un perfil social y estamental. Los tontos son maridos, esposas, molineros, avaros, curas, etcétera.

⁴ Estas patologías fueron analizadas por Propp en su artículo "Transformaciones del cuento folclórico".

⁵ Propp señaló en su polémica con Lévi-Strauss que "los cuentos de salvajes" con frecuencia no tienen nada que ver con los cuentos. Según Propp, el estadio de los pueblos más arcaicos y primitivos lleva a la conclusión de que

caracterizado como cuento, pero el conjunto revela que no parece tener demasiado sentido trazar fronteras genéricas en estas colecciones de relatos, pues no hay diferencias funcionales entre ellos y sí, en cambio, una poderosa unidad. No podemos encontrar la distancia funcional que se observa entre un mito y un cuento tradicionales, porque en la horda bosquimana la división de tareas es mínima (los hombres a cazar y las mujeres y niños a recolectar). Apenas se pueden distinguir anécdotas y casos de otro grupo de relatos que podríamos llamar mito-cuento.⁶ Estos mito-cuentos combinan rasgos que después caracterizarán a los mitos agrícolas con rasgos que serán propios del cuento. La mejor muestra de semejante sincretismo es la figura de Mantis de los relatos bosquimanos. Mantis es una figura mixta, humano-animal, que se parece a lo que en el cuento se denomina *trickster*. Mantis es un inmortal que continuamente se comporta como un tonto, sale huyendo de las situaciones de apuro en que se mete gracias a unas alas que le crecen al efecto, intenta engañar con embustes y su nieto lo reprende por su comportamiento infantil. Entre sus facultades figura la de hacer hablar a animales y cosas. En el folclor de las tribus indias de Norteamérica parece tener un pariente próximo en la figura del Coyote. De sus desventuras se desprende una risa didáctica que enseña los valores de cohesión de la horda: la necesidad de compartir, de respetar el entorno o de reparar el mal. Esta figura muestra un estadio de la imaginación que no establece diferencia entre “naturaleza” y “sociedad” o entre “sociedad” e “individuo”. “Su mundo tendría la forma de una sociedad unitaria, compuesta por criaturas – amigas y enemigas – que poseían una elevada posición y un gran poder y, pasando por toda una jerarquía de niveles intermedios, criaturas con escaso poder y, por tanto, insignificantes” (Elias, 1990: 91). En la literatura bosquimana, esta jerarquía está bien patente. Entre los primeros están el león y el eland (un antílope de gran tamaño); uno es muy peligroso, el otro, inofensivo. Entre los segundos figuran las larvas de termita y el estelión (un lagarto).

todo su folclor, incluidas las artes figurativas, tienen un carácter exclusivamente sacro o mágico.

⁶ Wundt llamó a estos relatos “cuentos-fábulas mitológicos” (*mythologische Fabelmärchen*).

Las imágenes de este estadio cultural son ambivalentes, esto es, interpretan lo humano como animal y lo animal como humano. Los relatos bosquimanos representan un curioso momento en la evolución de esta correspondencia animal-humana. En su imaginación ocupa un lugar preferente el mundo de los primeros pobladores (lo que el traductor español ha llamado “primera humanidad”). Los primeros pobladores eran unas criaturas intermedias, habitantes de “un mundo incompleto, embrionario, y ellos mismos carecían de una normas de conducta sólidas y, por tanto, eran proclives a hacer toda clase de estupideces” (Prada, 2001: 294). La ausencia de fronteras claras entre animales y humanos persiste entre los bosquimanos. Los babuinos (primates) son considerados parientes de los humanos con un idioma ininteligible. Son “la gente que se sienta sobre sus talones”.⁷ El final de la “primera humanidad” se explica en un mito-cuento bosquimano como el momento en el que los animales optan por su propia comida y se casan con su propia especie. Los mito-cuentos bosquimanos se remontan, por lo general, a ese pasado remoto de los primeros pobladores. Por eso la metamorfosis animal-humano es frecuente, proteica y reversible. Carece de la dimensión fatal que suele comportar en la imaginación posterior. Y, aun cuando no llegan a adoptar la metamorfosis, las figuras de los relatos bosquimanos suelen poseer un parentesco con animales: el hombre que era cuñado de los buitres, por ejemplo.

Pero no sólo caracteriza la imaginación bosquimana esa línea de indefinición entre el reino animal y la humanidad, entre el individuo y el grupo, sino que presenta otros aspectos ligados a la comprensión estética del tiempo y del espacio. Vayamos, en primer lugar, a la comprensión del espacio. La ausencia de fronteras entre la humanidad y el reino animal está presente también en el espacio. Los fenómenos celestes (digamos, la caída de una estrella fugaz) se explican como avisos de algo que ha sucedido en un lugar no visible (la muerte de alguien de la horda, por ejemplo). El principio de correspondencia y significación directa gobierna todo tipo de fenómenos supraterráneos, porque el espacio for-

⁷ La frase de Bleek y Lloyd es “the people who sit upon [their] heels” (1911: 17).

ma un ámbito comunicativo único. Esto supone la ausencia de una frontera típica del cuento folclórico: el bosque. La presencia del bosque en el cuento tradicional marca la frontera entre dos ámbitos espaciales: el familiar o conocido y el bosque (también el desierto), desconocido. El espacio desconocido es el espacio de la desventura en el cuento tradicional. En el mito-cuento bosquimano la desventura se da en un espacio único, siempre más o menos familiar. Es un espacio neutro, sin relación alguna con las figuras correspondientes. Tampoco existe el subsuelo, tan importante en los cuentos maravillosos. La vida de ultratumba y la vida subterránea no existen para los bosquimanos, que aceptan la muerte como final (“la luna nos maldijo y ahora morimos sin remedio”). Esta concepción unitaria del espacio no permite concreciones. El espacio es abstracto. No hay un lugar propio, porque el lugar de acampada es variable e itinerante, sólo condicionado por ciertas precauciones (la distancia con charcas y lugares de agua, por temor a las fieras).⁸

El tiempo tiene también un carácter abstracto, plano, uniforme. La principal y casi única categoría para señalar el tiempo es la asimilación con una determinada acción o estado. “Los bantúes nos apresaron cuando estábamos así”; “debería llegar a mi hogar para cuando los árboles estén secos”. El *cuando* sólo es posible en relatos personales, en relatos en los que el narrador es también sujeto de la enunciación, esto es, en los mito-casos. En los mito-cuentos la temporalidad se rige por la sucesión de las acciones. Esta sucesión es el tiempo que domina la desventura. Esta sucesión produce un tiempo axiológico: el de la restauración del

⁸ El problema de la concepción del espacio en las culturas primitivas fue deficientemente planteado por Ernst Cassirer, quien llamó la atención sobre la imposibilidad de los primitivos de comprender el espacio de una forma abstracta, sistemática. Pero de ahí parece querer deducir la concreción de la representación del espacio en las culturas primitivas, lo que da lugar a un considerable malentendido (Cassirer, 1983: 76-79). La confusión proviene de no distinguir lo que son conceptos instrumentales abstractos para la medida y observación del tiempo y del espacio, y las categorías estéticas que se expresan en las obras de la literatura oral y escrita. Los primitivos carecen de conceptos instrumentales abstractos para definir el espacio-tiempo, pero utilizan categorías estéticas abstractas para expresar el espacio-tiempo.

estado originario, el estado en que cada cosa está en su sitio o, simplemente, el tiempo que desvela lo que está mal hecho.

El doble carácter abstracto del espacio-tiempo del mito-cuento bosquimano es la causa de que las desventuras tengan un carácter típico y ejemplar: el miedo a visitar al león, el castigo al zampabollos, el castigo al que no comparte la comida, el aviso de ciertos peligros, etcétera.

En resumen, el género mito-cuento de las culturas de cazadores recolectores permite la expresión de las normas básicas de la convivencia entre humanos y con la naturaleza. La cosmovisión que acompaña a esas normas es el resultado de la proyección de esas relaciones; esto es, las fuerzas mágicas y los cuerpos celestes tienen un carácter mixto humano-natural. También la risa alcanza aquí todas las esferas simbólicas, que, en último término, son una sola.

El cuento tradicional

Ya V. Propp señaló que el nacimiento del cuento se produce al disociarse el mito del rito. Tal disociación estaría, según Propp, causada por la expansión de la agricultura y la consiguiente relegación de la caza como fuente primordial de alimentación de la comunidad. La agricultura, explica Propp, destruye los ritos (sobre todo, el rito iniciático, aunque reconoce que hay otros ritos agrarios) y los sustituye por la aspersión y los sacrificios. Las creencias "silvestres" se transforman en brujería. Y los mitos se integran en la esfera de la religión, que ocupa un espacio propio dentro de las tradiciones, más elevado que el que ocupa el cuento. En esta etapa, el cuento aparece como género específico. Según dice Propp, cuento y mito tienen diferentes funciones sociales.

Todo esto es verdad. Pero debe ser visto con una mirada menos mecanizada. Propp mismo ya advirtió la escasa presencia de la agricultura y de la caza en los temas del cuento. El origen del cuento estaría no en la agricultura misma, sino en la pervivencia del rito más allá de su función propia, en la desnaturalización del rito. Lo que no explica Propp es por qué razón el cuento conserva el rito iniciático, qué es lo que significa esa conservación. Esta limitación es producto del mecanicismo con el que comprendió este fenómeno el folclorista y teórico ruso. Según

Propp, el origen del cuento estaría en el rito y, por tanto, en las culturas de cazadores recolectores, pero sólo florecería en culturas agrícolas. Los cuentos mantienen unas correspondencias con el rito originario que sólo a veces son directas, muy a menudo corrigen el sentido —transposición o reacentuación del sentido— y, en ocasiones, lo invierten. Esta teoría tiene una buena parte de verdad, pero también resulta claramente mejorable.

Las culturas agrícolas requieren una ampliación notable del abanico de los géneros del discurso tradicionales. Esto es una consecuencia de la mayor división del trabajo que se opera en una sociedad que *produce* sus propios alimentos y que amplía así sus expectativas de vida. En las sociedades de cazadores recolectores los viejos son una carga. A partir de cierta edad el cazador pierde facultades y sus posibilidades de acertar en el blanco decrecen, no puede alimentar a su familia y depende de otros individuos y parientes. En cambio, en el régimen agrario los ancianos pasan a formar la casta dirigente: son los patriarcas, los depositarios del saber y de la alianza con los dioses. Se convierten en depositarios de las tradiciones. El cuento pasa a formar parte del capital de nuevos géneros que necesita la nueva autoridad (sobre todo, la parte femenina de esa nueva autoridad). Y ¿qué función le corresponde? A la función ya conocida de escenificar los valores esenciales de cohesión de la horda (ahora, familia patriarcal y tribu) hay que añadir la escenificación simbólica de los misterios de la vida agrícola, esto es, la asimilación del ciclo de la vida: vida, muerte, resurrección. El contenido misterioso del mito-cuento tradicional da lugar ahora al cuento maravilloso, que si ha recibido una atención preferente de los folcloristas y teóricos ha sido por ser el exponente central del nuevo género. Pero procedamos por orden. Veamos, en primer lugar, las consecuencias estéticas del crecimiento espectacular de la división de tareas que conlleva el nuevo sistema cultural.

Suelen señalar los etnólogos que el tránsito de la actividad cazadora recolectora a la agraria conlleva una considerable ampliación del trabajo de la comunidad. De los hadza —una tribu de cazadores recolectores del África central, cuya lengua pertenece a la familia joisan, como la de los bosquimanos— se ha dicho que llevan una vida feliz porque su ocupación diaria en tareas para procurarse el sustento es mucho más corta y menos penosa que la de sus vecinos agricultores. Los intentos de in-

roducirlos en la vida agrícola han fracasado por la penuria de las cosechas y por el alcoholismo asociado a la sedentarización. Y sus vecinos explican ese fracaso al creerlos unos vagos, inadaptados al esfuerzo que requieren las tareas agrarias. En efecto, el salto cualitativo en división y complejidad del trabajo entre sociedades recolectoras y sociedades agrarias es tan grande que condena a las primeras a la exclusión del mundo agrícola y, presumiblemente, a la extinción.

Comprenderemos mejor ese salto cultural si no lo reducimos a su aspecto laboral. Veamos las consecuencias que tiene en el dominio de la imaginación. En primer lugar, la imaginación agraria se estratifica. Aparece un estrato enteramente nuevo: el mundo del subsuelo, y a este estrato le corresponde otro, opuesto pero conectado, que es el mundo celeste, cuyos habitantes pertenecen a otra raza distinta de la de los mortales terrestres. Los tres estratos mantienen una comunicación axiológica, vertical.⁹ Esta estratificación es la causa de la aparición de géneros diferenciados: el mito, el cuento, el caso, la canción y otros. Cada uno de esos géneros cumple su propia función. El cuento, como queda dicho, asume la exposición de los valores de la cohesión grupal y familiar y, dentro de esos valores, la explicación simbólica de los misterios agrarios, de los misterios asociados al milagro de la fecundidad. Otros géneros pueden asumir estas mismas tareas –recuérdese el mito de Démeter Agélastos–, pero lo hacen incluyendo elementos de identidad nacional –dioses propios en los mitos, lugares propios en las leyendas, etcétera–, que revela su pertenencia a un estrato distinto de los géneros tradicionales. El cuento aborda estas tareas sin apelar a principios o figuras identitarios. La causa de esta ausencia de referencias de identidad es la orientación infantil y prenatal del cuento. Los niños no poseen elementos de exclusión cultural. Su mundo es el mundo de su entorno. Los límites de ese entorno son aprehendidos en la adolescencia, el momento en que se descubre la limitación del mundo infantil y el joven emprende

⁹ Es fácil proponer una lectura materialista de esta estratificación. Los vegetales nacen del subsuelo y dependen de la lluvia y otros fenómenos que se originan en los cielos. Tal interpretación materialista fue puesta por Aristófanes en boca de Sócrates en su obra *Nubes* y es el fundamento de la acusación de impiedad que condenó a tomar la cicuta a Sócrates.

la tarea de enfrentarse al mundo más allá de la protección familiar (el rito de la iniciación). En el transcurso de las culturas agrarias, el iniciado adquiere alguna forma de identidad. Es un individuo de una tribu, de una familia, de un lugar (lo que dará lugar al surgimiento de la estética del idilio), porque el iniciado tiene raíces en una tierra, que es la de sus antepasados. En las culturas recolectoras, la iniciación únicamente supone crecimiento: que el niño ya no es niño, sino uno más de la horda con los mismos derechos y deberes.¹⁰

Las consecuencias de la ausencia de signos de identidad en el cuento son su apelación a un didactismo universal y, de paso, la universalización del género, esto es, su grandeza y el motivo de su pervivencia más allá de la etapa que lo alumbró. Mientras que los géneros identitarios que surgieron al final del mundo de las tradiciones se desvanecen en el mundo histórico y sólo han podido ser conservados en una parte mínima, gracias a intervenciones extraordinarias (transcripciones), el cuento ha conseguido sobrevivir, adaptarse, evolucionar e, incluso, regenerarse en un género parcialmente nuevo: el cuento literario moderno. Este doble carácter infantil-universal del cuento tradicional es posible precisamente porque hay otros géneros identitarios, tribal-nacionales, que cubren otras demandas, otros ámbitos. Esto es muy importante: el cuento tradicional nace como un género entre otros géneros y con una cierta conciencia de esa vecindad, algo que no podía suceder en el limitado y condensado mundo de los géneros tradicionales de las culturas recolectoras. De ahí la importancia que adquieren las fórmulas demarcatorias iniciales y finales, del tipo “érase una vez” o “¿verdad que esto ocurrió?”, etcétera, y de marcas de género como los animales parlantes, el *trickster*, el ogro, las hadas, el mundo subterráneo, etcétera. En resumen, universalidad y especificidad se aúnan para ofrecer uno de los más grandes fenómenos estético-literarios de todos los tiempos: el cuento.

Pasaremos ahora a intentar describir cómo la universalidad y la especificidad del cuento tradicional se concretan en su propia estética, una estética de género: la estética del crecimiento. Para ello consideraremos

¹⁰ He tratado la cuestión del idilio en otros trabajos, sobre todo en mi crítica del sistema de géneros etnopoéticos propuesto por Heda Jason (Beltrán, 2002).

los tres aspectos constituyentes de esa estética: la construcción del personaje, la concepción del espacio y del tiempo, y la actitud ante el mundo (serio-cómica). Comenzaremos por lo último: la actitud ante el mundo. Es, quizás, el elemento menos específico frente a otros géneros. El mundo de las tradiciones no separa lo serio de la risa. En todos los géneros, desde la épica hasta los géneros paremiológicos, se da la fusión de las dos actitudes ante la vida. Pero esa relación no es siempre homogénea. El cuento tradicional mantiene una actitud de cierto equilibrio aparente entre lo serio (el miedo) y la risa, pero esta termina triunfando sobre las limitaciones del mal. Todo esto ocurre siempre con una finalidad didáctica tradicional: mostrar el crecimiento no sólo en su faceta de la integración de los jóvenes en la tribu, sino en la dimensión material del crecimiento de la naturaleza, que debe servir para el crecimiento de la comunidad. Ningún otro género tradicional expresa de manera tan directa y orgánica esa alianza y compatibilidad entre seriedad y risa. En todo caso, esa alianza se expresa de forma distinta en las dos grandes líneas del cuento tradicional: el apólogo o cuento de animales y el cuento fantástico. Una tercera línea ofrece el predominio de la risa burlesca: se trata de los cuentos de tontos y de sus derivados, los cuentos de costumbres. Se corresponde aproximadamente con la sección que el índice de tipos Aarne-Thompson llama "Anécdotas y chistes" (1200-1999). Volveremos más adelante sobre estos problemas.

Vayamos ahora con la concepción espacio-temporal que se manifiesta en los cuentos tradicionales. Encontramos tres grandes concepciones espacio-temporales en el cuento tradicional: una concepción unitaria, una concepción dual y una tercera mixta. La unitaria es heredera del mito-cuento de los cazadores recolectores; aparece en los cuentos de animales, que han perdido su aspecto mítico; el zorro, el coyote o el lobo ya no son seres divinos, aunque conservan alguno de sus atributos: hablan y hacen hablar a otros animales, son listos o tontos y siguen siendo figuras de valores, pero desprovistas de aspectos mágicos. Este carácter espacio-temporal unitario y abstracto — el tiempo es un tiempo remoto, sin vínculos con la experiencia de la vida, y el espacio, un simple escenario de la acción, sin ningún atributo — sólo permite la articulación de enseñanzas y consejos, que son el producto de un encuentro casual en el camino.

La concepción dual del espacio-tiempo es muy frecuente en los cuentos maravillosos, en los que aparece un doble espacio: la tierra y el subsuelo; el espacio familiar y el bosque (lo desconocido) o el espacio exterior (libre) y la torre o el palacio del rey (el territorio de la prueba). Otra posibilidad es el espacio mágico (feérico) frente al terrenal de las carencias. Esa dualidad admite, pues, variaciones según los perfiles estéticos de tales cuentos. Las acciones que permite ese espacio-tiempo dual ya no son sólo desventuras, sino que las pruebas aparecen y tienen una relevancia creciente. El espacio mágico es, pues, una proyección del espacio iniciático. El espacio familiar suele tener atributos productivos (un huerto, por ejemplo). El espacio mágico ha de ser desconocido e improductivo. La oposición entre lo productivo y lo improductivo revela la naturaleza de la estética del cuento maravilloso: la estética del crecimiento. También aquí hay encuentros, pero ya no se dan en el camino o en cualquier sitio, sino en el espacio mágico. Estos encuentros tienen un carácter de necesidad, muy distinto del carácter casual de los encuentros de los cuentos de animales. La causa del estado de necesidad es siempre la culpa o la carencia, un sentido culposo que no siempre aparece explícito en el cuento.

Un tercer grupo se sitúa entre los dos anteriores: los cuentos de tontos. Se trata de cuentos cuyo sentido es un acertijo, una facecia, un engaño o una trampa ingeniosa. Todos provocan a risa, pero ya no es una risa que ofrece la estética del crecimiento, sino una risa burlesca, negadora de los atributos del mundo de la desigualdad. Continúan el juego tonto de los cuentos de animales, aunque ahora con personas. Está presente en ellos el matiz de la culpa o carencia, pero el papel de lo mágico lo desempeña el ingenio; su objetivo es desvelar la estupidez humana. Su espacio-tiempo es el del desvelamiento de la carencia de inteligencia-virtud; la asociación de esos dos valores, el ingenio y la virtud, muestra que estamos todavía en el marco de una cultura tradicional. En una etapa ya histórica los cuentos de tontos dan lugar a los cuentos de costumbres; en ellos el objeto de la risa son las castas y sus privilegios.

Esta misma ordenación en tres grandes grupos nos sirve para explicar el tipo de figuración que proponen cada uno de estos espacio-tiempos. El primer estadio de la figuración es el zoomorfo: las figuras zoomorfas responden a una necesidad largamente experimentada en el

mundo de los cazadores recolectores: explicarse el mundo en términos de figuras zoomorfas con poderes suprahumanos, de forma que se articule un discurso comprensible y comunicable a todo el colectivo con el que se mantiene cierto parentesco. Tenemos el testimonio de un bosquimano de las praderas que cuenta cómo a los bosquimanos de la llanura les encanta hacer visitas a sus parientes e intercambiar relatos. En las sociedades agrícolas esta necesidad persiste pero sufre algunos cambios. La figuración zoomórfica pierde su carácter mágico y su forma mixta animal-humana: los animales se comportan como animales, salvo en un aspecto: hablan. Y sus poderes son los que parecen plausibles (entendido esto de una forma muy liberal) en esa especie. Pero conservan un aspecto de la edad anterior: cada figura representa una forma distinta de poder. Estas figuras zoomórficas son genéricas, esto es, nada las individualiza. No es posible el león *equis*, sino el león sin más. También se reduce la dimensión del destinatario: ya no deben ser comprendidos y contados a todo el mundo, sino a los niños (lo que no impide que estén presentes los mayores); esta reducción del colectivo destinatario es consecuencia de la proliferación de géneros del discurso tradicional, que conlleva la especialización (la división de tareas). Este grupo de cuentos no expresa todavía el crecimiento natural, de forma directa. Sólo atiende al crecimiento esencial de los nuevos individuos que se incorporan a la comunidad.

Un segundo estadio en la figuración se da en los espacio-tiempos duales del cuento maravilloso. Este grupo de cuentos se plantea directamente la expresión del crecimiento, toda una amplia gama de recursos sirven para expresarlo. No basta el crecimiento de los jóvenes, la comunidad debe recoger el impulso natural para crecer ella misma; por eso son tan importantes la familia, los nacimientos, los matrimonios, la prosperidad y todo lo que pueda dar una imagen del crecimiento natural del colectivo humano. Propp ya observó que el cuento maravilloso pone en escena una familia (1998: 45). Pero no sacó de ello ninguna conclusión. La primera de las conclusiones posibles es que no sirven las figuras zoomorfas para expresar el crecimiento. El crecimiento sólo puede percibirse en figuras habituales y familiares, las figuras antropomorfas. Por eso en los cuentos maravillosos las figuras son ya antropomorfas, aun con rasgos animales ocasionales (el ogro) o mágicos (la maga, la bruja, el

hada) en determinados personajes. La figuración de este grupo es moral con cierto matiz social. Pero ese matiz social es tópico: el rey y sus hijos, los huérfanos con madrastras, etcétera. Esta figuración moral traduce la figuración zoomórfica político-moral a un dominio en el que la jerarquía de poder está fijada y se respeta (pese a la figura del pobre o tonto que consigue casarse con la hija del rey). La dimensión política de los cuentos de animales se subvierte; hay que entender por dimensión política el poder que representa cada figura, y es frecuente en los apólogos que animales poderosos, como el león o la pantera, sean burlados por animales débiles pero ingeniosos. La figuración moral de los cuentos maravillosos divide a los personajes en buenos y malos. Los buenos son débiles, pero reciben ayudas mágicas para triunfar.

Un tercer estadio adopta la forma de figuración social, que no está exenta de rasgos morales, pero domina el componente social; son los cuentos de tontos y los cuentos de costumbres. Aquí entrarían figuras sociales como los curas, el judío, el molinero, el jornalero, el criado, etcétera. Es, sin duda, un estadio de figuración que expresa una imaginación histórica, y esto, no tanto porque figuras como la del cura — con su componente sexual, activo o pasivo — sea una consecuencia del celibato católico, sino porque la tipificación social exige una división social estamental, más compleja que la de las castas prehistóricas — que se reducen a dos: la sacerdotal y la militar; ambas representan la identidad de la tribu y su autoridad es incuestionable. Las castas históricas son más, como consecuencia del desarrollo de la división de tareas en la sociedad estamental. Los privilegios de tales castas no se fundan en la identidad comunitaria, sino en el papel de colaborador necesario que la comunidad les otorga y que ellos se cobran. El resultado es que el cuento, en tanto instrumento estético popular, pasa factura a las castas por sus privilegios y abusos. Se trata, pues, de una estética de resistencia a los factores de la desigualdad; esa resistencia opera haciendo visible todo: la necesidad, la avaricia, la soberbia y los demás pecados sociales. Engaños y castigos son el resultado del ansia de desigualdad y de la hipocresía. Este tercer estadio del cuento tradicional no se interesa por el crecimiento; los aspectos de la generación y las imágenes naturales desaparecen y son sustituidos por aspectos sexuales. El siguiente estadio en este proceso de figuración desborda los límites genéricos del cuen-

to. Se trata de una figuración individual, que entrecruza rasgos morales, sociales e ideológicos, y que resulta propia de géneros como la novela u otros que admiten una fuerte novelización (algunos géneros teatrales).

La risa del cuento

Un factor esencial del cuento es la presencia de la risa, una de las marcas de la imaginación tradicional; su presencia revela distintos grados de un proceso evolutivo social y es signo del grado de integración de la comunidad en el entorno natural. El carácter regenerador de la risa encuentra su continuidad natural en la estética del crecimiento, de ahí que el cuento maravilloso haya sido tenido por la culminación de este género.

En las formas de risa que encontramos en culturas de cazadores recolectores advertimos dos aspectos: que la risa se orienta al aprendizaje, al crecimiento esencial de la comunidad, y que reúne tontería y divinidad o poder mágico; esta equiparación entre tontería y poder es la expresión estética de un mundo sin desigualdad. Ambos aspectos, la valoración del crecimiento esencial y la ausencia de jerarquización, muestran el alto aprecio de estas culturas por los valores fundamentales: la belleza, la verdad, la bondad y la justicia. Ese alto aprecio a estos valores tiene también su precio: la ausencia de libertad y el nulo estímulo para los cambios materiales, producto ambas cosas de la gran fuerza coercitiva de las tradiciones; de ahí que folcloristas que han tratado a individuos de estas culturas, como es el caso de W. Bleeker y L. Lloyd, nos hayan dejado testimonio de su carácter pacífico e inofensivo. Volviendo a nuestro tema, la risa en las tradiciones de cazadores recolectores muestra la ingenuidad e igualdad inherentes a este grado de evolución social.

En las culturas agrícolas encontramos cambios sustanciales en la estética de la risa. El carácter regenerador de la risa se acentúa y los motivos de risa se convierten en el centro generador del cuento. La progresión histórica de las culturas agrarias conlleva un fuerte sincretismo, esto es, un fenómeno acumulativo de secuencias y motivos de risa. Las culturas más complejas —es decir, culturas agrarias en entornos históricos y monetaristas— reduplican y enseñan imágenes y motivos, fruto de la tendencia a la acumulación que deriva del debilitamiento de los

viejos motivos. Ejemplos de esta acumulación los tenemos en los cuentos de tontos de los hermanos Grimm, como “Frido y Catalisa” y “La oca dorada”.

La risa desarrolla una doble faceta en los cuentos de las culturas agrícolas. En la línea de los cuentos de espacio-tiempo unitario (los cuentos de aprendizaje) la risa aparece como ingenio, facecia. Este ingenio suele tener una imagen ambivalente: el ingenioso es el tonto y lo que lo hace ingenioso son sus valores morales. Incluso cuando las estratagemas requeridas por el cuento tienen un perfil tramposo – por ejemplo, el cuento “La liebre y el puercoespín”, de los Grimm – lo esencial son las consideraciones morales – el castigo de la soberbia y la ley de la correspondencia genérica, en ese cuento. Continuando con los ejemplos de los cuentos de los Grimm, la figura del bobo en “La oca dorada” ilustra esta idea del tonto-bueno afortunado. Catalisa representa otra variante de esa misma figura: el tonto en serie, al que un error lleva a cometer otro mayor, pero que finalmente obtiene un premio reparador, llevado de su irrefrenable tontería. Los cuentos de espacio-tiempo dual suelen tener un tono dramático – recuérdese “Rapunzel”, siguiendo con los Grimm – y en ellos la risa se manifiesta como victoria sobre los espíritus malignos y, finalmente, como conquista de la felicidad.

Por último, los cuentos obscenos representan la degradación de la risa del folclor, que se da en las sociedades históricas y monetaristas. El aspecto regenerador de la risa – moral o vital – desaparece y queda su dimensión burlesca, degradadora. Los coleccionistas de chistes, facecias y anécdotas del humanismo (desde Sacchetti y Poggio a Mal Lara o Torquemada, pasando por Erasmo) se debaten sobre la necesidad de aceptar o rechazar la obscenidad, que da lugar a nuevos cuentos y géneros derivados como los que ellos cultivan; sólo los que tienen una sensibilidad afín a la carnavalización folclórica medieval retienen aún lo esencial del espíritu del folclor agrario y de la estética de la risa. La obscenidad es un fenómeno paralelo a la desintegración del cuento en otros géneros menores duales: orales y escritos, como el chiste, la facecia y la anécdota. Estos nuevos géneros tienen un destino desigual en el panorama de la cultura de la edad histórica. Y ponen de manifiesto las diversas posibilidades de la risa, en especial las que resultan de la pérdida de su carácter regenerador.

Un aspecto de suma importancia en la estética de la risa es la creación de figuras específicas de la risa, que no representan a nada ni a nadie; su papel es puramente funcional: desvelar lo falso y hacer reír. La más importante de esas figuras es el *trickster*, el burlador, cuyo origen ya hemos visto que se remonta a los mito-cuentos de culturas recolectoras. Otras figuras de la risa son el tonto y el pícaro, derivaciones del *trickster*. No vamos a abordar los problemas que plantean estas figuras específicas ahora; nos limitaremos a señalar que se convierten en figuras transgénéricas, esto es, que rebasan los límites del cuento y crean otros géneros especiales (farsas, representaciones callejeras) para ellas, incluso subgéneros de la novela.

El cuento y otros géneros tradicionales

El mismo método que hemos seguido para caracterizar la formación y evolución del cuento nos puede servir para situar sus relaciones con otros géneros tradicionales: el mito, la leyenda, la saga, los géneros didácticos (la adivinanza, el refrán, etcétera), la canción, el caso... No vamos a abordar tampoco este tema, merecedor de mucha más atención de la que ahora podemos dedicarle. Me limitaré a señalar que la proliferación de géneros tradicionales tiene lugar al tiempo que la constitución del cuento como género tradicional y que la mayoría de estos géneros consiguen estabilizarse en las postrimerías del mundo de las tradiciones o, si se prefiere, en la antesala misma de la historia. La aparición en estos géneros del ocaso de las tradiciones de abundantes motivos folclóricos hizo pensar a algunos estudiosos que el cuento era el origen de todos los géneros tradicionales o, incluso, que todos estos géneros eran, en última instancia, cuentos. Esta posición encontró su arropamiento teórico gracias a la obra de M. Wundt, *Völkerpsychologie* (1909). Hermann Gunkel substituyó su teoría del carácter de colección de sagas del Génesis por otra que reducía las sagas a cuentos, debido a la influencia de Wundt. Sin embargo, resulta más acertado pensar que cada forma social tradicional conlleva sus propios géneros; por ejemplo, las teocracias tienen una preferencia por las sagas, las colecciones legislativas y los himnos o psalmos; los regímenes de base esencialmente ganadera desarrollaron

géneros épicos, como la epopeya y las baladas; regímenes cantonales-feudales prefieren, en cambio, las leyendas.

Otros géneros tradicionales no dependen directamente del tipo de organización social de conjunto de un momento determinado, sino que se asocian a ciertos movimientos sociales. Esto ocurre con géneros didácticos como la parábola, el caso (milagro), el misterio...

Sólo en cierto sentido los demás géneros tradicionales están subordinados al cuento: carecen de su universalidad y su tolerancia; o bien tienen un carácter nacional (la saga), local (la leyenda), de casta (leyes y otras didascalias), o bien se dirigen a públicos muy concretos (las canciones).

Empirismo y estética del cuento

Una de las primeras conclusiones que debemos extraer de esta aproximación estética al cuento tradicional es el valor implícito en las clasificaciones de tipos y motivos de Aarne-Thompson. Hemos partido de la afirmación de la insuficiencia de la aproximación empírica a este género (y, en realidad, a todo el dominio literario e, incluso, humanístico), y esta afirmación sigue siendo válida, pero quizás ahora también podamos comprender que tras la clasificación de tipos de Aarne-Thompson no hay sólo empirismo, aunque la mayoría de los investigadores vean en ella sólo eso. Sucede a veces que, tras la apariencia de simple empirismo en grandes estudios del siglo XIX, se esconde un planteamiento estético más o menos visible y afortunado. Esto ocurre con el trabajo de Antti Aarne y Stith Thompson. La lógica de su índice es una lógica estética y, probablemente, a eso se deba buena parte de su éxito. En primer lugar, colocan los cuentos de animales (1-299); tras ellos vienen los cuentos folclóricos ordinarios, que incluyen los cuentos maravillosos (300-749); los cuentos religiosos y las "novelas" necesitarían un replanteamiento. La sección de chistes y anécdotas (1200-1999) constituye otro estadio de la evolución del género, como ya hemos señalado. Los cuentos de fórmula (2000-2399) quedan aislados por un problema de comprensión de los vínculos entre el cuento y otros géneros didácticos. Ciertamente, esta clasificación no puede tomarse en su totalidad como una interpretación estética; carece de un desarrollo evolutivo y procede según criterios más

o menos prácticos, por lo general temáticos. Pero el espíritu que la funda tenía una conciencia de la dimensión estética del fenómeno que no puede ser desdeñada por no ser explícita. Algo parecido puede decirse de la clasificación que propuso Millar, al establecer tres grandes grupos de cuentos: maravillosos, de animales y de costumbres.

Señalaba al principio que el pensamiento estético vivía clandestinamente en los estudios del folclor. En el comparatismo — tanto el de Propp como el de Lévi-Strauss — esto es fácil de apreciar, pese a la tendencia común a explorar los temas y a su ceguera para las categorías estéticas. Vemos ahora que también el método finés-norteamericano tiene un fundamento estético oculto. Y ojalá nuestra argumentación haya sido suficientemente eficaz para sugerir que un desarrollo de ese fundamento estético, en forma de comprensión de la evolución de los grandes categorías del cuento tradicional, sería muy conveniente para preparar el salto cualitativo que estos estudios demandan hoy.

Bibliografía citada

- AARNE, Antti y Stith THOMPSON, 1995. *Los tipos del cuento folclórico. Una clasificación*. Trad. Fernando Peñalosa. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- BAJTÍN, M. M., 1982. "Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*". En *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 347-353.
- BELTRÁN, Luis, 2002. "Géneros y estéticas en la literatura tradicional". *Revista de Literaturas Populares* II-2: 67-81.
- BLEEK, W. H. I. y L. C. LLOYD, 1911. *Specimens of Bushman Folklore*. Londres: George Allen & Co.
- CASSIRER, Ernst, 1983. *Antropología filosófica*. Trad. Eugenio Imaz. México: FCE.
- ELIAS, Norbert, 1990. *Compromiso y distanciamiento*. Trad. J. A. Alemany. Barcelona: Península.
- JASON, Heda, 2000. *Motif, Type and Genre. A Manual for Compilation of Indices & a Bibliography of Indices and Indexing*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

- PRADA SAMPER, J. M. de, 2001, comp. *La niña que creó las estrellas. Relatos orales bosquimanos xam*. Madrid: Lengua de Trapo.
- PROPP, Vladimir, 1972. "Estructura e historia en el estudio de los cuentos". En *Polémica Lévi-Strauss-Propp*. Trad. J. Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 47-74.
- _____, 1977. *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz. Madrid: Fundamentos.
- _____, 1998. *Las raíces históricas del cuento*. Trad. J. Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos.
- ROGERSON, J. W., 1979. *Antropology and the Old Testament*. Atlanta: John Knox Press.

*

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. "Bosquejo de una estética del cuento folclórico". *Revista de Literaturas Populares* V-2 (2006): 245-269.

Resumen. El método utilizado para bosquejar una estética del cuento folclórico comprende las categorías estéticas en las que se funda el género: la construcción del personaje, la concepción del tiempo y el espacio y el binomio seriedad / risa en la actitud frente al mundo. Estas categorías se consideran en términos históricos, pues resultan de la interpretación de las grandes etapas de la evolución humana en la construcción del género. El presente estudio muestra cómo una concepción estética esencialmente histórica puede arrojar nueva luz sobre las investigaciones del folclor y de los estudios literarios.

Abstract. *The method used to outline an aesthetic of the folk tale includes the aesthetic categories on which the genre is based: the character construction, the conception of time and space, and the attitude towards the world seen from the point of view of the seriousness / laughter relation. These categories are considered in historical terms, as a result of the interpretation of the great periods of human evolution in the construction of the genre. The present analysis shows how an essentially historical aesthetic conception may throw some new light on the researches on folklore and literary studies.*

El paralelismo en los sones de la Huasteca

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ
CENIDIM

La raíz castellana

Tanto la antigüedad como la universalidad del paralelismo han sido sostenidas por diversos autores, quienes han relacionado sus orígenes con funciones práctico-mágicas y con manifestaciones lúdicas:

El paralelismo constituye una de las más antiguas estrategias descubiertas y desarrolladas por los cantores-poetas en los lejanos tiempos, cuando la poesía guardaba íntimos contactos con la música, la danza y la magia. Sería urgente ir esclareciendo la geografía y la cronología, la semilla psicológica y social sublimada a recurso estético, la función en los ritos religiosos, en el juego y en el trabajo; y, sobre todo, la monótona riqueza de sus variedades. Entonces la rama hispánica se nos aparecería como un esqueje del árbol corpulento cuyas quimas vigorosas han cobijado buena parte de la tierra (Asensio, 1957: 76-77).

Sin ir más lejos, en los cantos prehispánicos se puede apreciar el uso de diversos tipos de paralelismo. En ellos, el recurso de la repetición literal, especialmente frecuente por el uso del *ritornello* y el estribillo, encuentra una de sus más ricas manifestaciones a través del paralelismo conceptual, “una pura doble forma de expresión del mismo pensamiento”, nos dice Ángel Ma. Garibay (1993: II-XXVIII):

Choquiztli moteca, ixayotl pixahui
El llanto se derrama, las lágrimas llueven.

No obstante estos antecedentes, el paralelismo verbal, literal, o estructural,¹ tan abundante en nuestra lírica popular contemporánea, descien-

¹ Existen diversos tipos de paralelismo; aquí nos referimos al denominado

de directamente de la literatura peninsular, cuyo uso, en el Siglo de Oro, se encontraba, principalmente, en boca del pueblo.

El paralelismo, así como el *leixa-pren* o encadenamiento, son dos elementos de origen popular que, adoptados por los poetas portugueses en los siglos XIII y XIV, quedaron plasmados en bellísimos poemas que se conocen como *cantigas de amigo*. En ellas, un rasgo característico era la combinación simultánea de estos dos recursos, es decir, la construcción de pares de coplas paralelas, enlazadas además mediante el recurso del *leixa-pren*.² En el ámbito cortesano, el paralelismo castellano, por su parte, no gozó de la popularidad y el aprecio con que contaron estas cantigas gallego-portuguesas, pero, sin duda, era un recurso bien conocido ya antes de 1400, y en él imperaban normas diferentes con respecto a la lírica gallega y portuguesa.³

A pesar de su poca presencia en los cancioneros renacentistas, y de su retraimiento en el siglo XVI frente al romance y el villancico, el paralelismo castellano se desarrolló en diversos cantos, danzas y ritos a los que el pueblo siguió fiel. En la Castilla de aquella época se danzaba al son de cantares paralelísticos, y es en el folclor donde el paralelismo se desenvuelve, no como una simple herencia, sino como un recurso artístico capaz de servir a nuevas creaciones (Asensio, 1957: 186 y 216). Las can-

literal o verbal, el que para algunos autores es equivalente al estructural. Sobre los diferentes tipos de paralelismo véanse Asensio, 1957: 75-132, y Magis, 1969: 383-393 y 595-610.

² Véase Frenk, 2001, núms. 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 38, 40, 42, 43, 44, 46, 49, 50, 51 y 52.

³ Eugenio Asensio, hace casi cincuenta años, dejó muy claro que, en contra de la opinión de J. Romeu Figueras — recolector de 63 poemas paralelísticos en lengua castellana — el paralelismo castellano no fue nunca un simple remedo de las cantigas de amigo. Aunque reconoce que “ninguna literatura ha hecho del paralelismo un uso estético tan fecundo, ni ha explorado tan conscientemente sus posibilidades expresivas, como la de Galicia y Portugal”, no se trata de un recurso creado por el pueblo gallego-portugués, trasplantado luego a Castilla (1957: 196). Según se observa en las muestras castellanas localizadas, estas apuntan a un paralelismo primitivo practicado por muchos pueblos, además de que despliegan una variedad de temas y de fórmulas versificatorias “acusadamente originales” (186 y 225-226).

ciones judeo-españolas, cuyo origen es sin duda medieval, son una huella de aquella vieja tradición poética (Frenk, 1978: 263):

Mi esposica 'sta en el baño,
vestida de colorado.

Mi esposica 'sta en el río,
vestida de amarío.

Mi esposica 'sta a la fuente,
vestida un fustán verde.

Entre la mar y el río
hay un árbol de bimbrío.

Entre la mar y la arena
hay un árbol de canela.

Más adelante, a principios del siglo XVII, la lírica popular medieval sucumbe ante otra escuela poética, encabezada por el género de las seguidillas semipopulares.⁴ Esta recién surgida forma, ya retomada por el pueblo, maneja con brío la vieja estructura repetitiva, aunque sin el rigor de antes. A las estrofas paralelas se les puede encontrar en combinación con otras exentas de este recurso:

¡Mal haya la barca
que acá me pasó,
que en casa de mi padre
bien me estaba yo!

Pues que en esta tierra
no tengo a nadie,
aires de la mía,
vení a llevarme.

⁴ En ella influyeron poderosamente la poesía cortesana de los siglos XV y XVI y la poesía de tipo semi-popular creada por los poetas contemporáneos de Lope de Vega (Frenk, 1978: 259).

Pues que en esta tierra
no tengo amor,
aires de la mía,
llevame al albor.⁵

Así, mientras la lírica culta del Siglo de Oro poco se dejó seducir por el paralelismo, “la cadena oral seguía transmitiendo en caudal decreciente el legado poético” (Asensio, 1957: 220).

El paralelismo en los sones mexicanos. Una visión comparativa

El recurso del paralelismo se introdujo en el Nuevo Mundo durante la Colonia, y ha permanecido hasta nuestros días como uno de los más socorridos en el cancionero oral hispanoamericano.⁶ La lírica popular actual de México cuenta con abundantes ejemplos que incluyen coplas paralelas. En la canción infantil, por ejemplo, existen varios arrullos, cantos de Navidad y juegos infantiles que incluyen dos o tres coplas de este tipo, en su mayoría de metro hexasílabo, intercaladas entre otras con las que no guardan ninguna relación estructural:⁷

A la rorro, rorro,
y a la rorrórró;
duérmase, mi niño,
que lo arrullo yo.

*Gorrioncito hermoso,
pico de coral,*

⁵ Frenk, 2003, núms. 926 y 933.

⁶ En estas páginas nos referimos al paralelismo interestrófico, que consiste, básicamente, en la repetición variada de una estrofa, lo que da como resultado una serie de coplas que repiten una misma idea y parcialmente el mismo texto; entre unas coplas y otras suelen variar únicamente los versos — o parte de ellos —, que terminan con las palabras que riman.

⁷ Uso cursivas (o redondas, en el caso de los estribillos) para señalar los versos o la parte de ellos que se repite en las coplas paralelísticas.

*te traigo una jaula
de puro cristal.*

*Gorrioncito hermoso,
pico de rubí,
te traigo una jaula
de oro para ti.*

Dios Omnipotente,
sácame de aquí,
llévame a mi pueblo
donde yo nací.

(Mendoza, 1984: núm. 3)⁸

Otra expresión lírica popular que en nuestro país presenta un gran número de composiciones paralelísticas es el género lírico-coreográfico denominado *son*. En las seis principales variantes regionales de este género, a saber, el son jalisciense o *de mariachi*, el son planeco de arpa grande,⁹ el son calentano de la región del Balsas, el son tixtleco,¹⁰ el son jarocho, del centro y sur del estado de Veracruz, y el son huasteco (que, como lo indica su nombre, se canta en la Huasteca),¹¹ existen diversos sones cuyo canto incluye coplas paralelas.

Desde una perspectiva comparativa, es notorio el contraste que existe entre el número de sones con coplas paralelísticas que sobreviven en las diferentes variantes regionales de este género. En el son jarocho, en

⁸ Véanse en *Lírica infantil de México* de Vicente T. Mendoza, los ejemplos 3, 5, 8, 11, 12, 20, 27, 59, 93, 118, 125 y 139, del mismo tipo; los números 40 y 69, que consisten en coplas paralelas con un estribillo, y los ejemplos 36, 91, 94, 95 y 111, que presentan paralelismo integral.

⁹ *planeco*: de la región conocida como el Valle o Plan de Apatzingán, en la cuenca baja del río Tepalcatepec conocida como Tierra Caliente de Michoacán [N. de la R.].

¹⁰ *tixtleco*: referente a la población llamada Tixtla, en la zona de la montaña, en el estado de Guerrero.

¹¹ Zona que abarca parte de seis estados de la República: Tamaulipas, Veracruz, San Luis Potosí, Hidalgo, Querétaro y Puebla.

el Oriente, y en los sones jalisciense y planeco, en el Occidente de México, el paralelismo es un recurso muy vital, que observamos en un número considerable de ejemplos musicales. En la Huasteca, en cambio, los nueve *sones paralelísticos*¹² que he localizado – todos ellos, una suerte de antiguallas musicales – constituyen un grupo minoritario, que en la actualidad es muy poco conocido.¹³ Es posible que esto se deba, en realidad, a que la difusión de estos sones haya estado limitada siempre a ciertas sub-regiones; en todo caso, ninguno de los ejemplos encontrados – todos a partir de mediados del siglo pasado – abarca la región huasteca en general, lo que sí sucede con el resto de los huapangos huastecos no paralelísticos.¹⁴ Por ejemplo, de *La acamaya* únicamente se hallaron muestras en Veracruz, Puebla y San Luís Potosí; *El hilo* sólo fue escuchado en Veracruz, y de *La viborita* sólo contamos con tres versiones, dos de San Luís Potosí y otra de Hidalgo. Los sones *Los camotes* y *Los chiles verdes*, que junto con *El zopilote* fueron localizados sólo en la Huasteca poblana, apuntan a una tradición compartida con el son jarocho, en Veracruz, donde todavía es posible escuchar sus correspondientes variantes regionales. Otra posibilidad es que, con el paso del tiempo, estos sones simplemente fueron cayendo en desuso, al grado de que hoy en día algunos de ellos están ya extintos.

Por otro lado, los sones *El tecolote*, *La gallina* y *El son solito*, aunque no gozan tampoco de mayor difusión dentro de la región huasteca, son, en

¹² Como se verá más adelante, existen sones en los que el paralelismo, integral la mayor parte de las veces, es constante, es decir que la estructura formal repetitiva de los textos se mantiene en todas sus versiones, por lo que pueden llamarse con propiedad “sones paralelísticos”, distinguiéndolos de esta manera de aquellos otros sones cuya lírica se compone de series de coplas autónomas, sin conexión temática o formal.

¹³ He publicado estos nueve sones huastecos en la sección de “Textos y documentos” de esta Revista con el título “Nueve sones huastecos paralelísticos I y II”, que se divide en dos partes, la primera en el número anterior y la segunda en este mismo número. Estos son: *La acamaya*, *El tecolote*, *El zopilote*, *La viborita*, *El hilo*, *Los camotes*, *Los chiles verdes*, *La gallina*, y *El son solito*. A ellos y a sus notas estaré remitiendo continuamente aquí.

¹⁴ En este trabajo, ‘huapango’ es usado como sinónimo de ‘son’, dentro del área huasteca.

cambio, bastante conocidos en otras zonas de nuestro país. Para dar una idea de esto, hablaré de uno de ellos: *El son solito*, denominado *Los panaderos* en otros lugares. A pesar de llevar títulos distintos, el parecido que guardan las coplas de las diversas variantes regionales, así como su función coreográfica característica —la de provocar que todos los presentes salgan a bailar—, delatan su parentesco. Para muestra basta un botón: compárese la siguiente cuarteta del *Son solito* huasteco con otra que se canta en *Los panaderos* de Tierra Caliente de Michoacán

Dispéñeme, caballero,
 dispense, que voy a hablar:
 que busque su compañera
 que lo acompañe a bailar.

Huasteca. Trío sin nombre (RVS-01)¹⁵

Qué bonito panadero
 me ha salido aquí a bailar;
 que busque a su compañera
 que le ayude a amasar pan.

Tumbiscatío, Michoacán. Los Alegres de Michoacán
 (FON-04)

O con una sextilla, localizada en una versión jarocho:

¡Arriba, los panaderos,
 arriba, arriba y a trabajar!
 que busque a su compañera,
 que la tiene que encontrar;
 que la busque, que la busque,
 que la tiene que encontrar.

Veracruz (*Cintas Reuter*, en *CFM*: 4-*Ap.* 297)¹⁶

¹⁵ Véase la serie completa en la versión 1 de *El son solito* en “Nueve sonos huastecos... II”, en la sección de “Textos y documentos” de este número.

¹⁶ Otra versión, proveniente de Oaxaca, aparece consignada en el *CFM*, 4-*Ap.* 296.

Este ejemplo resulta especialmente interesante si tomamos en cuenta que para fines del siglo XVIII ya era conocido, y por cierto no bien visto, debido a su contenido erótico y al tono satírico usado contra ciertas imágenes religiosas, rasgos que, con el tiempo, desaparecieron de la canción. Una denuncia contra este son, pronunciada en el año de 1779 en Celaya (Guanajuato), nos permite suponer que este gozó de una mayor difusión en tiempos pasados, además de saber con certeza que se trata de un viejo son colonial que ha pervivido en nuestra cultura popular, por lo menos, por poco más de dos siglos.¹⁷

La manera de manifestarse el paralelismo también varía de una región a otra. En la Huasteca, al igual que en las otras regiones donde se cultiva el son, existen ejemplos de paralelismo parcial y de paralelismo integral; sin embargo, la cantidad y variedad es considerablemente menor de la que se observa en otras zonas. El paralelismo parcial, según lo define Carlos Magis, es aquel que no abarca el total de las coplas, si bien constituye su recurso expresivo básico. Un claro ejemplo de paralelismo parcial se observa en aquellos sones cuya estructura literaria intercala un estribillo entre las coplas paralelas, como sucede en el son jarocho *Los juiles*:

*Cuando el pescador empieza
a dar golpes con el remo,
salen los indios diciendo:*

¹⁷ Lo excepcional de esta denuncia es que, al margen del documento, se hace una descripción detallada de la manera en que se ejecutaba este baile, cuya función era entonces la misma de ahora: sacar a bailar, uno por uno, a todos los asistentes al fandango. En las coplas novohispanas se advierte que son los propios bailarines los que cantan. El paralelismo, presente ya en esa época, se puede apreciar a través de las siguientes coplas: "Esta sí que es panadera / que no se sabe chiquear; / que salga su compañero / y la venga a acompañar. // Este sí que es panadero / que no se sabe chiquear; / y si usted le da un besito, / comenzará a trabajar. // Esta si que es panadera / que no se sabe chiquear; / quítese usted los calsones, / que me quiero festejar. // Este sí que es panadero / que no se sabe chiquear; / lebante usted más las faldas, / que me quiero festejar..." (Robles Cahero, 2005: Anexo 2: 75-76).

“Juiles son los que queremos”.

(CFM: 3-6395)

El viejo anciano con su violín
de la barba blanca, me dijo así:
“Esos juiles no son para mí,
son para mi prieta que los va a freír”.

(CFM: 4-9116)

*Cuando el pescador empieza
a dar golpes en el banco,
salen los indios diciendo:
“Juiles y robalo blanco”.*

(CFM: 3-6396a)¹⁸

El viejo anciano con su violín...

*Cuando el pescador empieza
a dar golpes en el agua
salen los indios diciendo:
“Ahora juiles y chachahuas”.*¹⁹

¹⁸ Las dos primeras coplas paralelas de esta serie aparecen consignadas en el CFM como coplas que también se cantan en el son jarocho *El fandanguito*, según el ejemplo tomado de las Cintas Hellmer, lo cual llama la atención ya que tanto el uso del paralelismo como de la *palabra clave* “juiles” son estrategias que limitan el canto de ciertas coplas a un determinado son (véase mi ensayo “Los sones y sus coplas...”, 2003, pp. 268-269). En los casos excepcionales en que un esquema paralelo se traspasa a otro son, por lo regular debe darse al menos una de las siguientes dos situaciones: que el segundo son también sea paralelístico, y que en este las coplas modifiquen la palabra clave, tal como sucede en los sones *El periquito* y *El tecolote* que se describen más adelante. Hay que recordar que *El fandanguito* no es un son paralelístico.

¹⁹ *chachagua* o *chachahua*: “Nombre que se da al muérdago o liga, planta parásita de las lorantáceas. Etimología: de *chachahua*, musgo, moho o vello de los árboles, dice Molina” (Cabrera: 61). En Tlacotalpan y algunos otros puntos de la región oriental de Veracruz se llama así el *pochitoque*, pequeño quelonio (*Cinosternon leucostomum*), de menores dimensiones que la tortuga con el cara-

El viejo anciano con su violín...

Grupo Siquisirí, Tlacotalpan, Ver. (FON-02)

También lo encontramos en sones que presentan la forma inversa, es decir, aquellos compuestos por coplas autónomas que incluyen estribillos paralelísticos, estructura no observada por Carlos Magis. De la región del Sotavento veracruzano podemos citar los sones *El Aqualulco*, *La indita*, *Los chiles verdes*, *Los pollitos*, *El gallo* y *El Cupido*. Entre los sones huastecos, sólo dos muestran paralelismo parcial en sus textos: *Los chiles verdes*, con coplas autónomas y estribillos paralelísticos, y *La gallina*, que presenta la estructura contraria.²⁰

En la lírica de diversos sones de Jalisco, Michoacán y Veracruz observamos con frecuencia otra forma de paralelismo parcial: ejemplos que incluyen dos estrofas paralelas que se combinan, dentro de una misma serie, con otras con las que no guardan ningún nexo formal. La siguiente versión de *El arriero*, como sucede en muchos otros sones, representa este tipo:

*Ya no quiero ser arriero
de las mulas de Tepic,
quiero ser atajador,
de las muchachas de aquí.*

(Cf. CFM: 1-2619 bis)

*Ya no quiero ser arriero
de las mulas de Chihuahua,
quiero ser atajador,
de las que bajan al agua.*

(Cf. CFM: 1-2619 ter)

pacho sumamente abultado, que se come "asada o en verde" (Santamaría: 345 y 873).

²⁰ Véanse las versiones localizadas de los sones 7 y 8 en "Nueve sones huastecos... II", en la sección "Textos y documentos" en este número de la Revista.

Ya no quiero ser arriero
 por no andar en la barranca,
 porque ya se me perdió,
 la mula prieta y la blanca.

Ya mis mulas se empasmaron,²¹
 la Pata y la Golondrina,
 con un viajito²² que echaron,
 de Zapotlán a Colima.

El arriero. Jalisco. Cuarteto Coculense (FON-01)

En opinión de Carlos Magis, ejemplos como este no pueden ser considerados verdaderas canciones paralelísticas (599). En efecto, en la serie anterior las cuartetos paralelas son dos coplas más que se combinan con otras que no lo son, además de tratarse de estrofas que pueden transitar de un son a otro, a pesar de la relación formal entre ellas, y de su relación temática con el son *El arriero*.²³

En el análisis de la lírica del son mexicano, esta aseveración del autor, sin embargo, debe tomarse con ciertas reservas. En nuestro país existen numerosos sones cuya lírica, paralelística en su origen, fue añadiendo coplas ajenas con el paso del tiempo, a la vez que fue perdiendo el sentido de cohesión por medio de la repetición paralela. En algunos casos, este proceso ha sido tan contundente que es posible encontrar algunas interpretaciones en cuyas series el paralelismo simplemente está ausente. Así parecen mostrarlo las dos siguientes versiones del son michoacano de arpa grande conocido como *La peineta*; la primera presenta una estructura paralelística perfecta entre seguidillas simples, mientras que la segunda sólo conserva una estrofa original y ha incluido otra con la que no guarda ninguna relación temática o formal, más allá de ser también una seguidilla:

²¹ *empasmar*: posiblemente de *pasmo* o *pasmón*: “hinchazón causada por la silla de montar, o los aparejos, en el lomo de la caballería” (Santamaría: 812).

²² *vijajito*: aquí ‘viajecito’.

²³ En el CFM, las dos primeras coplas aparecen con variantes mínimas en el son jalisciense *Las olas de la laguna*.

Mira lo que te traje
de Panamá:
una peineta de oro,
pa tu mamá.

Ay, ay, ay, mañana me voy.

Mira lo que te traje
de más adentro:
una peineta de oro,
y a tu contento.

Ay, ay, ay, mañana me voy.

Mira lo que te traje
de Manzanillo:
una peineta de oro,
con un anillo.

Ay, ay, ay, mañana me voy.

Morelia, Mich. (Cintas MNA-2275 y CFM: 4-Ap. 30)

Vieras lo que te traje
desde Colima,
una peineta de oro
y una chalina.

Dicen que el aguardiente
sólo en botella;
a la mujer celosa,
palo con ella.

Apatzingán, Mich. (*Stanford*, 1963: 249 y CFM: 5-Ant. 79).

Dentro del repertorio huasteco no se observan series híbridas como la de *El arriero*, ni se han hallado interpretaciones con sólo muestras parciales de paralelismo. Por el contrario, se puede decir que los sones paralelísticos de la Huasteca son ejemplos que han conservado, de ma-

nera sistemática, el recurso de la repetición. Esto puede afirmarse porque la relación paralela abarca todas las coplas (o los estribillos) que forman las series en las diferentes ejecuciones o, dicho en otras palabras, el esquema paralelístico se conserva de una interpretación a otra, aunque las estrofas varíen.²⁴

Las dos series anteriores de *La peineta* nos muestran, pues, que *no en todos los sones paralelísticos este recurso es sistemático*, es decir, que en ciertos casos el paralelismo se manifiesta, ocasionalmente, en una, o tal vez, en más versiones, pero no en todas. En mi opinión, tratándose de un género tan complejo, cuya variabilidad literaria entre una ejecución musical y otra es sumamente frecuente, me parece imprescindible analizar varias versiones diferentes, antes de definir si un son es paralelístico o no.

Por otro lado, para esta definición, es importante tener en cuenta la diferencia que existe entre *versiones paralelísticas* y *sones paralelísticos*. El paralelismo *ocasional*, por ejemplo, surge también, con menor frecuencia, a raíz de un motivo completamente distinto del arriba explicado: en ejecuciones muy específicas en las que el trovador elige asociar algunas coplas paralelas, que forman parte de un repertorio versístico más amplio y variado. Tal es el caso de una versión del son jarocho *El pájaro carpintero*, clasificado como canción paralelística en el *Cancionero folklórico de México*, debido a que la serie recogida se compone de cuatro coplas paralelas, entre las que se intercala sólo una exenta (CFM: 4-Ap. 60).

Sin embargo, las series que comúnmente escuchamos de este son se componen de coplas autónomas, entre las cuales no se establece ningún tipo de nexo paralelístico:²⁵

²⁴ Véanse, por ejemplo, las versiones 1 y 2 de *El tecolote*, incluidas en “Nueve sones huastecos... I”, en el número anterior de esta Revista (RLP V-1: 34-35).

²⁵ Un gran número de coplas que se cantan en este son incluyen la palabra “carpintero”, ya sea para referirse a ese pájaro o al oficio mismo. El uso de este recurso, que yo he llamado “palabra clave”, más que enlazar entre sí a las coplas que incluyen esta palabra —como sucede con el paralelismo— tiene la función de limitarlas al contexto de una melodía particular, es decir, de un son específico. Sobre este tema hablo en “Los sones y sus coplas: una propuesta para su estudio”, 2003: 261-272.

El pájaro carpintero
siempre vive apasionado;
y le respondió el jilguero:
“Hombre, viva con cuidado,
que siendo yo el carbonero,
una mujer me ha tizado”.

(Cf. CFM: 2-5140)²⁶

Un carpintero fue a misa
y no tuvo qué rezar,
y se quitó la camisa
y la puso en el altar,
a los santos les pedía
madera para aserrar.

(Cf. CFM: 3-6545c)

De los pájaros primeros
que en este mundo han gorjeado:
el ceniztli y el jilguero,
y de los más apreciados,
el pájaro carpintero.

(Cf. CFM: 3-5789)

Yo conocí un carpintero
que se llamaba Gonzalo,
que formaba un tinajero
de la cáscara de un palo,
¡ése sí era carpintero!,
y no era de los muy malos.

(Cf. CFM: 3-6357b)

Me dijo a mí una mujer
que por feo no me quería;

²⁶ En el CFM esta copla aparece además, con variantes, en los sones *El curripití* y *El querreque*.

al momento le hice ver
que era una gran tontería:
me hubiera mandado a hacer
y a su gusto y medida.

Un pájaro quiso hacer
un nido en medio del mar;
lo que lo pudo avalar,
que le dijo el cardenal:
“Hay que pensar para hacer
y [no] hacer para pensar”.

(Cf. CFM: 3-8492)²⁷

Por las orillas del mar
me dio un consejo Cupido:
“La mujer que sabe amar
y quiere bien al marido
le debe de perdonar
las faltas que haya tenido”.

(Cf. CFM: 2-4505)²⁸

A bonita nunca he amado
nada más por una idea,
porque estoy desengañado:
que el que busca mujer fea
[.....]
ninguno se la desea.

Ya me voy a despedir,
porque mis caminos son varios;
sólo les quiero decir
que me voy para el santuario,

²⁷ En el CFM esta copla presenta diversas variantes y aparece como formando parte de los sones jarocho *El siquisirí* y *El pájaro Cú*.

²⁸ Según el CFM esta copla aparece igualmente, con variantes, en el son jarocho *El Cupido*.

y si me llego a morir,
me rezan mi novenario.

(Cf. CFM: 3-7662)²⁹

Conjunto Los Jarochos (FON-03)

Aquí es importante señalar que el ejemplo registrado en el *Cancionero folklórico de México* presenta un *paralelismo ocasional*, efímero, que atañe a una versión determinada, pero no estamos frente a un son paralelístico.³⁰ Este fenómeno parece estar más asociado a una manera concreta para la creación de nuevas coplas a partir de una estructura conocida, como sucede en el son huasteco *El caimán*, cuyo repertorio coplero, que rebasa el centenar de quintillas y sextillas, incluye varias coplas paralelísticas, las cuales difícilmente aparecen unidas:

Me dicen que no hay caimán
en la poza más cercana;
ayer que me fui a bañar
acompañando a tu hermana
allí me encontré al caimán
espulgando a la caimana.

(FRE-02, D063-D)

Me dicen que no hay caimán
en 'l estero Miradores;
ayer que me fui a bañar
con mi querida Dolores,

²⁹ En el CFM esta copla tiene gran número de variantes y forma parte también de los sones jarochos *El siquisirí*, *El Balajú*, *La guacamaya* y *La morena*.

³⁰ Esto mismo sucede con los sones *La guacamaya* y *La lloroncita* (CFM: 4-Ap. 47 y 62), que aparecen en esta misma fuente como canciones paralelísticas. En la variante regional jarocho de *La guacamaya*, cabe mencionar, sí se observa una relación paralelística entre los estribillos, mas no entre las coplas como se presenta en la transcripción mencionada.

ahí me encontré al caimán
comiendo arroz con frijoles.

(Álvarez Boada: 140)

Me dicen que no hay caimán
en ese río de Horconcitos;
ayer que me fui a bañar,
vida, con mis hermanitos,
allí me encontré al caimán
con caimana y caimancitos.

(D035; cf. CFM: 3-5910)

Me dicen que no hay caimán
en una vieja isleta;
ayer me fui a bañar
con mi querida Julieta,
allí conocí al caimán
paseándose en bicicleta.

(CFM: 3-6241b; Rodríguez Arenas: 41; Villanueva: 163)

Me dicen que no hay caimán
en estero de la isleta;
ayer que me fui a bañar
con mi comadre Teresa,
allí conocí un caimán
tomándose una cerveza.

(RVS-15)

Me dicen que no hay caimán
en Tampico, siendo puerto;
ayer que me fui a bañar
—esto que les digo es cierto—,
allí conocí al caimán
todo viejo y todo tuerto.

(Rodríguez Arenas, [1997]: 43)

Me dicen que no hay caimán
 en ese río de la Habana;
 ayer que me fui a bañar
 con mi querida Juliana,
 ¡ay mamá, qué feo animal
 bailando con la caimana!

(D019-L)

Me dicen que no hay caimán
 en la poza del otate;
 ayer que me fui a bañar
 y pasé pa el otro lado [*sic*],
 allí conocí al caimán
 con un pescado en 'l ayate.

(CFM: 3-6047b)

Casos similares a los publicados en el *Cancionero folklórico de México* — a los que, como ya se mencionó, hemos de llamar con mayor propiedad *versiones paralelísticas* — se llegan a dar de vez en vez. Por ejemplo, dentro del repertorio del son de la Huasteca encontré de manera excepcional una sola ejecución de *Las canastas*, compuesta por una serie paralelística de tres coplas,

Canastas y más canastas,
 canastas de María Andrea;
 no tiene terrón la mata
 y por eso no florea.

Ay, la, ra, lá...

Canastas y más canastas,
 canastas de María Antonia;
 no tiene terrón la mata
 y por eso no retoña.

Ay, la, ra, lá...

Canastas y más canastas,
 canastas de mi Huasteca;
 no tiene terrón la mata
 y por eso no se seca.

Ay, la, ra, lá...

Trío Aguacero (D001)

y en una única interpretación de *La llorona*, se incluyen dos estribillos paralelos.³¹

Por otra parte, el uso del *paralelismo compuesto*, es decir, el que se caracteriza por la convivencia de dos o más series paralelísticas diferentes en una misma melodía, es otro rasgo que puede ilustrar la varias maneras en que se manifiesta el paralelismo en el son mexicano. Este tipo suele aparecer, especialmente, en algunos sones con estribillos (una serie en las coplas y otra en los estribillos), como lo ilustra una interpretación de *Los camotes* localizada en la Huasteca:

Yo sembré mi camotal
 en tierra de Apapantilla;
 ¡ay, no se me quiso dar
 por una malvada ardilla!
 todo me lo fue a rascar.

*Camotes y más camotes,
 chilitos verdes, chilacayotes;
 naranja dulce, limón asado,
 dame un abrazo pero apretado.*

Yo sembré mi camotal,
 lo sembré del otro lado;
 ¡ay, no se me quiso dar
 por un malvado venado!
 todo me lo fue a mochar.

³¹ Véanse las coplas 120 y 122, en "Nueve sones huastecos... II", que aparece en este mismo número.

*Camotes y más camotes,
chilitos verdes, chilacayotes;
naranja dulce, lima durita,
dame un besito con tu boquita..., etc.*³²

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

Otro tipo de paralelismo compuesto — una forma más original y bastante frecuente— se encuentra en ciertos sones que llegan a presentar más de una serie o “familia paralelística”³³ sólo en los estribillos, o bien, en las coplas de ejemplos con o sin estribillo, como sucede en la siguiente versión del son jalisciense *El periquito*:

Señora, su periquito
me gusta por colorado,
áhi verá si me lo vende
o me lo da regalado.

(Cf. CFM: 2-5315)

Señora, su periquito
me gusta por amarillo,
áhi verá si me lo vende
a ocultas de su marido.

(Cf. CFM: 2-5316)

—Periquito, ¿qué haces áhi,
sentado en esa pared?
—Aguardando a mi perica
que me traiga de comer.

(Cf. CFM: 3-6130)

³² Véase la serie completa en “Nueve sones huastecos... II”, en la primera sección de este número: versión 2 de *Los camotes*.

³³ Tomo el concepto “familia” de Marco Antonio Molina (2005: 367), por parecerme el más adecuado.

– Periquito, ¿qué haces áhi,
 en el centro de la mar?
 – Aguardando a mis amores
 que me traigan de almorzar.³⁴

Jalisco. Cuarteto Coculense (FON-01)³⁵

Mientras que este segundo tipo de paralelismo compuesto aparece en varios sones planecos, jaliscienses y jarochos, en la Huasteca sólo se observa en dos: en *Los camotes* (transcrito más arriba) y en los estribillos de *Los chiles verdes*, con dos series diferentes, que advertimos sólo al analizar varias ejecuciones:

*Chiles verdes me pediste,
 chiles verdes te daré,
 vámonos para la huerta,
 que allá te los cortaré.*

*Hora sí, china del alma,
 vámonos para Tenango
 a vender los chiles verdes,
 hoy que se están madurando.*

*Chiles verdes me pediste,
 chiles verdes te vo' a dar,*

³⁴ Llama la atención que la segunda serie corresponda a las coplas del conocido son *El tecolote*, también paralelístico (véase el ejemplo número 2 en “Nueve sones huastecos... I”, *RLP V-1*: 34-35, y la versión completa que aparece en el *CFM*: 4-*Ap.* 49); pero más curioso es observar que en otra interpretación, esta segunda serie es sustituida por otra diferente: “Señora, su periquito / me quiere llevar al río, / y yo le digo que no, / porque me muero de frío. // Señora, su periquito / me quiere llevar al mar, / y yo le digo que no, / porque yo no sé nadar” (Mendoza, 1944: 195; tomado de *CFM*: 4-*Ap.* 37). El uso de dos series paralelísticas en una misma melodía parece ser antiguo, como lo constata el ejemplo judeo-español, procedente de los Balcanes, transcrito más arriba (Frenk, 1978: 263).

³⁵ Cabe mencionar que las diferentes series paralelas no siempre aparecen en una misma versión. Ejemplos de esto son los sones jarochos *La tuza* y *La candela*, de los cuales se conocen al menos tres familias paralelas distintas.

*vámonos para la huerta,
allá te los vo' a cortar.*

Trío Fernández (D031)

*Chiles verdes me pediste,
chiles verdes te daré,
vámonos para la huerta,
allá te los cortaré.*

*Hora sí, china del alma,
vámonos para Tenango
a vender los chiles verdes,
hora que están madurando.*

*Hora sí, china del alma,
vámonos para El Castillo
a vender los chiles verdes
a real y medio el cuartillo.*

Abacum Fernández y Reveriano Soto (D039)³⁶

Sones paralelísticos en la Huasteca

Son nueve los sones paralelísticos que he localizado en la región huasteca: *La acamaya*, *El tecolote*, *El zopilote*, *La viborita*, *El hilo*, *Los camotes*, *Los chiles verdes*, *La gallina*, y *El son solito*.³⁷ Estos sones, debido a su estructura literaria, se distinguen por completo de la mayoría de los huapangos que conforman el repertorio huasteco, cuya lírica se compone de coplas autónomas, que son asociadas por los trovadores de manera espontánea y efímera, sin seguir necesariamente ningún parámetro formal o temático.

³⁶ Véanse las series completas en las versiones 1 y 3 de *Los chiles verdes* en "Nueve sones paralelísticos... II".

³⁷ Las diferentes versiones halladas de estos sones aparecen, en este orden, en el ya citado texto "Nueve sones huastecos paralelísticos, I y II".

Las coplas paralelas, además de estar ligadas entre sí, tienden a circunscribirse dentro del ámbito de una sola composición musical: otra diferencia con respecto a las coplas autónomas, que suelen cantarse con la música de sonos distintos.³⁸ Esta característica de exclusividad las acerca a la forma *canción*,³⁹ sin que las coplas lleguen a adquirir el carácter fijo que tienen en ese género: ahí las estrofas que se cantan son las mismas en las diferentes versiones y siguen, por lo regular, un orden predefinido. Ejemplos de esta forma son las modernas canciones-huapango, que se han ido incorporando al repertorio huapanguero desde hace más de cinco décadas.

Además de la estructura paralelística misma, los sonos huastecos de este tipo, vistos en su contexto geográfico, denotan otro rasgo que los distingue de manera particular del resto de los huapangos tradicionales: las series están, en su gran mayoría, constituidas por cuartetos. Las estrofas de cuatro versos, como se sabe, son las más frecuentes hoy en día en los cancioneros de habla hispana en general, y muy comunes en los sonos y otros géneros de diversas regiones de México,⁴⁰ pero no en la Huasteca. Aquí son las quintillas y las sextillas las que gozan de una

³⁸ En la Huasteca existe sólo una excepción: el segundo dístico de un estribillo de *Los camotes*, “Naranja dulce, limón partido, / dame un abrazo, que yo te pido” (copla núm. 73); es famosísimo por su uso en un juego infantil, el cual, desde luego, se canta con otra melodía; además, una de las coplas de este mismo son (núm. 75) es tomada, también de manera excepcional, como patrón para desarrollar otra serie paralelística que se acompaña con la música del huapango *Las canastas* (coplas 116, 117 y 118).

³⁹ El término *canción* se usa aquí desde el punto de vista musicológico, en el cual se toman en cuenta otras características además de las literarias. A grandes rasgos, es el género lírico, no bailable, constituido básicamente por dos estrofas ligadas por su tema, con uso frecuente del *ritornello* musical y, en algunos casos, también el literario. Las estrofas de la canción mexicana tienen un carácter fijo en la medida en que, desde el momento de su composición, fueron creadas para ser cantadas con determinada música. Para más detalles sobre este concepto del género, véase Mendoza, 1982.

⁴⁰ El porcentaje de uso del paralelismo, intraestrófico o interestrófico, es marcadamente mayor en cuartetos que en cualquier otro tipo de estrofa. Esto sugiere, nos dice Mariana Maserá, que “la cuarteta es la manera más exitosa de ordenar el pensamiento incluso en la sextilla, tan frecuente en el cancionero,

completa hegemonía. Ambas suelen combinarse libremente en las series que se cantan en los diversos huapangos. Desde el punto de vista literario, el que los sones huastecos paralelísticos se compongan de cuartetas no es algo sorprendente, porque sabemos que el paralelismo se desenvuelve, especialmente, en este tipo de estrofas;⁴¹ no obstante, su presencia en esta región sí resulta notable.

Existen en la Huasteca dos casos excepcionales de series paralelísticas compuestas por coplas de cinco versos: una versión de *La acamaya* y una de *Los camotes*.⁴² Un ejemplo muy singular es la serie compuesta por sextillas en una de las tres versiones de *La viborita*.⁴³

Así como la cuarteta es la estrofa básica en la lírica popular, el octosílabo es el metro típico de esa estrofa y, por tanto, de esa poesía misma, nos dice Carlos Magis (1969: 469). El son de la Huasteca, en este aspecto, no es la excepción: las series de los huapangos se componen, salvo por dos o tres ejemplos, de coplas octosilábicas, y es sólo en el ámbito de los sones paralelísticos donde encontramos escasos ejemplos que utilizan otro metro, como los estribillos irregulares del ya aludido son *Los camotes* (8-10-10-10 y 8-8-10-10), los de una única versión de *La llorona* (5-8-8-8), las seguidillas simples en las versiones 3 y 4 de *El hilo* y las cuartetas de pie quebrado (8-5-8-5) de las versiones 1 y 2 del mismo son:

Señores, que corra el hilo
 por la cañada.
 Señores, yo no la sigo
 porque es casada.

Señores, que corra el hilo
 por la ladera.

donde el dístico restante cumple funciones como glosa o introducción a la cuarteta la mayor de las veces" (2003: 373-374).

⁴¹ Puede verse un gran número de ejemplos, mexicanos y no mexicanos, de paralelismo desarrollado en cuartetas, en Muñiz, 1961.

⁴² Véanse la versión 6 de *La acamaya* y la versión 2 de *Los camotes* en "Nueve sones huastecos... I y II".

⁴³ Véase la nota número 17 en la primera parte del texto citado.

Señores, yo sí la sigo
 porque es soltera, etc.⁴⁴

Beto Cuervo *Loco* (RVS-02)

En cuanto a la rima, las coplas paralelas son, en su mayoría, cuartetas romanceadas (abcb), en las que asoman, casi con la misma frecuencia, la asonancia y la consonancia. Este patrón rítmico aparece también en los estribillos irregulares de *La llorona* (5-8-8-8):

Oyes, llorona,
 déjame llorar a mí,
 a ver si llorando puedo
 remediar lo que perdí.

Oyes, llorona,
 y ya déjame llorar,
 a ver si llorando puede
 mi corazón descansar.⁴⁵

Trío Regional (CCP-02)

En menor medida hallamos algunas series de cuartetas octosilábicas de rima alterna o cruzada (*abab*),⁴⁶ como en la segunda versión de *La viborita*,

Viborita, viborita,
 viborita coralilla:
 ¡sácale la vueltecita
 al estilo Xilitilla!⁴⁷

Los Pingüinos (FAN-11)

⁴⁴ Véase la serie completa de este son y los ejemplos señalados en “Nueve sonos huastecos ... I y II”.

⁴⁵ Una variante jarocho de esta copla se localiza en CFM 2-2799.

⁴⁶ Cabe mencionar que la rima alterna es la que rige en las quintillas y sextillas del huapango en general: *ababa* y *ababab*, respectivamente.

⁴⁷ Tercera copla de la versión 2 de este son en “Nueve sonos huastecos... I”.

en las coplas de *La acamaya*,

Si te fueras a bañar,
no te bañes en la poza,
porque ahí anda un animal
que se llama mariposa,

Trío sin nombre (RVS-01)

y en la inusual serie de la versión paralelística de *Las Canastas* (canastas / Andrea / mata / florea). Esta misma rima la encontramos también en las cuartetos de pie quebrado (8-5-8-5) de las dos primeras versiones de *El hilo* (hilo / ladera / siga / soltera), en las quintillas de la segunda versión de *Los camotes* (camotal / Apapantilla / dar / ardilla / rascar), y las quintillas de la versión 6 de *La acamaya* (bañar / playa / animal / acamaya / arañar).⁴⁸

Las únicas estrofas de arte mayor de *Los camotes* (8-10-10-10), denotan un patrón rímico completamente diferente, aABB:

*Camotes y más camotes,
chilitos verdes, chilacayotes;
naranja dulce, limones verdes,
ya no te beso porque me muerdes.*

Abacum Fernández Tamáriz y Reveriano Soto Gaona
(CEN-01)

Las sextillas, tan usuales en el son huasteco, sólo se presentan en la tercera versión de *La viborita*, cuya rima es abcbab:

⁴⁸ Los versos nones, que por lo regular son los que no varían, tanto en las cuartetos como en las quintillas, presentan una asonancia que no parece ser casual; el hecho de que en una versión de *La acamaya* las cuartetos añadan un quinto verso con la misma terminación que los versos 1 y 2 (ar / al / ar), confirma esta búsqueda intencional por la asonancia en los versos nones. En contraste, la rima predominante en los versos pares de estos ejemplos es consonante. Véanse las versiones señaladas en “Nueve sones huastecos... I y II”.

Viborita, viborita,
 viborita de colores:
 ¿cómo no me picas hora
 que vengo de Pisaflores?;
 sácale la vueltecita
 al estilo Pisaflores.

Trío sin nombre. (RVS-01)

En cuanto a los esquemas paralelísticos empleados en las cuartetos huastecas, predomina el que repite textualmente los versos nones y varía, completa o parcialmente, los pares; uno de los más populares tipos de paralelismo, y que se encuentra en la lírica hispánica casi desde sus comienzos (Muñiz, 1961: 153).⁴⁹ En el ámbito huasteco, lo hallamos en las coplas de *La acamaya*, *El tecolote*, *El zopilote*, *La viborita*, *La gallina* y los estribillos de *Los chiles verdes*. Las sextillas de una versión de *La viborita*, siguen este mismo esquema. Las cuartetos de pie quebrado (8-5-8-5) de una versión de *El hilo*, muy semejantes a las anteriores, modifican, además, levemente el tercer verso.

Por otro lado, los estribillos de *Los camotes* manifiestan un esquema completamente diferente: los versos 1 y 2 son los que se repiten de manera literal, mientras que el tercero muestra una variación parcial, y el cuarto, un cambio total:

Camotes y más camotes,
chilitos verdes, *chilacayotes*;
naranja dulce, limón asado,
 dame un abrazo pero apretado.

⁴⁹ Angelina Muñiz nos dice, a raíz de un ejemplo que se compone de cinco coplas paralelas de este tipo, que lo más frecuente “es que el paralelismo se valga de dos estrofas para lograr la frescura de la variación sin caer en la fatiga” (155). Extraño comentario de su parte, ya que su estudio aborda el uso de este recurso en la lírica popular mexicana, e incluye, para ejemplificar, un gran número de sones. El lector notará, al examinar los ejemplos incluidos en “Nueve sones huastecos paralelísticos I y II”, que la mayoría de las series se conforma de tres estrofas; las de cuatro son bastante frecuentes, e, incluso, llegan a encontrarse series de seis y siete.

Camotes y más camotes,
chilitos verdes, chilacayotes;
naranja dulce, lima durita,
 dame un besito con tu boquita.

Camotes y más camotes,
chilitos verdes, chilacayotes;
naranja dulce, limones verdes,
 ya no te beso porque me muerdes.

Abacum Fernández Tamáriz y Reveriano Soto Gaona
 (CEN-01)

Los únicos dos ejemplos que hallamos de series de quintillas paralelas coinciden en repetir sin variación los versos 1 y 3, y modificar parcialmente, a veces por completo, el segundo, cuarto y quinto versos.

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.

Si te fueras a bañar,
no te bañes en la orilla
porque ahí anda un animal
que se llama el ardilla,
y no te vaya a enredar.

Si te fueras a bañar,
no te bañes en [Chirlón]
porque ahí anda un animal
que se llama tiburón,
y no te vaya a tragar.

La acamaya. Donato Santamaría, Abacum Fernández
 Tamáriz y Reveriano Soto Gaona (CEN-01)

Finalmente, el paralelismo en las coplas de *El son solito* puede tener

dos lecturas; si se le analiza agrupando las coplas por pares consecutivos, el esquema consiste en repetir textualmente los dos primeros versos y cambiar los dos últimos:

*Dispéñseme, caballero,
dispense, que voy a hablar:
que busque su bailadora
que lo acompañe a bailar.*

*Dispéñseme, caballero,
dispense, que voy a hablar:
que me la deje solita,
la queremos ver bailar.*

Si, en cambio, se examinan las coplas de forma alterna, sólo el segundo verso permanece idéntico, y los tres restantes son los que sufren leves cambios, básicamente, de género (caballero / señorita), (su bailadora / su compañero), (que lo acompañe / que la acompañe), cambios que tienen que ver con la función coreográfica, antes mencionada:

*Dispéñseme, caballero,
dispense, que voy a hablar:
que busque su bailadora
que lo acompañe a bailar.*

Dispéñseme, caballero,
dispense..., etc.

*Dispéñseme, señorita,
dispense, que voy a hablar:
que busque a su compañero
que la acompañe a bailar.⁵⁰*

Trío sin nombre (RVS-01)

⁵⁰ Véase la serie completa en “Nueve sonos huastecos... II”, coplas 105-109.

Los temas

En el terreno de la temática, los textos de los sones paralelísticos también se distinguen del resto de los sones tradicionales que se cantan en la Huasteca. En estos últimos, como en la mayoría de la lírica popular, el tema por excelencia es el amor, especialmente aquel que no es correspondido:

Rosita, si tú supieras
 las penas que por ti paso;
 si de mí te condolieras
 y me dieras un abrazo,
 aunque amor no me tuvieras. (CFM: 1-899)

*La Cecilia, La Rosa, La azucena, Las conchitas, El Bejuquito.*⁵¹

Con tristeza y sentimiento,
 las lágrimas se me ruedan,
 porque manera no encuentro
 de hacer que mis labios puedan,
 dominar tu pensamiento.

*El sentimiento, La llorona, La azucena, El llorar.*⁵²

Ando rodando en la vida,
 desdichado hasta la muerte;
 ¡ingrata, cruel, homicida!,
 ¿de qué me sirvió el quererte
 si dejaste mi alma herida?

*La pasión, La Cecilia.*⁵³

⁵¹ *La Cecilia* (D057-C; FAN-07; RSA-01), *La Rosa* (D035; FRE-03; RVS-05; RVS-06), *La azucena* (FAN-07; FRE-02), *Las conchitas* (CCP-09; D021-B), *El Bejuquito* (D021-A).

⁵² *El sentimiento* (D007-A; D039; CCP-06; CCP-08; FAN-09; RVS-01; RVS-06; RVS-18), *La llorona* (CCP-04; CCP-05), *La azucena* (CCP-09), *El llorar* (D019-D; D019-H).

⁵³ *La pasión* (D039), *La Cecilia* (CCP-05).

Aunque en una medida infinitamente menor, en un gran número de huapangos huastecos también se cantan coplas sobre la tierra, la música y el baile, la muerte, la bebida, la infidelidad, la orfandad, etc. En cuanto al tono o la intención, las hay humorísticas, serias, tristes y sentenciosas. Los animales también tienen una presencia importante en las coplas huastecas: en general, los pájaros con ciertos atributos humanos, como el jilguero, el gorrión y el cenxontle, son los más evocados en ellas. El querreque y el caimán son, por excelencia, representaciones del hombre mismo.

Dentro del ámbito paralelístico de la Huasteca, el mundo animal sale a relucir con especial énfasis. Cinco de los nueve sones que he venido mencionando tienen por título el nombre del animal al que aluden insistentemente mediante el recurso de la repetición: *La gallina*, *El zopilote*, *La viborita*, *El tecolote*, y *La acamaya*. En este último, así como en el son *Los camotes*, se mencionan, además, la ardilla, el venado, el lagarto, el tiburón, la ballena, la mariposa y la caimana. Esta recurrencia animalística está relacionada, en definitiva, al entorno ecológico que rodea al músico huasteco, y a ciertos seres que habitan su pensamiento, como la sirena y “el comegente”. A excepción del tecolote —que tiene la habilidad de responder las preguntas que el hombre le hace—, no se trata de animales humanizados, y mucho menos de metáforas del hombre. Son los animales naturales con los que el campesino convive cotidianamente, los que salen a relucir en estas coplas; aquellos de los que hay que cuidarse cuando uno se va a bañar a la playa, los ríos o las pozas,

Si te fueras a bañar,
no te bañes en la poza,
porque ahí anda un animal
que se llama mariposa.

Si te fueras a bañar,
no te bañes en el río,
porque ahí anda un animal
que le dicen armadillo.

Si te fueras a bañar,
no te bañes en el puente,

porque ahí anda un animal
que le dicen comegente,

Trío sin nombre (RVS-01)

o bien, los que representan una amenaza para el cultivo:

Yo sembré mi camotal
en tierra de Apapantilla;
jay, no se me quiso dar
por una malvada ardilla!:
todo me lo fue a rascar.

Yo sembré mi camotal,
lo sembré del otro lado;
jay, no se me quiso dar
por un malvado venado!:
todo me lo fue a mochar.

Yo sembré mi camotal
en tierra de María Andrea;
jay, no se me quiso dar
porque no tuve la idea
de haber ido a escardar!

Abacum Fernández Tamáriz y Reveriano Soto Gaona
(CEN-01)

El entorno natural se ve acentuado por la referencia a las pozas, a los ríos y al mar, este último, a través de sus playas y de su arena.

El son *El zopilote*, ahora extinto, es en verdad un ejemplo muy notable debido a su contenido literario. En las dos versiones localizadas, encontramos nueve estrofas paralelas que difícilmente podrían ser clasificadas temáticamente. ¿Son coplas de animales, para las mujeres, o coplas sobre la muerte?

Zopilote, te moristes,
te moristes de repente;

a las muchachas les dejas
el pico pa limpiar dientes.

Zopilote, te moristes,
te moristes de berrinche;
a las muchachas les dejas
tus patitas para trinche.

Zopilote, te moristes,
te moristes dando un brinco;
a las muchachas les dejas
las alas para abanico, etc.⁵⁴

Otilio Fernández, Abacum Fernández y Efigenio Reyes
(CEN-08)

En todo caso, no es un estilo literario común en la lírica popular de la Huasteca. ¿Se trata acaso de un son cultivado sólo por el Trío Fernández de la Huasteca poblana?

La tierra, otro de los temas favoritos en el huapango en general, se manifiesta también en los sones paralelísticos *La viborita*, *Los camotes*, y *Los chiles verdes*, mediante la referencia a diferentes poblaciones (“Huastecas”, “Pisaflores”, “Xilitilla”, “Socohuite”, “Tierra Blanca” y “La Misión”, en el primero; “María Andrea” y “Apapantilla”, en el segundo; “Tenango”, “El Castillo” y “Chicón”, en el tercero). El trabajo de la siembra, por otro lado, está presente en el son *Los camotes*.

Es el propio recurso del paralelismo, en un juego verbal, el que permite al trovador huasteco recordar (y hacer recordar) los nombres de los diversos animales que conoce, así como los lugares y poblaciones que lo rodean: río-armadillo, poza-mariposa, arena-ballena, viborita coralilla-Xilitlilla, viborita, viborón-La Misión, viborita de colores-Pisaflores.

Entre estas coplas paralelas huastecas se da una relación analógica; esta es la que prevalece en el procedimiento de sustitución característico del paralelismo. En *El zopilote*, por ejemplo, la analogía se da entre diver-

⁵⁴ Véanse las dos series localizadas de este son en “Nueve sones huastecos... I”.

sas maneras de morir (del zopilote), así como entre los diferentes “bienés” que este animal hereda a las “muchachas”.

De los tres sones paralelísticos restantes, el amor es abordado sólo en *El hilo* y *Los chiles verdes*. La temática de las coplas de *El son solito*, como ya se explicó, tiene que ver con la función primordial de este son: el baile.

A modo de conclusión

Las diferentes formas de paralelismo que han sido mencionadas a lo largo de este artículo provienen, todas, de la tradición lírica peninsular. A nuestro país fueron llegando, en diferentes momentos de la Colonia, cantares con paralelismo integral, con o sin estribillo. También llegaron ejemplos de paralelismo parcial, bien por la inclusión de estribillos en series de coplas paralelas —o viceversa—, bien por la convivencia de coplas paralelas y coplas exentas, debido a un relajamiento en el uso de este recurso. Estos, a su vez, se codeaban con ejemplos cuya lírica se componía, desde entonces, por coplas autónomas que se unían sin ninguna relación temática o formal: una de las formas más extendidas en los actuales sones mexicanos.

La adaptación y desarrollo de todos estos cantares, sin embargo, tomó formas particulares en las diferentes regiones de nuestro país. La presencia notoria de este recurso en un gran número de sones ubicados en zonas costeras, así como su enorme variedad de usos, me permite suponer que su evolución en esos lugares ha sido más dinámica y vital en comparación con el carácter conservador que se observa en los pocos sones que subsisten actualmente en la Huasteca.

La capacidad de romper con los límites estructurales propios del paralelismo, que en la práctica deviene en ejemplos jarochos, planecos o jaliscienses, cuyos textos no mantienen la relación paralela en todas sus versiones, no debe verse como una decadencia del recurso, sino como una forma de subsistencia a través de la transformación. El paralelismo ocasional, como ya se explicó, puede ser el resultado de sones paralelísticos que con el paso del tiempo añadieron coplas ajenas, y en su tránsito oral, fueron perdiendo el sentido de la repetición. También pue-

de deberse al gusto específico de ciertos trovadores por componer e interpretar coplas paralelísticas dentro de sones que no lo son. En ambos casos, se entiende que hay una intención consciente por el cambio. Es este carácter dinámico el que ha permitido la permanencia y la gran difusión del recurso en estas zonas. No se puede, por otro lado, omitir el hecho de que siendo zonas cercanas a puertos importantes, han sido susceptibles a la influencia constante de expresiones diversas, originarias de otros países.

El proceso que han seguido los sones paralelísticos de la Huasteca, en cambio, tomó otro rumbo: pareciera que la conservación de los esquemas originales es el objetivo central que hay que atesorar. De esta manera, los sones de esta región se distinguen por el uso sistemático de este recurso, la predominancia del paralelismo simple frente al compuesto, la utilización casi exclusiva de cuartetos octosilábicos y la ausencia de series híbridas. Esta postura más bien estática, en mi opinión, ha propiciado que estos sones permanezcan al margen del repertorio general del huapango huasteco, el cual se caracteriza por la composición y adaptación constante de coplas, así como el continuo tránsito que estas realizan, con extrema libertad, de una melodía a otra. Tal vez por ello, el poeta y trovador Víctor Samuel Segura, originario de Ozuluama, Veracruz, expresara en una ocasión con gran contundencia: “es que esos no son verdaderos huapangos”. La gran cantidad de población indígena, propia de la zona serrana de la Huasteca —de donde provienen la mayoría de los ejemplos paralelísticos huastecos— puede ser un factor importante en la adopción de esta actitud preservadora. A ello se puede deber también la alusión constante y juguetona de los animales que habitan esas tierras. No hay que olvidar que la presencia de animales en la música y danza indígenas es una constante en todo el país y desde la época prehispánica.

Son todos estos rasgos mencionados los que hacen de la lírica paralelística huasteca una expresión particular, diferente; sones que, como detenidos en el tiempo, se guardan en la memoria de un número cada vez menor de viejos músicos, que viven en unos pocos rincones de esta gran región; son sones destinados, desde hace tiempo, a desaparecer, tarde o temprano.

Bibliografía citada

- ÁLVAREZ BOADA, Manuel, 1985. *La música popular en la huasteca veracruzana*. México: Premià.
- ASENCIO, Eugenio, 1957. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos.
- CFM: Margit Frenk, coord. *Cancionero folklórico de México*, 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- FRENK, Margit, 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- _____, ed., 2001. *Lírica española de tipo popular* [1966], 12ª ed. Madrid: Cátedra.
- _____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII*. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- GARIBAY K., Ángel M^a., ed., 1993. *Poesía náhuatl. Cantares mexicanos. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México*, 3 vols. [1965]. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- MAGIS, Carlos H., 1969. *La lírica popular contemporánea. España-México-Argentina*. México: El Colegio de México.
- MASERA, Mariana, 2003. "Que si hablan de mí, muchachita,/ que si hablan de mí, no has de hablar. Aspectos del paralelismo en el Cancionero Tradicional Mexicano". En *La dimensión retórica del texto literario*. México: UNAM, 357-381.
- MENDOZA, Vicente, T., 1944. "La copla musical en México". *Anuario de la Sociedad Folklórica de México* 5: 189-202.
- _____, 1982. *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología* [1961]. México: UNAM.
- _____, 1984. *Lírica infantil de México* [1951]. México: FCE.
- MOLINA, Marco Antonio, 2005. "Las formas paralelísticas de la antigua tradición oral hispana y las coplas de la lírica tradicional mexicana". En *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia*. México: UNAM - UAM -El Colegio de México, 363-378.
- MUÑIZ, Angelina, 1961. "El paralelismo en la lírica popular mexicana". *Anuario de Letras* (México: UNAM) 1: 149-170.
- ROBLES CAHERO, José Antonio, 2005. "Cantar, bailar y tañer: nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España". *Boletín del Archivo General de la Nación* (México) 8: 42-76.

- RODRÍGUEZ ARENAS, Hugo, [1997]. *Canto de amor en la Huasteca*. México: [s.e.].
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia, 2003. "Los sones y sus coplas: una propuesta para su estudio". En Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González, coord. *El folclor literario en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 261-272.
- _____, 2005. "Nueve sones paralelísticos. I", *Revista de Literaturas Populares* (México), V-1: 24-47.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 2000. *Diccionario de mejicanismos*. 6ª ed. México: Porrúa.
- STANFORD, Thomas, 1963. "La lírica popular de la costa michoacana". *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* (México), sexta época, 16: 231-282.
- VILLANUEVA, René, 1997. *Cancionero de la Huasteca*. México: Instituto Politécnico Nacional.

Fonografía

- CCP-04. Grabación de campo. Cinta de carrete abierto. La Lagunita, Qro.; Pánuco, Ver., 1972. Grabaciones de Enrique Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas. Colección Carles Perelló. Barcelona, España.
- CCP-05. Grabación de campo. Casete. Pánuco, Ver., 1972 y 1986. Grabaciones de Enrique Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas. Colección Carles Perelló. Barcelona, España.
- CCP-06. Grabación de campo. Casete. El Ébano y Ciudad Valles, SLP, 1975. Grabaciones de Enrique Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas. Colección Carles Perelló. Barcelona, España.
- CCP-08. Grabación de campo. Casete. Tampico, Tams., 1978 y 1980. Grabaciones de Enrique Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas. Colección Carles Perelló. Barcelona, España.
- CCP-09. Grabación de campo. Casete. Ciudad Valles, S.L.P.; Tampico, Tams.; Pánuco, Ver., 1986. Grabaciones de Enrique Ramírez de Arellano, Beno Lieberman y Eduardo Llerenas. Colección Carles Perelló. Barcelona, España.

- CEN-01. Grabación de campo. Casete. [Xicotepec, Puebla], septiembre, 1975. Trío Los Fernández. Grabación de Eduardo Llerenas, Beno Lieberman y Enrique Ramírez de Arellano. Fonoteca CENIDIM.
- D007-A. *Armonía huasteca*. Disco LP. Trío Armonía Huasteca. México: Alegría, 1977.
- D019-D. *Huapangos huastecos*. Disco LP. Los Cantores del Pánuco. México: Cisne, 1976.
- D019-H. *Lo mejor en sones huastecos*. Álbum: 3 discos LP. Los Cantores del Pánuco. México: Cisne, 1980.
- D019-L. *Huapango: Concursos de Huapango en Tamaulipas*. Disco LP. Varios intérpretes. México: Gobierno del Estado de Tamaulipas / Sociedad Mexicana de Musicología, 1981-1987.
- D021-A. *El Huapango de oro*. Casete. Trío Los Caporales. México: Música Tradicional / Corason, 1992.
- D021-B. *El caimán. Sones huastecos*. CD. Varios intérpretes. México: Corason, 1996.
- D031. *Panorama mexicano. 200 años en canciones folklóricas*. LP. Varios intérpretes. México: Vanguard-Gamma, [s.f.]. Grabación de José Raúl Hellmer.
- D035. *Sones Huastecos*. Disco LP. Los Hermanos Calderón. México: Peerless / Eco, 1964. Reedición: 1974.
- D039. *Antología del son de México*. Álbum: 6 discos LP. Varios intérpretes. México: Fonart-Fonapas, 1981. Grabaciones de Enrique Ramírez de Arellano, Eduardo Llerenas y Baruj Lieberman.
- D057-C. *Huapangos*. Casete. Trío Tamazunchale. México: Alegría, 1981.
- D063-D. *Sones Huastecos II*. Casete. Trío Xoxocapa. México: Pentagrama, [s.f.].
- FAN-07. Grabación de campo. Cinta de carrete abierto. México, D.F., agosto, 1983. [Grabación de Irene Vázquez.] Fonoteca del Museo de Antropología e Historia.
- FAN-09. Grabación de campo. Cinta de carrete abierto. México, D.F., enero, 1974 y agosto, 1973. Grabaciones de René Villanueva. Fonoteca del Museo de Antropología e Historia.
- FON-01. *Cuarteto Coculense. The Very First Mariachi Recordings, 1908-1909*. CD. El Cerrito, California: Arhoolie, 1998.

- FON-02. *Siquisirí*. CD. Grupo Siquisirí. México: Conaculta / Discos Mariposa Satín, [s.f].
- FON-03. *La iguana*. CD. Varios intérpretes. México: Corason, 1996.
- FON-04. *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca*. CD. Varios intérpretes. Grabaciones de Guillermo Contreras. Folklore Mexicano vol. IV. México: Cenidim.
- FRE-02. Grabación de campo. Cinta de carrete abierto. México, junio, 1982. Intérpretes: Trío Huasteco de Pánuco y Trío Los Zenzontles. Grabación de Thomas Stanford. Fonoteca de Radio Educación.
- FRE-03. Grabación de campo. Cinta de carrete abierto. México, D.F., [s.f.]. Fonoteca de Radio Educación.
- RSA-01. Grabación de campo. Cinta de carrete abierto. Chicontepec, Ver., octubre, 1980. Grabación de Rodolfo Sánchez Alvarado.
- RVS-01. Grabación de campo. Casete. Coxcatlán, S.L.P., julio, 1983. Trío sin nombre. Grabación de Rosa Virginia Sánchez.
- RVS-05. Grabación de campo. Casete. Amatlán, Ver., noviembre, 1995. Grabación de Rosa Virginia Sánchez.
- RVS-06. Grabación de campo. Casete. Amatlán, Ver., noviembre, 1995. Grabación de Rosa Virginia Sánchez.
- RVS-15. Grabación de campo. Cinta de carrete abierto. Ixhuatlán de Madero, Ver., mayo, 1980. Varios intérpretes. Grabación de Francisco Tomás Aymerich.
- RVS-18. Grabación de campo. Video VHS. Amatlán, Ver., noviembre, 1999, y México, D.F., 1995. Grabación de Rosa Virginia Sánchez.

*

SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia. "El paralelismo en los sones de la Huasteca". *Revista de Literaturas Populares* V-2 (2005): 270-309

Resumen. Se abordan las características literarias de los sones paralelísticos cantados en la región huasteca, y, desde una perspectiva comparativa, se pretende mostrar la peculiaridad de estos sones, algunos de ellos ya desaparecidos, frente a otras variantes regionales del son mexicano, donde el paralelismo goza todavía de gran vitalidad.

Abstract. *This paper is an approach to the literary characteristics of the sones paralelísticos sung in the Huasteca region. From a comparative perspective it is intended to show the peculiarity of these sones, some of them already extinct, in contrast with other regional variants of the Mexican son, where the strategies of parallelism still have great vitality.*

héroes y guapos: la Guerra de Sucesión española en los pliegos de cordel

CÉLINE GILARD
Université de Poitiers

Lejos de la imagen de una literatura marginal y despreciable que nos han dejado los eruditos, el pliego de cordel desempeñó a veces un papel importante en la interpretación del acontecer histórico y en la difusión de las ideas. Así pasó en particular con la Guerra de Sucesión de España (1702-1714), un tipo de conflicto inédito en la historia española. Cuando Carlos II murió sin heredero en 1700, su último testamento designaba como tal a Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV de Francia y bisnieto de Felipe IV de España. El imperio germánico, donde reinaba la otra rama de la Casa de Austria, no aceptó el testamento, que la despojaba del dominio español a favor de un príncipe de la Casa de Francia, tradicional enemiga de los Habsburgo. La guerra estalló el 15 de mayo de 1702, entre el bando borbónico (las coronas de Francia y España) y el austriaco o carlista (el imperio germánico y sus aliados, los Países Bajos e Inglaterra, a los que se sumaron Portugal y Saboya). El caso de la sucesión española dio lugar no sólo a una guerra europea, sino también a una guerra nacional, dividiéndose España en dos zonas: el Este, favorable al archiduque Carlos de Austria, y el resto del país, fiel al heredero designado.

Del propio conflicto surgió la necesidad de figuras heroicas, por lo que los pliegos de cordel se convirtieron en instrumento ideal de propaganda; todo un sector de esa producción se dedicó a celebrar a los protagonistas sobresalientes. Se estudiará aquí la figura del héroe en los pliegos narrativos suscitados por la guerra, tanto en el bando austriaco como en el borbónico. Se analizará la dialéctica ideológica del género que, si bien adapta la realidad a sus cánones y reelabora la imagen de los actores de los sucesos inmediatos, también es capaz de adaptarse a los acontecimientos y a las particularidades de sus actores cuando lo exige la novedad de aquellos.

De particular interés son, sobre todo, dos personajes convertidos en héroes de romances: el príncipe Jorge de Hassia-Darmstadt y el coronel brigadier José Vallejo. Ambos se destacaron en momentos clave de la guerra. Darmstadt, último virrey de Cataluña designado por Carlos II y sustituido por Francisco de Velasco a petición de los franceses, tomó partido por el archiduque Carlos. Murió en el asalto a Monjuich el 14 de septiembre de 1705, poco antes de que estallara la rebelión catalana. José Vallejo, oficial de Felipe V, sobre el cual quedan pocos testimonios impresos fuera de pliegos y gacetas, se distinguió en los últimos años de la guerra, cuando se volvieron las tornas a favor del Borbón.

El coronel brigadier José Vallejo: un héroe invencible

Los modelos que sirvieron para la elaboración del Vallejo cordelero fueron sin duda alguna los *guapos* —bandidos o contrabandistas jactanciosos—, cuya truculencia salpica a los pliegos de cordel narrativos de los siglos XVII y XVIII. El caso no es excepcional, pues el *guapo* es el héroe cordelero por excelencia. A lo largo del siglo XVIII, este tipo “contamina” a otros héroes, oficiales estos, celebrados por los pliegos: los militares al servicio de la Corona, como Antonio Barceló, oficial de los jabeques correo de Mallorca, que en la segunda mitad del siglo consiguió numerosas victorias navales contra los moros. Vallejo no es el primer ni el único personaje de los pliegos felipistas en presentar esta tipología: varios nobles la revistieron antes, y sobre todo el propio Felipe V, gracias al ánimo guerrero que desplegó desde los albores del conflicto. Pero no trataremos aquí del rey *valiente*, dejando este tema para otro estudio. Excepto en el caso del joven monarca, esta tipología nunca se manifestó con más evidencia que en José Vallejo. Varios textos aluden a ese oficial felipista, e incluso se le dedica un romance completo que por su contenido puede fecharse de 1710.¹ En ese texto vamos a centrar nuestra reflexión.

¹ Curioso y nuevo romance en que se expresan las gloriosas hazañas del invencible español don Joseph Vallejo, coronel y brigadier de los exércitos del rey nuestro señor, don Phelipe Quinto, que Dios guarde. S.p.i. [Madrid : 1710 / 1711]. Biblioteca del Palacio Real de Madrid: III-6520-18.

La intensidad tipológica que presenta la figura del coronel brigadier Vallejo puede explicarse por su fuerte personalidad y por los éxitos militares que protagonizó (como decenios después ocurrió con Antonio Barceló, que tuvo la misma suerte cordelera). Todo ello permitió asimilarlo a la figura arquetípica del *guapo*, a su figura hercúlea, hazañosa y casi invencible:

Visto por los generales
 cómo Vallejo es la causa
 de carecer de noticias,
 luego dan orden que salgan
 diversos destacamentos
 y prisionero lo traygan;
 pero ni le traen ni vuelven,
 que Vallejo los despacha
 con boleta al hospital
 para que los pongan cama;
 lo que infundió al archiduque
 tal temor que luego trata
 dar orden a sus soldados
 para que el campo mudaran.

Héroe consolador, da lugar a un relato que satisface los anhelos del público y supera sus frustraciones e impotencias. Y es que el año 1710 había traído muchos sinsabores a los partidarios del Borbón, antes de concluir, en diciembre, con las lucidas victorias de Brihuega y Villaviciosa. Derrotado en Zaragoza el 20 de agosto de 1710, Felipe V se retiró a Madrid, pero ante el avance del ejército del archiduque Carlos tuvo que abandonar la capital, pronto ocupada por el enemigo. Al sentimiento de humillación experimentado por los madrileños (y por los seguidores de Felipe V en general) se sumaron varios disgustos de orden material, debidos a la escasez y a los rigores del clima en aquellos años. Vallejo figuró, así, como auténtico *deus ex machina*, vengando por sí solo las ofensas infligidas a sus paisanos. Lo permitió la misión algo especial que le había encargado Felipe V antes de salir de Madrid y que tenía más que ver con la guerra de guerrilla que con la guerra regular. En ella, el oficial supo desplegar su genio táctico:

En la retirada mandó su majestad se diesen 800 cavallos, destacados de diferentes regimientos, a cargo de Don Joseph Vallejo, para que con ellos observase los movimientos de los enemigos, que dirigian su marcha hacia esta corte; cuyo precepto puso en ejecución, acompañandose con ellos en las vecindades de Sigüenza, primer campo adonde empezó a ejecutar las operaciones militares, sin que al más amigo suyo ni la persona de más confianza que anduviese en su compañía le revelase ningún desig-nio, pues nunca sus cabos ni soldados tuvieron hora fija.²

Este caso nos muestra que la transformación de personajes contemporáneos en *guapos* por los pliegos de cordel no se puede atribuir a la falta de talento o imaginación de los poetas. No consiste en la aplicación arbitraria de unos esquemas petrificados; por el contrario, es como si los poetas y el público reconocieran a los personajes *valentizables*, dignos de lucir las prendas del *guapo*. Aunque al historiador le parezcan estos pliegos una fuente poco fidedigna, puede leerlos como motes que se deben descifrar, buscando qué elementos sacados de la realidad han dado lugar a la *valentización* de un personaje. En el caso particular de José Vallejo, se convirtió de hecho en guerrillero, asimilándose naturalmente a los cabecillas heroicos de los pliegos de cordel. Además, para un público amante de las hojas sueltas, ¿podía no evocar su excelencia táctica la invencibilidad de la valentía, fuerza atávica que confiere al *guapo* su dimensión descomunal?

Otra explicación radica en el contexto bélico, que da pie a la recuperación de otra característica del *guapo*: la ironía triunfante. En 1710, después de varias derrotas, el bando borbónico consigue las victorias deci-

² *Diario puntual de los sucessos de España, desde el día 20 de agosto de 1710, en que las armas cathólicas padecieron derrota en los campos de Zaragoza ; retirada de Madrid de nuestro amado rey don Felipe V el Santo, con toda su corte; entrada en ella del archiduque de Austria con su ejército, y de todo lo que executaron, hasta el merecido castigo que experimentaron con el total exterminio de estos reynos de Castilla y Aragón. Con otras muchas expressions, dignas de guardar para eterna memoria. Individuado con la mayor realidad hasta el día 21 de febrero de 1711, con algunos papeles y juguetes en prosa y verso que los mejores ingenios han escrito a este assumpto.* S.p.i. [1711], p. 5 (la relación consta de 90 páginas). Biblioteca de la Universidad de Sevilla, 110-38-1.

sivas de Brihuega y Villaviciosa (Alcarria), las cuales – dato llamativo – fueron conseguidas casi exclusivamente con tropas nacionales, igual que la victoria de Almansa en 1707. Los españoles podían preciarse de haber sostenido ellos solos el trono de su rey, abandonado a su suerte por su abuelo Luis XIV. Así, la aparición de una figura fuerte se hermana con las alternativas de la historia y con un arranque de orgullo patrio. Es de señalar, a este propósito, que la valentía o guapeza – heroísmo de aquellos que se han puesto al margen de la sociedad – se convierte a menudo, de modo paradójico, en manifestación de lo español frente a lo ajeno. Un motivo recurrente en los romances de *guapos* es el enfrentamiento del héroe con “malos delincuentes”, salteadores deshumanizados que a menudo integran categorías odiadas o percibidas por el público como extrañas al grupo: gitanos, moros. El *guapo* Ramón Guardiola se hace portavoz de los valores civilizados cuando da con un grupo de ladrones feroces y cobardes:

Salíme al fin del village,
 caminando por incultas
 sendas y desiertos valles,
 hasta que en medio de un monte
 di con nueve personajes
 de aquellos que se mantienen
 de robar a quantos pasen.

(Alvar, 1974: 314)

El héroe tiene identidad y combate, mientras que sus contrarios sólo sacan su fuerza de un instinto gregario que nada tiene que ver con la natural honra española. El escenario, además – los montes, la sierra –, proporciona indicios de su salvajismo primitivo. El mismo anonimato y la misma cobardía gregaria se evidencia en los gitanos que atacan a Juan de Arévalo:

Y una noche que pasaba
 por la sierra de Xerez,
 quatro gitanos se plantan
 delante de él y le piden
 el dinero o que le matan.

Arévalo, que esto vido,
del caballo se apeaba
y sacando un dobloncillo
de a quatro con quatro balas,
este le arrojó al primero,
con que no habló más palabras,
y con un doblón de a ocho
contentó los que quedaban.³

A pesar de la inferioridad numérica, el auténtico valor del héroe termina triunfando. El desequilibrio de las fuerzas armadas a favor del archiduque, asociado con la supuesta esencia mala, e incluso diabólica, de los aliados — tachados de *herejes* por la propaganda felipista —, cuyas exacciones en Madrid habían alentado el odio de los castellanos, y por fin, el orgullo del triunfo final, pusieron a funcionar, en el imaginario colectivo, los mecanismos de la guapeza literaria.

En los pliegos populares, la guapeza aparece tanto más como manifestación del nacionalismo español cuanto que la gloria de Vallejo parece deslustrar la de otro militar, francés este: el duque de Vendôme, generalísimo del ejército borbónico en las batallas de Brihuega y Villaviciosa. Tal vez los españoles no habían olvidado que, años antes, en 1697, Vendôme había derrotado a las tropas españolas, durante el sitio de Barcelona por la flota francesa. Además, la hispanidad evidente del oficial felipista, comprobada por su valentía, confirma la de su monarca: Felipe V era bisnieto de Felipe IV, pero no pertenecía a la casa de Austria, condición necesaria, según sus contrarios, para ser rey de España.

El nacionalismo adopta, pues, la forma particular de la ironía triunfante de los *guapos*. Ahora bien, esta suele manifestarse en el marco de duelos o enfrentamientos individuales, durante los cuales el héroe acaba deshonrando a su adversario. Al dirigirse al ejército contrario, Vallejo parece mofarse de una cuadrilla de fanfarrones:

³ *Relación de las valentías y hechos de Juan de Arévalo, de sus encuentros con Francisco Estevan y otros guapos, y de como se mató a sí mismo por desgracia*. Valencia: Hija de Agustín Laborda, 1823. Fundación Bosch i Cardellach (Sabadell), Colección Pau Vila, R-8-17-242.

[...] ¿Qué es aquesto, luteranos?
 ¿Dónde vais, gallinas, mandrias,
 en precipitada fuga,
 no siguiendo vuestra marcha
 más que Vallejo y su gente,
 que de ochocientos no pasan,
 pues nuestro grueso de tropas
 aun se está en Casa Texada?
 Mas creo que se han movido;
 cuidado, si os alcançan:
 vuestra bárbara ossadía
 quedará bien castigada.

Aunque *a priori* todo diferencie al oficial de Felipe V de un Francisco Esteban, contrabandista, o del rufián Pedro Cadenas, él hereda de sus modelos poéticos su individualismo, o mejor dicho, el sesgo marcadamente individualizado que dan los narradores al relato de sus proezas. En este romance, la historia no es más que el telón de fondo de sus hazañas, lo cual le confiere cierta ingenuidad al poema, que deja a un lado el conflicto para centrarse en Vallejo:

Y aora entra aquí mi pluma,
 aunque paréntesis haga,
 a dezir del gran Vallejo
 un rasgo de sus hazañas.

La prioridad del coronel brigadier es mantener su fama y ser “terror y asombro” del enemigo, igual que un *guapo* quiere imponerse al resto del hampa. Esa preocupación constante del valiente es la que aparece en estos versos de las aventuras de Francisco Esteban:

Tiemble de mi nombre el mundo
 y estremézcanse los vientos,
 atemorícese el orbe
 y los hombres más soberbios,
 porque si digo quién soy
 tengo formado concepto

que no hay valiente ninguno
a quien yo no cause miedo.

(Durán, 1945: 367; núm. 1331)

El grado militar de Vallejo y su rango social no aparecen sino en el título del romance. El texto no lo sitúa en ninguna jerarquía concreta: es “el gran Vallejo”, como el rey es “el gran Felipe Quinto”. Los únicos descriptores que se le aplican se refieren a su valor superlativo: “valiente Alcides”, “lustre y honor de la Patria”, designaciones que comparte con sus homólogos delincuentes, si consideramos el romancero de valientes en su conjunto. Trascendida la escala jerárquica, Vallejo acaba siendo el enemigo personal del archiduque, quien desempeña el papel de un fanfarrón desprovisto de valor. La retirada de las tropas austriacas se atribuye a la cobardía personal del pretendiente austriaco:

[...] lo que infundió al archiduque
tal temor que luego trata
dar orden a sus soldados
para que el campo mudaran,
y en el centro de sus tropas
iba siguiendo la marcha,
temeroso que Vallejo
lo coxa en la retaguardia.

Como lo hemos señalado, el sesgo muy particular que tomó la guerra en Castilla en 1710, basándose en procedimientos propios de la guerrilla, así como la fuerte personalidad de Vallejo, hicieron posible tal representación. No obstante, reproduciendo el esquema del romance de *güapos*, el autor del pliego tiene dificultad en evocar la dimensión política (nacional e internacional) del conflicto, así como el heroísmo colectivo de los españoles felipistas. Lo hace al comienzo del texto, para pasar luego a las proezas de Vallejo, como si fuera imposible establecer un vínculo entre nación y héroe. Marcadamente dualista, el romance ofrece dos representaciones contradictorias de Felipe V. Antes de que aparezca Vallejo, el rey es una figura heroica:

Bien lo ha dicho la experiencia
 en el campo de Luzara,
 campaña de Portugal,
 y en la batalla de Almansa,
 siendo en todas las funciones
 el primero que abañaba
 a la frente de sus tropas,
 hecho un Marte en la campaña.

Pero, a partir del momento en que Vallejo acapara el protagonismo, Felipe V ya no es más que una figura pasiva, un pretexto para la acción del coronel brigadier:

Tiene su rey en campaña
 tantos Vallejos que pueden
 hazer con el mundo raya.

Existe, de hecho, un hiato entre la propaganda felipista y el sistema ideológico y estético de los pliegos de cordel. Aquella, vigente al principio del texto, presenta una visión global de la guerra; este, en cambio, cree en una especie de fuerza vital, presente en ciertos individuos, que los destina a un protagonismo heroico casi autónomo. Pero este hiato sólo es aparente, dado que, para los pliegos, la cuestión del heroísmo es una manifestación de la grandeza nacional. Citemos el principio del romance, breve pero importante alusión al valor de todo un pueblo:

Valerosos españoles,
 cuyas heroicas hazañas
 oy al día de la noche
 buelve a suscitar la fama,
 corrida de que las sombras
 ayan podido ocultarlas
 tanto tiempo en el olvido [...].

Llaman la atención esas “sombras” alusivas a la decadencia española, de la cual los castellanos tuvieron una conciencia aguda a finales del

siglo XVII, precisamente bajo el reinado del último Austria. La propaganda felipista recupera hábilmente este tópico:

Yo voy sólo a que por muerte
de Carlos Segundo de Austria,
nuestro legítimo dueño,
que ya en la gloria descansa,
el grande Phelipe Quinto,
de la Borbonesa Casa,
por la legítima herencia
vino a gobernar a España,
bolviendo a resucitar
el valor y la arrogancia,
que en los pechos españoles
antiguamente reynava.

El poeta evoca de manera simultánea al último Austria, cuya desastrosa imagen física permanecía en la memoria colectiva, y al primer Borbón de España. Es de notar que, poco tiempo después de morir Carlos II, las primeras descripciones de Felipe V lo presentaban como un Austria revitalizado. La contraposición de ambas dinastías resulta favorable a la nueva, aunque se manifiesta el respeto debido al difunto soberano. Son los Borbones quienes van a restablecer la grandeza española, lo que no supieron hacer los Austrias, pues fueron ellos mismos la causa de la decadencia. La lucha entre Vallejo y el archiduque, que parece fruto de una imaginación ingenua y torpe, ilustra cabalmente esta reivindicación borbónica: Felipe V lleva en sí la fuerza que le permitirá renovar a España y sabe infundirla a los españoles. A este propósito, es de notar que el encabezamiento del pliego subraya la nacionalidad de Vallejo: “el invencible español don Joseph Vallejo”. Lo atestiguan su irresistible *virtus* y su capacidad de ridiculizar a un enemigo de menor valía y fuerza vital. En cambio, la retirada de las tropas austriacas y, sobre todo, la vergonzosa huida del archiduque demuestran la incapacidad de los Austrias para cumplir con la renovación.

El príncipe Jorge de Darmstadt: el don de sí

Muy diferente es el caso de Jorge de Darmstadt, *landgrave* de Hasia. Efectivamente, cuando se trató de rendirle homenaje, los pliegos catalanes no reprodujeron la usual tipología heroica. De no haber muerto, tal vez habría llegado a convertirse en el *guapo* de los Austrias. Ya pasaba por un héroe por su resistencia valerosa al duque de Vendôme, durante el sitio de Barcelona en 1697. Para un público catalán nostálgico, simbolizaba el reinado de Carlos II, periodo fasto para Cataluña (es de notar la total indiferencia de los catalanes por el físico enfermizo del Hechizado), y también la lucha contra el francés aborrecido: la antipatía por Francisco de Velasco, virrey de Cataluña nombrado por Felipe V, aumentaba la popularidad del príncipe.

Darmstadt presentaba todos los rasgos requeridos para convertirse en *guapo* de romance. Las *Memorias* del duque de Saint-Simon lo describen como un hombre de cuerpo muy bien hecho y de temperamento aventurero: ofrecía su espada a quien podía, por ser un segundón, sin fortuna, de la casa de Hasia. Además, Saint-Simon destaca el aura algo novelesca del personaje, al evocar un idilio con la reina de España. Y es que el posible motivo de su venida a ese país — el embarazo de Mariana de Neoburgo — era digno de un relato de capa y espada:

Ne pouvant plus se dissimuler, au bout de quelques années de ce second mariage, que le roi d'Espagne ne pouvait avoir d'enfants, ce même Conseil [de Viena] eut recours au prince de Darmstadt, et, comme l'exécution n'était pas facile et demandait des occasions qui ne pouvaient être amenées que par un long temps, ils l'engagèrent à s'attacher tout à fait au service d'Espagne, et l'Empereur et ses partisans l'appuyèrent de toutes leurs forces, non seulement pour lui faire trouver tous les avantages qui pouvaient l'y fixer, mais tous les moyens encore de pouvoir demeurer à la cour, qui était leur but (Saint-Simon, 1983: 427).

Los pliegos catalanes de los Austrias parecían dispuestos a explotar la mina de la *valentía*, según demuestra un romance anterior a la muerte del emperador germánico Leopoldo (1705). En él, Leopoldo rebosa de ira hacia la casa de Francia y, como cualquier *guapo* matagendarmes o

magistrados corruptos de los romances de ciego, decide emprender una guerra contra el “intruso”, pese al derecho divino de los reyes que prohíbe oponerse al poder monárquico:

Quien defiende lo que es suyo
no peca en sacar la espada;
menos peca si mata uno
al que le roba su casa:
a mí me roban, señor,
y es fuerça sacar la cara [...].
Y vos, señor, perdonadme:
postrado estoy a essas plantas,
mas de la razón vencido
intento tomar vengança.
Misericordia, señor,
bolved, bolved por mi casa,
pero, con vuestra licencia,
que aquí la razón me llama,
he de proseguir diziendo
de mis agravios la causa.⁴

Este tema recurrente del romancero matonesco, el del bandido que extrae de sí mismo su justificación, permitía a la propaganda de los Austrias ocultar una insuficiencia ideológica o, por lo menos, eludir un punto delicado. La legítima defensa o la justa venganza es, efectivamente, un motivo del que alardean *guapos* como Rodulfo de Pedrajas o Pedro Salinas para perpetrar estragos entre los corruptos representantes de la ley. Pero los *guapos* se caracterizan por su invencibilidad, y Darmstadt llegó a ser una figura emblemática del bando austriaco precisamente después de morir durante el asalto a Monjuich por los aliados del imperio, en la noche del 13 al 14 de septiembre de 1705. Se convirtió inmediatamente en la imagen misma del sacrificio.

⁴ *Nuevo romance en que se declaran unos documentos y consejos que dio el emperador Leopoldo a su hijo Carlos III*. Barcelona: Bautista Altés impresor [1705]. Biblioteca de Cataluña, F. Bons 4903.

Los pliegos no podían sino abandonar la vía de la guapeza, tanto más cuanto que la singularidad del *guapo* contrasta con un dato fundamental del bando austriaco, muy presente en ellos: una forma de particularismo catalán, que asimiló la causa del archiduque Carlos a la defensa de los fueros catalanes. Por consiguiente, las cuestiones nacionales no podían reducirse a la función de pretexto o telón de fondo de la acción del *guapo*, quien constituye su propio fin. Por ello, el imaginario colectivo se apoderó enseguida de la muerte de Darmstadt, que se vinculó definitivamente con Cataluña, y más aún con Barcelona. Su muerte fue portadora de símbolos que habían de hacer de este episodio un mito fundador de la lucha contra los Borbones.

Recordemos los elementos que pudieron convertir a Darmstadt en defensor heroico de las libertades catalanas. Francisco de Velasco, designado virrey de Cataluña en julio de 1697, rápidamente llegó a ser impopular entre los barceloneses, por razones más personales que políticas, según escribió en 1709 el jurista catalán Narcís Feliu de la Penya:

En el principio de su gobierno atendió con desvelo a lo militar y político, recto en la administración de justicia, aunque por su natural melancólico y algo altivo, opuesto a la llaneza y afabilidad que pide la nación catalana (Feliu de la Penya, 1709: 428).

Pero, sobre todo, los catalanes nunca le perdonaron el haber sido el primero en abandonar la ciudad durante el sitio francés de 1697. Se refugió entre Vilafranca del Penedés y Martorell con parte de la caballería, mientras que Darmstadt se quedó en Barcelona con la infantería. Este tenía el mando de la ciudadela de Monjuich y la defendió con ánimo. Desde entonces, fue la encarnación de la resistencia catalana y barcelonesa contra Francia, pese a su origen alemán. El historiador Joaquim Albareda i Salvadó escribe: “Ben altrament, ferit el juny pels Francesos, era als ulls dels catalans el paradigma del militar valent i consequent” (Albareda i Salvadó, 1993: 44).

Ahora bien, en 1705 cae en el teatro de sus hazañas, pero ocupando la ciudad el enemigo y siendo virrey nuevamente el cobarde Velasco. Los varios impresos austriacos de 1705 y 1706 evocan el “tirano yugo de la Francia” o la maldad del virrey:

Su malicia y su encono
 llegava a tal extremo
 que eran la muerte o Carlos
 de Cataluña el único remedio.⁵

A finales del año 1705, la llegada del archiduque pone fin a ese difícil periodo y es presentada como la liberación de Barcelona. Es de notar que las hazañas de Darmstadt se producen al principio y al final de una epopeya que se desarrolla en 1705, y cuyo último episodio parece ser el asalto de Monjuich, lo que expresa claramente su especial vinculación barcelonesa:

Vivió el príncipe para gloria de Cataluña en la defensa de su capital expugnada de franceses. Y para redemirla, cautiva de los mismos, debía morir en ley de verdadero amigo.⁶

El imaginario colectivo concibe esta epopeya como una historia circular, en la que el equilibrio se rompe antes de restablecerse. Con Felipe V, los Borbones usurpan el trono de los Austrias, soberanos legítimos de España, garantes de las libertades catalanas. La dinastía francesa llega a encarnar el Mal: extranjera, intrusa, invasora, es fuente de opresión para Cataluña. La muerte del defensor de Monjuich le confiere un papel tan importante en el mito, que hasta los poetas felipistas manifiestan fascinación por él y reproducen, a pesar suyo, el arquetipo forjado. Un romance favorable a Felipe V y al virrey Francisco de Velasco, titulado *Coplas a la muerte de el Príncipe de Armestat, hechas por una Dama de esta Corte*, refleja los elementos que van a transformar la muerte del príncipe en un episodio fundador de la historia de Barcelona:

Al salir de Barcelona,
 la capa al mar arrojó

⁵ *Invectiva al político gobierno de don Francisco Velasco*. Barcelona: Martín Gelabert, 1705. Biblioteca de Cataluña, F. Bons 5675.

⁶ *Breve plática, en expression de la gloriosa muerte del serenísimo príncipe Darmstad, don Iorge (por la gracia de Dios) Lansgrave de Hassia*. Barcelona: Francisco Guasch, 1706. Biblioteca de Cataluña, F. Bons 5690.

y dixo con ossadía:
 –Por ella bolveré yo.⁷

El poeta quiere fustigar la *hybris* de Darmstadt, origen de su oposición al monarca legítimo, que lo manda exiliarse. Pero su acción arrogante revela la idea, implícita para el poeta (aunque sea madrileño y felipista) de que la historia catalana permanece suspendida hasta que el exvirrey regrese a Barcelona, para expulsar a los franceses o para vengarse. Los versos se sitúan al comienzo del romance e implican la vuelta necesaria del príncipe para el último combate, como lo exige la estructura circular del arquetipo.

Poco después de la muerte de Darmstadt se produce la rendición de Velasco ante los aliados austriacos, y el archiduque, aclamado como Carlos III de Austria, hace su entrada en Barcelona. Es como si existiera un vínculo causal entre ambos acontecimientos: espontáneamente se impone, en la fantasía colectiva, la idea de que era necesaria la muerte del último virrey fiel a los Austrias para que Barcelona se viera libre de la opresión — la idea de una redención por el sacrificio. Aquí se transparenta el trasfondo religioso del conflicto, presente en ambos bandos. Como lo proclama la relación barcelonesa citada, Darmstadt es una transposición de Cristo, encargado de redimir, ya no a la humanidad, sino a Cataluña:

¿Qué hizo Christo? Murió por los hombres para su eterna salud, que por esso dixo por Osseas: Ero mors tua, o mors. Murió para matar la muerte, pues murió para nuestra vida eterna. ¿Pudo Christo redimirnos sin morir? ¿Quien lo duda? [...] Vino don Jorge a Cataluña para redimirla de la opresion francesa. [...] Murió por la redención de Cataluña, porque falleció en la toma de Monjuique; pues con ella salió libre de la dura opresión y tirano jugo de la Francia.⁸

El texto tiene como exergo una cita bíblica en latín, que asimila a Cataluña con la Tierra Santa: "*Considera Israel pro his, qui mortui sunt super*

⁷ *Coplas a la muerte de el Príncipe de Armestat, hechas por una Dama de esta Corte*. S.p.i. [Madrid: 1705] Biblioteca de Cataluña, F. Bons 7537.

⁸ Véase nota 6.

excelsa tua vulnerati". Esta comparación ilustra la certeza, presente en las mentalidades españolas de finales del siglo XVII, de que España es la nación cristiana por excelencia, cuando las demás se han contagiado de herejía en mayor o menor grado. Pero aquí se refiere únicamente a Cataluña, lo que denota el orgullo nacional del autor. La identificación con Cristo es tanto más comprensible cuanto que la fecha del asalto a Monjuich, y por tanto del martirio de Darmstadt, coincide con la fiesta religiosa de la Santa Cruz. Además, el suceso puede tener un simbolismo espacial: Monjuich, colina adyacente a la ciudad, evoca el Gólgota, eminencia situada fuera de los muros de Jerusalén.

Si el heroísmo de Vallejo estriba en sus propias hazañas, el de Darmstadt radica en un sacrificio que él mismo ha deseado:

Assentarme yo en esta hora
no fuera mi honra, ni puedo hazer tal,
porque quiero morir en el choque
y ganar la victoria a Carlos Real.⁹

Darmstadt queda marcado en su carne y en su alma por la acción, en vez de acumular hazañas como los *guapos* hercúleos e invencibles que prestan al oficial felipista sus señas de identidad. Señalemos de paso que, al buscar el poeta un modelo para el indomable Vallejo en el terreno de la santidad, no puede sino compararlo con Santiago, el patrón guerrero de España:

Este, pues, valiente Alcides,
lustre, y honor de la patria,
imitador valeroso
de nuestro patrón de España,
cuya roxa insinia esmalta
su noble y valiente pecho,
siendo de las luteranas

⁹ *Segunda parte al avance de Monjuique y la fatal muerte del serenísimo príncipe de Armestad. Compuestas a son de Marisapolas*. Barcelona: Juan Bautista Altés [1705]. Biblioteca de Cataluña, F. Bons 5692.

tropas el terror y assombro,
como ellas mismas declaran.

En cambio, se reconoce en Darmstadt una parte humana, contingente y conmovedora, que remite a la pasión de Cristo. Y más allá de la figura crística, nace un nuevo tipo de protagonista, cuya grandeza consiste en superar su desdicha y la fragilidad inherente a la condición humana. Ante la muerte inminente que los ha de separar, el príncipe llora con su hermano Enrique:

El buen príncipe se congoxava
y a su hermano embió a llamar,
y le dize: —¡Ay, hermano mío,
yo estoy afligido, venme a consolar!
—A consolarte, yo, hermano mío,
¿cómo puede ser, sino gemir y llorar?
Porque yo estoy también afligido
de verte rendido con herida mortal.¹⁰

Darmstadt es portador de la fuerza vital de la valentía, pero en vez de ejercerla en su beneficio la entrega con generosidad a los catalanes, derramando su sangre en la colina fortificada de Barcelona para que esta fuerza pase al pueblo y pueda comenzar la rebelión. Esta idea se plasma de manera evidente en un pliego titulado *Dézimas a la muerte del serenissimo príncipe Dermestad, que compuso un rector aficionado suyo*:

Para que sus hijos vivan,
se da muerte el pelicano
y sin ser su intento vano
con su sangre ellos se animan.
Muchos ay que se lastiman
del príncipe, pero oíd:
aquessa sangre (advertid)
que invicto General dio

¹⁰ Véase nota 9.

cada catalán bolvió
Ércules, Héctor y un Cid.¹¹

Otro pliego subraya el vínculo de causalidad entre la muerte del exvirrey y la rebelión:

Vierte su sangre, el cetro el rey empuña,
su fortuna consigue el principado,
y en su muerte la vida toda España.¹²

A partir de ese momento, efectivamente, los protagonistas de los pliegos del bando austriaco serán, ya no determinados individuos, sino las masas, la nación catalana, cuyo heroísmo ha sido reactivado por la sangre de Darmstadt. Es una transposición guerrera de la Pasión: Cristo muere en el Gólgota, donde quiere la tradición que haya sido enterrado Adán, y así redime a la humanidad del pecado original; al caer en Monjuich —Gólgota guerrero de Barcelona—, Darmstadt vuelve a suscitar el valor innato de los catalanes.

Un texto describe la actitud heroica de las mujeres barcelonesas que, durante el sitio de 1706 por las tropas borbónicas, prestaron auxilio a los hombres que defendían Monjuich:

O nobles barcelonesas!
O sempre invictas matronas!
Eternament duraràn
hazanyas tan portentosas.¹³

¹¹ *Déximas a la muerte del serenísimo príncipe Dermestad, que compuso un rector aficionado suyo*. Barcelona [1705]. Biblioteca de Cataluña, F. Bons 5691.

¹² *Coblas hechas a las gloriosas hazañas y lamentable muerte del serenísimo señor príncipe de Asmestad. Primera, y segunda parte*. Barcelona: Juan Bautista Altés [1705]. Biblioteca de Cataluña, F. Bons 5692.

¹³ *Proesas que las barcelonesas donas han ostentat en este siti del any 1706*. [Barcelona]: Barthomeu Giralt [1706]. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, B-170- 8°-op-26.

El poeta las llama “*leonas*”, siendo que este animal simboliza en los romances el valor del rey (Carlos V es “león de España”) o de los *guapos*. La guapeza llega, pues, a ser colectiva, se difunde entre el pueblo o la nación, como en estos versos dirigidos a Cataluña:

No necessitas que Palas
 en la escòla militar
 te ensenye a jugar Armas.¹⁴

Encontramos aquí los mismos elementos que en la propaganda felipista: la reunión de lo político, lo religioso y lo militar. La propaganda austriaca acude a los mismos valores, las mismas imágenes idealizadas del poder hispánico, pero se ve forzada a negar las alegaciones felipistas a propósito de la “herejía”, como en esta declaración hecha por el archiduque, en 1706, contra

las voces divulgadas en Castilla, en gazetas y manifiestos, de que huiesse dado yo a las tropas de Inglaterra y Olanda iglesias públicas donde se predicasse su religión [...]. Protesto que si creyesse avía de resultar, por cooperación mía, a nuestra sagrada religión católica, el menor detrimento, no solo renunciaría, por escusarlo, el dominio de la monarquía de España, pero aun el de todo el universo, apreciando más el dichoso nombre de fiel y amante hijo de las iglesias que todas las coronas del mundo.¹⁵

¹⁴ *Copia de una carta escrita al principat de Catalunya, ab la qual li suplican alguns de sos naturals ausents, ques troban en Castella y altres parts, baix lo tirá govern de la França, los deslliure de la esclavitut que pateixen, posantlos a la gustosa y suau obediencia de nostre volgut y adorat monarca Carlos III (que Deu guarde). Romance. Barcelona: Francisco Guasch [1705 / 1706]. Biblioteca de Cataluña, F. Bons 5706.*

¹⁵ *Don Carlos (por la gracia de Dios), rey de Castilla, de León, de Aragón, de las Dos Sicilias, de Jerusalén, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorca, de Sevilla, de Cerdeña, de Córdoba, de Murcia, de Jaén, de los Algarbes, de Algezira, de Gibraltar, de las islas de Canaria, de las Indias Orientales y Occidentales, islas y Tierra Firme del mar océano, archiduque de Austria, duque de Borgoña, de Brabante y Milán, conde de Aspurg, de Flandes, Tirol y Barcelona, Rosellón y Cerdeña, señor de Vizcaya y de Molina, etcétera. S.p.i. [Barcelona: 1706]. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, B-1706-8°-op-18.*

Así, la propaganda austriaca, tanto en los pliegos populares como en documentos oficiales, se apoya también en unos rasgos que podemos llamar arcaicos en los albores del Siglo de las Luces. Sin embargo, la forma original que adoptan estos elementos tradicionales, con la mitificación de la muerte de Darmstadt, desemboca en la expresión de una conciencia nacional muy moderna, que se fundamenta, en este conflicto, en una voluntad heroica colectiva.

Esta característica se percibe en los pliegos cuando celebran el valor de la nación catalana, del pueblo catalán. El pueblo llega a ser el héroe de los pliegos. La valentía no aparece ya como una manifestación individualista, sino como emulación dentro de un bloque en la resistencia:

Y encara que ellas trobassen
a sas companyeras mortas,
no per això desmayavan;
antes, apar que embidiosas,
de veurer que avian dat
mes que ellas, com a lleonas
al major perill se entravan,
causant embidia no poca,
al més valeròs soldàt,
al capità de mes honra.¹⁶

La mitificación de la muerte del príncipe de Darmstadt coincide con el heroísmo colectivo de los rebeldes, que forman un bloque en la resistencia. Los pliegos felipistas se ven obligados a reflejarlo, pese a su voluntad de no ver en los partidarios del archiduque sino a traidores ridículos o monstruosos. Un romance de 1713 que relata la caída de Cadaqués y Manresa ofrece la visión de una multitud épica al pintar a los manresanos:

Los ingratos catalanes
se rebelaron, a un tiempo
disparando por ventanas,
rejas, puertas, y aburejos,

¹⁶ Véase nota 13.

carabinas y fusiles,
 escopetas y pedreros,
 bayonetas y alabardas,
 en altas voces diciendo:
 — ¡Viva el archiduque Carlos,
 pues en su nombre debemos
 sacrificar nuestras vidas
 con mil leales anelos!¹⁷

En definitiva, la “torpe pluma” de los poetas de cordel fue capaz de adaptar los tópicos heroicos de esta literatura a una situación nueva y de reactivar los esquemas míticos populares. El surgimiento de una figura emblemática y su tratamiento poético contrarrestan las acusaciones del bando contrario: si los secuaces del archiduque tachaban a Felipe V de extranjero e invasor, para los felipistas el triunfo del archiduque se saldaba con la difusión del protestantismo en España. Ahora bien, la conversión de Vallejo en *guapo* afirma la hispanidad de Felipe V, y la de Darmstadt en figura crística legitima el derecho divino del archiduque. Los pliegos de cordel, aparentemente rígidos, aficionados a lo irracional, a lo anecdótico y a los héroes individualizados, supieron difundir entre su público la propaganda partidaria y la convicción de integrar una identidad colectiva comprometida en la lucha, pero sin salirse de sus marcos tradicionales.

Bibliografía citada

ALBAREDA I SALVADÓ, Joaquim, 1993. *Els catalans i Felip V. De la conspiració a la revolta (1700-1705)*. Barcelona: Vicens Vives.

¹⁷ Verdadera relación y curioso romace [sic] en que se declaran las felicísimas victorias que han logrado las armas de nuestro católico monarca Felipe Quinto (que Dios guarde muchos años) contra las de los rebeldes y enemigos, en el principado de Cataluña, en la Villa de Cadaqués, y en la ciudad de Manresa, el día 25 de julio y ocho de agosto de este presente año de 1713. Dase cuenta de los muertos y heridos que huvo, y también los víveres y pertrechos de guerra que se apresaron, sin otras distintas noticias que verá el curioso lector. Madrid: 1713. Biblioteca Nacional de Madrid, VE-502-22.

- ALVAR, Manuel, 1974. *Romances en pliego de cordel (siglo XVIII)*. Málaga: Delegación de Cultura.
- DURÁN, Agustín, 1945. *Romancero general o colección de romances anteriores al siglo XVIII*, vol. 2. Madrid: Atlas.
- FELIU DE LA PENYA, Narcís, 1709. *Anales de Cataluña*, vol. 3. Barcelona.
- SAINT-SIMON, Louis de Rouvroy, duque de, 1983. *Mémoires*, vol. 1. París: Gallimard.

*

GILARD, Céline . "Héroes y *guapos*: la Guerra de Sucesión española en los pliegos de cordel" . *Revista de Literaturas Populares* V-2 (2005): 310-331.

Resumen. Además de ser una guerra nacional e internacional, la Guerra de Sucesión española (1702-1714) involucró una batalla ideológica entre el bando de los Austrias y el de los Borbones. Los pliegos de cordel jugaron un papel activo en esa guerra de propaganda, de modo distinto en cada uno de los bandos, impulsando en ambos casos la acción y la imaginación de las fuerzas populares. Este artículo investiga las batallas de los pliegos de cordel y el surgimiento de figuras arquetípicas como el *guapo* frente al pueblo como protagonista, demostrando la eficacia y la capacidad de adaptación de los modelos populares.

Abstract. Besides being a national and international war, the War of the Spanish Succession (1702-1714) involved an ideological battle between the Austrians and the Bourbons. In this propagandistic war, the chapbooks, played an active role, in a different way in each of the factions, but impelling always the action and imagination of popular forces. This article analyses the battles of the chapbooks and the emergence of archetypical figures such as the *guapo* as protagonist, showing the efficacy and adaptability of popular models.

folhetos sobre monstros na literatura de cordel portuguesa *

ANA MARGARIDA RAMOS
Universidade de Aveiro

A literatura de cordel em Portugal compreende um vasto *corpus* de textos, publicados ao longo de vários séculos, sob os mais diversos temas e em todos os modos literários. Integra, ainda, publicações que, não sendo consideradas literatura, como é o caso dos almanaques ou dos calendários, respondem a necessidades várias dos leitores, sendo as mais evidentes as da informação e do divertimento. É pacífico entre praticamente todos aqueles¹ que dedicaram alguma investigação a esta matéria, a noção de que a designação de “literatura de cordel”, à semelhança de outras designações² utilizadas para rotular fenómenos semelhantes em vários países e várias línguas, não corresponde a uma catalogação de género ou de conteúdo, uma vez que diz respeito a um elemento externo aos textos e tem a ver com a forma de exposição e venda das publicações, presas a cordéis ou guitas, ou “a cavalo num barbante”. Independentemente da pertinência e da adequação da designação, está hoje fora de causa a adopção de qualquer outra forma de etiquetagem substituta e a validade desta é até visível na sua adopção no Brasil, ainda que por empréstimo, uma vez que aí tanto qualifica textos impressos como poesia oral, independentemente da forma de exibição.

Do ponto de vista formal, também parece haver um consenso mais ou menos abrangente, nomeadamente quanto aos formatos e às dimensões, à fraca qualidade do papel e da impressão, ao número de páginas e à presença mais ou menos frequente de ilustrações. As temáti-

*El Comité de Redacción agradece a la profesora Elizabete Aparecida Marques la revisión de este artículo.

1 Ver, entre outros, Albino Forjaz Sampaio (1920: 9), Fernando de Castro Pires de Lima (1969: 111), Arnaldo Saraiva (1975: 116) e Manuel Simões (1976: 209).

2 Em Espanha são *pliegos sueltos*, na Catalunha *plecs*, em Inglaterra são *chapbooks* e em França, dentro da *littérature de colportage*, tem especial afinidade com a edição de cordel portuguesa a *Bibliothèque bleue*.

cas, por seu turno, abarcam uma variedade de assuntos e subdividem-se de forma impressionante. Contudo, os folhetos de maior sucesso (visível no número considerável de textos publicados) giram em torno de questões religiosas (vidas de santos e relatos de milagres, às vezes com a função de ex-votos), de assuntos históricos (notícias de batalhas, de viagens, nascimentos e mortes de figuras importantes da corte, etc.), de crítica social, além de textos sobre os mais diversos tipos de heróis (e até de anti-heróis). São ainda frequentes os textos que tratam de assuntos relativos ao cotidiano, ocupando o lugar que a imprensa periódica acabará por reivindicar, onde se inserem narrações sobre crimes e respectivos castigos, sobre fenômenos e catástrofes naturais, sobre acontecimentos insólitos e extraordinários. Frequentemente intitulados “relações” e adjetivados de “verdadeiros”, “novos” e “curiosos”, os folhetos relativos a assuntos fora do comum surgem com uma frequência elevada e suscitam reflexão sobre a sua situação no universo da literatura de cordel, uma vez que se aproximam de textos de índole factual / verídica (com semelhanças com os jornalísticos), mas relatam sucessos “extraordinários”, “raros” e “formidáveis”, aproximando-se, por isso, da literatura de tipo maravilhoso.

É este, em concreto, o caso dos folhetos em estudo, posto que tratam da temática do monstruoso atribuindo-lhe uma existência concreta e, aparentemente, “real”. São elementos reforçadores dessa “factualidade” a localização espaço-temporal dos fenômenos, a apresentação de testemunhos oculares, a referência a pormenores e a factos muito concretos como as medidas e dimensões dos monstros, a presença de imagens contendo o seu “retrato fidedigno” e a preferência pela estrutura epistolar, além das insistências reiteradas na veracidade da narrativa em questão. A hesitação na filiação destes textos levanta questões sobre a forma como seriam lidos e interpretados pelos leitores contemporâneos da sua edição. Referindo-se ao caso dos *chapbooks* ingleses, Gilles Duval também coloca uma questão semelhante: “*les prodiges des 'chapbooks' ont-ils seulement une fonction morale ou poétique? Sont-ils crédibles?*” (Duval, 1991: 348). A resposta, acreditamos, não poderá ser unívoca, já que os folhetos de cordel seriam lidos de diferentes formas por públicos diversificados que procurariam neles informação e diversão, além da satisfação de um gosto intemporal pelo “horror” ...

A monstrosidade, nas suas mais diversas formas, é uma das temáticas mais antigas e mais reiteradas da história da Humanidade e da cultura e encontra-se representada em diversas manifestações artísticas, como a pintura, a escultura, a arquitectura e o cinema. Os monstros, desde há séculos, asseguram ao Homem uma estabilidade que, ao contrário do que se poderia pensar, resulta da demarcação das fronteiras da sua própria humanidade. Estes são frequentemente encarados pelos pensadores³ como uma criação humana, representando (simbolizando) de alguma forma, a violação das leis, o perigo, a ameaça, o irracional e o não dominável, sendo o monstro, por isso, uma projecção fantástica de todos e cada um destes conceitos, acalmando as angústias que dominam os homens. Assim, sabe-se que os monstros sempre inspiraram um intenso fascínio à espécie humana, que vê neles uma baliza dos seus limites, na medida em que permitem ao homem aceitar e confiar na sua normalidade. Os simbolismos do monstro são os mais variados e, em alguns casos, podem ser mesmo contraditórios entre si. Os monstros encarnam, pois, receios e vários desejos e são sempre lugar para a reflexão dos limites do “normal”, para o questionamento do lugar do Homem num Universo desconhecido, repleto de bestas medonhas. Transferidos para os seres monstruosos, os medos do indivíduo ou da colectividade objectivizam-se, tornam-se “reais” e podem ser combatidos e vencidos por força da inteligência e da astúcia, quando não da força. Deste modo, o Homem reivindica também o seu lugar de primazia no mundo, afirmando a superioridade da sua espécie e aquilo que a define como tal, numa posição que, nos dias de hoje, já é alvo de inúmeras críticas.

Os monstros dos folhetos de cordel são, no fim de contas, os nossos monstros do quotidiano, numa tradição cultural longínqua que se habituou a associar a estes fenómenos os obstáculos e as dificuldades que o herói tem de enfrentar e vencer na sua demanda de glória e de imortalidade. Estes monstros têm em comum o facto de se afirmarem como elementos excessivos, ultrapassando, quase todos, pela abundância, os limites dos seres: nas dimensões, na ferocidade e nas actividades que desenvolvem.

³ Ver as reflexões realizadas por Gilbert Lascault (1973), Umberto Eco (1991), Francis Dubost (1991), José Gil (1994) e Massimo Izzi (1996), entre outras.

Do ponto de vista formal, os folhetos sobre monstros caracterizam-se também por uma certa unidade, visível no número limitado de páginas (a maioria das publicações tem oito páginas), na impressão utilizando caracteres móveis, na distribuição do texto e respectiva mancha gráfica. Elementos de codificação relativa são ainda os que dizem respeito à página de capa ou portada, incluindo o título, a autoria, a oficina de impressão, a cidade e a data. No final do folheto surgem igualmente, com grande frequência, as informações relativas às licenças de impressão e comercialização, nomeadamente as do Santo Ofício, do Ordinário e do Paço, como ilustra um dos textos que apresentamos.

Os títulos dos folhetos de cordel necessitam, pelo seu grau de informação e de complexidade, de uma análise tão exaustiva quanto possível. A decomposição de alguns exemplos permite concluir acerca da informação mais constantemente veiculada: a natureza do texto que o folheto dá a público; a qualificação, geralmente sob a forma de um ou dois adjectivos, desse mesmo texto; a identificação do assunto de que trata; a qualificação reiterada desse mesmo assunto, novamente pela utilização da adjectivação, agora mais intensa e com mais variedade (ainda que sempre dentro de certos limites); a localização espacial e, finalmente, a localização temporal. Outras informações veiculadas pelos títulos, de frequência menos acentuada, são as relativas à origem da narrativa, às vezes incluindo a sua forma inicial, como é o caso da “carta”; seguindo-se, igualmente, o processo ou o circuito que esse texto realizou, incluindo que se trata de uma tradução, por exemplo, ou, no caso das cartas, quem a escreveu e com que destinatário. As referências à presença da imagem também surgem em alguns textos e podem ser entendidas, principalmente, como elementos cuja funcionalidade tem a ver com a vontade de publicitar o folheto, atraindo as atenções e a curiosidade do público para a sua componente visual, que completa e esclarece o alcance da mensagem escrita. Os títulos dos folhetos de cordel, em particular os do século XVIII, são consideravelmente longos e exaustivos, contrastando, muitas vezes, com a brevidade da narrativa propriamente dita, que pouco mais adianta em relação ao que já tinha antecipado nesses grandes sumários iniciais. A sua disposição na capa ou primeira página do folheto obedece também a um esquema pré-definido, caracterizado, principalmente, pela opção em centralizar o título, o uso de maiúsculas, itálicos e negritos e a

combinação com caracteres de diferentes tamanhos. Mas, para além dos aspectos gráficos e visuais ligados ao título (extraordinariamente importantes, uma vez que seriam eles os responsáveis por “capturar” a atenção do leitor), é também preciso analisar os aspectos semânticos que lhe são inerentes. Neste sentido, atentemos na “ficcionalidade” que muitas vezes o caracteriza e que pode, também ela, ser interpretada como estando ligada ao seu objectivo propagandístico. Assim, o crescimento que se foi verificando nos títulos dos folhetos de cordel, além de poder estar ligado às características do Barroco, conduz a uma complexificação deste elemento, ligada também a objectivos comerciais e à necessidade de apelar ao interesse do leitor / comprador. Desta forma, as razões que explicam o tamanho dos títulos e a inclusão de numerosos detalhes são de ordem sócio-económica. Ainda que nessa altura fossem, pelo menos teoricamente, desconhecidos os conceitos de propaganda, *marketing* ou publicidade, a necessidade de vender o produto dava lugar a uma exaustiva, por vezes exagerada, caracterização do mesmo.

Em síntese, cremos que a análise e a decomposição dos títulos permite concluir acerca do seu carácter codificado, mesmo quando se trata de títulos substancialmente longos. Essa codificação, com a presença de elementos obrigatórios, como a natureza do texto, o fenómeno descrito e outros contextualizadores (espaço e / ou tempo), não só aproxima os folhetos entre si, conferindo-lhes uma unidade, como permite o seu reconhecimento fácil por parte dos compradores. Assim, o título dos folhetos actua decisivamente na sua promoção comercial, submetendo-se à funcionalidade sensacionalista e apelativa. Estas questões revelam-se tanto mais importantes quanto contribuem para que o título ultrapasse a sua função inicial, de encabeçamento do texto, de preparador da leitura e de potencializador das expectativas do leitor.

A questão da autoria revela-se igualmente complexa. São muito frequentes os textos anónimos assim como os que surgem assinados sob a forma de pseudónimos ou iniciais não identificáveis. O recurso à pseudonímia, sob diversas formas, funciona como estratégia de reforço da veracidade do assunto narrado (uma vez que grande parte das acções se desenrolam, de facto, em países mais ou menos longínquos), ao mesmo tempo que assegura de forma eficaz a desresponsabilização do verdadeiro autor da narrativa.

É o que se verifica também quando a opção é a de apenas identificar o “tradutor” para a língua portuguesa de uma relação, notícia ou carta escrita e / ou publicada no estrangeiro. A identificação do tradutor, neste caso concreto, funciona simultaneamente, quer como estratégia de promoção da credibilidade do texto, que não surge inteiramente anónimo, quer como forma de desresponsabilização do autor da tradução, que se limita a “verter” para (o) português um texto cuja responsabilidade autoral não se pode ser imputada.

José Oliveira Barata aponta mesmo a anonimidade como uma característica, entre outras, identificadora da produção de cordel. Esta recorrência leva-o a questionar “se o anonimato ou o recurso constante ao pseudónimo obedeciam a uma cuidadosa e pensada vigilância inquisitorial” (Barata, 1991: 249) que dominou, culturalmente e não só, grande parte do século XVIII, acabando por concluir que a tese mais razoável para explicar a anonimidade generalizada acaba por ser o resultado de um hábito enraizado nos vários intervenientes na produção da literatura de cordel, até porque Oliveira Barata defende a tese da autoria culta da grande maioria dos textos dos folhetos de cordel, sobretudo os dramáticos, que exigiam tradução e adaptação para a Língua Portuguesa.

É sabido que, em geral, as ilustrações comportam funções simultaneamente informativas e comerciais, pelo seu elevado poder de sugestão e também de memorização. Não esqueçamos que, em muitos casos, funcionariam ainda como identificativas dos textos onde aparecem, como é o caso dos relatos sobre monstros, revelando-se particularmente importantes para os leitores cujo grau de alfabetização é inferior, sendo a imagem uma forma de reconhecimento do texto, pois cria expectativas e antecipa a sua leitura.

Maria José Moutinho dos Santos refere mesmo que as imagens se podiam revelar de “uma eficácia notável junto de um público escassamente alfabetizado” (Santos, 1987: 8), como parece ser legítimo considerar que era uma larga fatia do que consumia os folhetos de cordel. É, pois, evidente que a funcionalidade da imagem ultrapassa a simples clarificação do conteúdo ou mensagem do texto, acrescentando-lhe outras como a descritiva, a lúdica, e mesmo a simbólica, sem esquecer também a importância que talvez revele na atracção do leitor / consumidor, ao

mesmo tempo que permite a identificação⁴ imediata do tema tratado, já que é o primeiro signo a ser alvo de descodificação, devendo, tanto quanto possível, apresentar o máximo de informação pertinente. No caso dos folhetos sobre monstros, a funcionalidade da imagem é suficientemente relevante para lhe ser feita referência no próprio título da publicação. Explicitando o monstruoso, permite uma visualização e concretização dos fenómenos descritos. Na maior parte dos casos, os retratos dos monstros que acompanham os relatos, até pela limitação “artística” ou “estética” que os caracteriza, traçam imagens mais cómicas (até pela frequência das formas compósitas) do que trágicas. Apesar da qualidade variável das diferentes ilustrações que acompanham os folhetos sobre monstros, é possível concluir acerca do seu carácter popular, uma vez não está presente a representação correcta do sistema perspéctico. Em termos globais, as ilustrações relativas a estes fenómenos monstruosos obedecem a algumas regras chave, principalmente no que diz respeito à opção por representações frontais, a ausência de visão perspéctica, a proximidade à técnica da xilogravura, o uso frequente do sinal gráfico para simulação de texturas e, em alguns casos, a representação próxima da taxonómica. Os outros elementos decorativos também se apresentam padronizados e apresentam grandes semelhanças com os utilizados em textos eruditos e canónicos, incluindo com frequência elevada a decoração de capitais, a presença de símbolos, emblemas, frisos e ornatos vários mais ou menos tipificados, de acordo com as orientações estéticas do momento e, principalmente, com os fundos mais ou menos variados das oficinas de impressão da altura.

⁴ Confrontar com: “A capa ou a primeira página, que desempenha muitas vezes a função de cobertura, anunciam um relato de acções em termos muito marcados pela apoteose do protagonista ou pela repulsa suscitada por eventos, figuras humanas ou seres extraordinários como estranhos monstros. Se o objectivo fundamental –publicitário, comercial– é influenciar o leitor ou o comprador potencial, torna-se evidente que tipógrafos e editores-impressores pretendem atingir com as suas gravuras um impacto visual significativo junto do público; impacto que deve ser reforçado pelos vendedores através do anúncio sonoro dos títulos, susceptível de desencadear nos eventuais clientes uma recepção auditiva muito positiva” (Nogueira, 2003: 21).

A presença de um conjunto de elementos temáticos e estruturais reiterados nos vários textos relativos à monstrosidade conduz a uma reflexão sobre a possibilidade da existência de uma matriz comum a todos eles, que, a nosso ver, residirá nas influências dos roteiros ou crônicas medievais de viagens ao Oriente (ou fabulosas) onde se descreviam as maravilhas aí existentes, na leitura dos bestiários, assim como em relatos de viagens realizadas ou imaginárias (um pouco à semelhança do que acontece com os relatos de naufrágios da literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII), para além de textos de natureza “científica”. Desta uniformidade decorrerá igualmente a identificação de um modelo narrativo partilhado pelos vários textos que permita caracterizá-los como pertencentes a uma determinada “família” de folhetos de cordel em prosa, publicados e lidos em Portugal no século XVIII, estabelecendo, a partir daí, linhas de união entre este tipo específico de folhetos e outras categorias de folhetos de cordel. Este modelo prevê a existência de várias etapas (umas mais codificadas que outras), de importância variável e de presença não obrigatória, sendo as mais relevantes (1) a introdução; (2) a localização espaço-temporal; (3) o fenómeno monstruoso e a respectiva acção; (4) a descrição pormenorizada do monstro; e (5) a conclusão do folheto.

São elementos recorrentes, por exemplo, a contextualização do fenómeno como fazendo parte da diversidade da Natureza, as referências a autores e textos que trataram estas questões, como é o caso das alusões insistentes a Plínio, o Velho, a descrição dos ataques cruéis e devastadores dos monstros e das várias tentativas falhadas dos homens para o capturarem, facto decorrente da sua aparente invulnerabilidade, além das interpretações simbólicas do seu aparecimento. Claramente codificadas surgem ainda os elementos que compõem o retrato dos monstros, insistindo, simultaneamente, na preferência por formas compósitas, na cobertura por conchas ou escamas duríssimas e resistentes às armas, e na indefinição e novidade da espécie em questão. A descrição exaustiva e pormenorizada dos monstros revela-se, pois, uma fase chave do desenvolvimento do texto, surgindo frequentemente perto do seu encerramento, numa altura em que já foram mortos ou capturados. Trata-se, acreditamos, de uma opção consciente em manter praticamente até ao final a expectativa do leitor quanto à “qualidade” do monstro em questão, sendo o processo de revelação lento e gradual.

O carácter estereotipado dos folhetos em estudo tem consequências óbvias ao nível da leitura que deles é feita. Em primeiro lugar, permite o estabelecimento de afinidades com textos de temática próxima, configurando uma produção de carácter homogéneo, que pode mesmo constituir um ciclo temático ou uma família de textos no universo da edição de cordel.

Além disso, a criação de redes de proximidade, em parte resultantes da redundância e da repetição, facilita o reconhecimento por parte dos compradores, instituindo preferências e hábitos de aquisição e leitura deste tipo particular de folhetos, imediatamente identificados pelas referências aos fenómenos monstruosos feitas nos títulos (e frequentemente apregoados em voz alta) ou presentes nas imagens. Estas formas de publicitação, associadas à leitura comunitária e em voz alta, fazem com que eles possam ser (re)conhecidos por “leitores” analfabetos. A cristalização de estratégias retóricas também está patente no nível do vocabulário seleccionado, do recurso a fórmulas fixas, como os epítetos, assim como do estilo discursivo, onde a adição é frequente, visível, por exemplo na enumeração e na adjectivação múltipla. Fortemente codificados, muitas vezes redundantes, são ainda os extensos títulos dos folhetos, insistindo em elementos como a natureza do texto e a sua qualificação, a identificação e adjectivação do assunto, a localização espaço-temporal, além de outras referências como a autoria, a imagem, a origem e o circuito percorrido pela informação.

No que diz respeito ao desenvolvimento temático dos textos, observe-se a preferência pela narração de factos concretos, que ilustram uma determinada teoria, em vez da sua apresentação em abstracto. Evidente, no caso dos textos sobre monstros, é o relevo atribuído a temáticas relacionadas com a luta e a violência, às vezes entrando em inúmeros pormenores sobre práticas militares, na esteira do que Ong (1982) refere como discurso agónico,⁵ na medida em que encontramos um tópico tra-

⁵ Paul Zumthor refere-se claramente à epopeia como entrado neste tipo de discurso quando a define como “*récit d’action, concentrant en celle-ci ses effets de sens, économe d’ornements annexes, l’épopée met en scène l’agressivité virile au service de quelque grande entreprise. Fondamentalement, elle narre un combat et dégage, parmi ses protagonistes, une figure hors du commun qui,*

dicional das narrativas orais, onde o ser humano, dotado de características mais ou menos heróicas, como a coragem, a esperteza e a iniciativa, enfrenta um inimigo bestial, fisicamente superior a ele, que só derrotará pela inteligência e / ou pela astúcia (esperteza). A luta do Homem contra a Fera (ou o monstro) permite a definição daquilo que é a afirmação da identidade humana por oposição à força brutal do animal, favorecendo, neste caso concreto, uma aproximação aos textos de cariz épico, uma vez que é ao herói que cabe o papel de afirmação e de defesa da comunidade e da própria espécie.

O uso de esquemas predefinidos de organização e sequenciação da narrativa favorece o reconhecimento de um determinado tipo de textos que só vêm alterada a sua estrutura de superfície, em elementos como a localização espaço-temporal, mantendo-se o cerne da intriga praticamente inalterável. Esta estratégia pode ainda ser alvo de uma exploração mais elaborada com o recurso às publicações em série, numa antecipação da estrutura folhetinesca, na medida em que a história apresentada num determinado folheto é alvo de continuação num outro, fruto do sucesso obtido ou da vontade do editor em manter os leitores presos àquele acontecimento.

Também é visível uma construção de tipo maniqueísta, que se orienta em torno de oposições elementares entre o Bem e o Mal, o crente e o infiel, a vida e a morte, a Besta e o Homem, a força e a razão (inteligência e / ou astúcia)... A temática de índole sensacionalista, a insistência em elementos como as atrocidades cometidas pelos monstros, a sua grandeza desmedida e a sua crueldade, além de elementos recorrentes na própria construção dos retratos codificados das feras e monstros, permitem facilmente compreender os claros objectivos comerciais e económicos destes textos, alvo, até, de críticas explícitas nos folhetos e de

pour ne pas sortir toujours vainqueur de l'épreuve, n'en suscite pas moins l'admiration" (Zumthor, 1983: 105). Também não é por acaso, no entender deste autor, que o género particular da epopeia encontra maior receptividade em zonas tidas como fronteiriças, "où règne une hostilité prolongée entre deux races, deux cultures, dont aucune ne domine évidemment l'autre" (Zumthor, 1983: 110), o que o leva a concluir que "le chant épique cristallise l'hostilité et compense l'incertitude de la compétition" (Zumthor, 1983: 110).

uma insistência quase obsessiva no tópico retórico da verdade da matéria narrada.

Os folhetos retratam esta realidade, denunciando, através da crítica, da sátira e até da paródia, os interesses estritamente comerciais das edições que se apresentavam como factuais, ludibriando os leitores ingénuos:

Pois, senhor, tornou o velho, aproveite-se das suas prendas, e manifeste-as em qualquer esquina; porque thesouro escondido não serve de nada: componha o seu papellino, e mande-o dar ao prelo, e tenha por certo, que hade ter gasto em Coimbra, e nos cegos de Lisboa, aonde continuamente se estão imprimindo Relaçoes de Bichos, e Peixes, que apareceram lá muito longe da Noroega; outras vezes batalhas da China, e Pérsia, ou Trapizonda: e agora modernamente uma notícia de um Cavalinho, que só lhe falta fallar; e ainda que se conheça ser mentira clara, sempre se vai mercando para mandar aos amigos; porque quem quer conservar correspondências, anda esquadrinhando novidades, para não ir a carta vazia com um cumprimento rapado. [...] Não tema censuras de mau estylo, ou outro qualquer erro, de que o culparem, porque de murmurações em ausência ninguém deve fazer caso; e além disto, quando eles criticam, já o papel está mercado, e agarrado o vintém, e então pouco importam os ralhos.⁶

Estes aspectos são visíveis em vários folhetos publicados em Portugal no século XVIII. Para a realização de uma tese de Doutoramento, em fase final de redacção, encontrámos nas principais colecções portuguesas que integram textos narrativos – Arquivo Nacional da Torre do Tombo em Lisboa, Biblioteca Nacional Portuguesa e na colecção de Miscelâneas da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra – um conjunto de 31 folhetos que tratam especificamente a temática do monstruoso. Este *corpus*, que deu origem a algumas das conclusões que já apresentámos, compreende tanto textos que relatam o aparecimento de

⁶ in *MONSTRUOSO PARTO / Da famosa Giganta de Coimbra, chamada Goliácia Trumba. / Curiosa Relação de hum grande e nunca visto Monstro, cuja informe figura / excede a ideia da mayor admiração. / Gazeta de Scholacia, Expulsão da RifaCoimbra. Oficina de António Simões Ferreira, 1741, [8 páginas].*

feras e / ou monstros no estrangeiro como em Portugal. É, inclusivamente, visível um predomínio dos textos relativos a acontecimentos ocorridos fora de Portugal e uma maior elaboração das características monstruosas aí presentes, resultado da maior liberdade do autor, uma vez que era difícil comprovar a veracidade das narrativas em causa, devido à distância e às dificuldades de comunicação. No caso concreto deste estudo, centrámo-nos em textos relatando ocorrências de monstruoso verificadas em Portugal. Assim, observe-se em *RELAÇAM/DE HUMA FORMIDÁVEL FERA, QUE SAHIO / da Montanha de Gerez junto à Villa de Monte-Alegre / na Província de Trás os Montes, no mez de Mayo / deste presente anno de 1734 e dos grandes / estragos, que tem cometido na gente, / e gados dos Lugares circun- / vizinhos. / ESCRITA POR MIGUEL HONORATO (1734)*, Lisboa Ocidental, Oficina Joaquiniana de Música de D. Bernardo Fernandes Gaio, a condensação da narrativa que, apesar da brevidade, segue um esquema próximo do tradicional, abrindo com uma introdução onde é estabelecida a diferença, quanto à fauna, entre Portugal e os outros países: “Entre as muitas felicidades, que goza o dilicioso Reyno de Portugal, he a de não criar nas suas montanhas as feras, que abundão em outras partes do Mundo, como são, Leoens, Tygres, Dragoens, Onças e Cocodrilos, Ursos”.

Segue-se a especificação de elementos espaciais e geográficos, com a localização da Serra do Gerês,⁷ a referência a elementos do relevo, da flora e fauna. O fenómeno em questão surge marcando a sua diferença em relação a todas as espécies conhecidas, sendo evidenciados os estragos que comete e a velocidade vertiginosa com que se desloca: “corre com tanta velocidade, e subtileza, que em breve tempo tem aparecido em muitas partes sem ser sentida, senão pelas crueldades que obra”.

A rapidez é, nestes folhetos sobre monstros e feras, um dos elementos codificados dos retratos, explicando, em certa medida, as dificuldades que os homens encontram na sua captura. A insistência na indefinição

⁷ Confrontar com: “Huma das montanhas mais levantadas, que tem este Reyno he a serra de Gerez que pela parte do Reyno de Galliza se dilata desde a Província do Minho até à de Trás os montes, cuberta de matos tão espessos, e cercada de rochedos tão desabridos, que se faz impenetrável em muitas partes”.

da espécie e a descrição pormenorizada de todas as suas partes são outros elementos frequentes neste tipo de narrativas:

segundo a sua forma; porque he muito comprido, o pescoço curto, a cabeça grande, os olhos grandes, e affogueados; a boca demaziadamente rasgada, guarnecida toda de dentes grandes, e pequenos, os quaes tras sempre à vista, o fucinho comprido, e orelhas pequenas, desde o alto da cabeça até à ponta da cauda tras levantado o cabello, de cor cinzenta, pela barriga he avermelhado, os pés, e mãos têm bastantemente compridos cubertos dos mesmos cabelos do lombo, por entre os quaes mostra umas garras de Leão. Na occasião que investe a qualquer pessoa, ou animal dá tão fortes bramidos, que atemoriza a quantos a ouvem.

Observe-se, neste retrato, a opção por uma descrição pormenorizada e parcelar dos vários elementos anatómicos que constituem o animal em questão, com especial incidência para a cabeça e para o rosto, com especificação dos olhos, da boca, do focinho e das orelhas. Frequente é também o recurso à adjectivação, às vezes dupla, e à comparação que aqui não surge.

A possibilidade de continuação do folheto não é, contrariamente ao que acontece em muitos outros textos, anunciada, ficando apenas implícita. Observe-se, igualmente, a referência no texto à presença da imagem e o diálogo que este parece promover com os seus leitores, na medida em que se torna público o retrato para ver se alguém “pode conhecer a sua espécie”. Implícito fica também o objectivo da publicação na referência aos “[leitores] curiosos”, muito comum à grande maioria destes folhetos.

O folheto *RELAÇÃO / VERDADEIRA / DA ESPANTOSA / FERA, / QUE HÁ TEMPOS A ESTA PARTE / tem apparecido nas vizinhan- / ças de Chaves: / OS ESTRAGOS QUE TEM FEITO, / E diligências que se fazem para a apanharem: se- / gundo as notícias participadas por car- / tas de pessoas fidedignas da- / quela província.* (1760), Lisboa, Oficina de José Filipe [16 páginas] é o primeiro de uma “coleção” de três publicações sobre o mesmo “monstro”, o que revela já indícios de uma estrutura folhetinesca incipiente, a realçar os intuitos claramente comerciais deste tipo de edições.

Atente-se, neste caso, na insistência dos marcadores da factualidade, como a referência repetida ao facto de estarmos perante uma “Relação verdadeira”. Aliás, o título faz ainda referência às fontes da narrativa

–“segundo as notícias participadas por cartas de pessoas fidedignas daquela Província” – destacando a fidelidade dos testemunhos e a proximidade destes em relação aos acontecimentos.

Quanto ao texto propriamente dito, destaque-se carácter codificado da introdução, referindo-se à variedade da Natureza e a diferentes *habitats*:

Prodigiosa he a natureza na criação de seus indivíduos, assim terrestres como aquáticos, sendo tanta a sua variedade que por mais que os naturalistas se empenharaõ na sua descripção, foy esta matéria muito superior às suas forças: nós porém que habitamos em o jardim da Europa qual he na opinião de muitos a nossa Espanha, admiramos o que muito tem por natural.

A aparente segurança da região ibérica é desmentida pela presença da fera em questão, cuja origem parece ser inexplicável. São descritas as consequências das suas acções,⁸ todas negativas, e é destacada a sua ferocidade. Repare-se que o narrador não se limita a referir estas características de forma abstracta, mas prefere a enumeração de vários casos concretos, repetindo e reforçando as mesmas ideias. Esta é, na esteira da reflexão de W. Ong (1982), uma das especificidades do pensamento e da expressão nas culturas orais primárias, caracterizadas, entre outros aspectos, por uma abordagem situacional e não abstracta dos acontecimentos, uma vez que os conceitos são apresentados de forma operacional, em situações concretas. Quanto a outras características físicas, veja-se novamente a referência à velocidade⁹ fora do comum e à invulnerabilidade decorrente de uma cobertura de conchas:

⁸ Confrontar com: “tem causado em toda a Província danos inconsideráveis, como são o ter feito victimas da sua ferocidade a quantos arrastra aos seus encontros a fortuna, sem que até ao presente possa valer humana diligência; arbitra-se o número das mortes a mais de cem, e todas ellas lamentáveis, por serem as mais do sexo feminino, ao princípio ficavaõ livres da sua ferocidade as pessoas adultas, ou fosse na Fera temor, ou displicência, agora porém a tudo investe com tanto furor, que não há pessoa a quem ao perto veja que de sua ferocidade fuja”.

⁹ Como já vimos no outro folheto, a velocidade é uma das características estáveis de muitas destas feras monstruosas. A comprová-lo vejam-se as re-

se vestio das armas possíveis um Cavalleiro com o intento de ter com ella uma rigorosa batalha, e ver se com huma lança lhe podia acertar por entre as conchas; sujeitando-se deste modo ao perigo das suas garras; porque como os tiros são de longe, e ela ao desfechar se cobre com os multiplicados escudos se livra das balas e as conchas de que he coberta por impenetráveis a livraõ.

Este é, sem dúvida, um dos elementos físicos mais comuns aos monstros descritos nos vários folhetos de cordel sobre esta matéria, funcionando como verdadeiro *cliché* de referência praticamente obrigatória. Também tipificadas, até porque marcadamente sensacionalistas, são as descrições das acções da fera, preferindo como vítimas crianças e mulheres, a quem gosta de “depois de mortas as pessoas chupar-lhe o sangue, e aberto com as garras o ventre comer-lhe as entranhas”. A narrativa ainda apresenta alguns elementos do discurso épico, nas tentativas heróicas, porque individuais, mas sem sucesso, de capturar o monstro. O desenvolvimento da intriga, em folhetos posteriores, evidenciará novas descrições de acções violentas e cruéis por parte da fera e das tentativas frustradas dos homens, gerindo o narrador as expectativas dos leitores até à solução positiva final.

Trata-se, no fim de contas, da sugestão de um conjunto de características que conotamos com práticas massificadas do fenómeno literário e que, do ponto de vista do conteúdo dos textos, incluem uma grande previsibilidade do desenvolvimento da narrativa, *clichés* abundantes, tipificação das personagens e do “herói” e preparação do final feliz, em resposta às expectativas do leitor, com o que Umberto Eco designa por “artifícios de consolação” (Eco, 1990: 21-22).

A análise que aqui apenas sugerimos caminha no sentido, então, de perceber estes folhetos, simultaneamente, como herdeiros e fiéis seguidores de práticas narrativas ancestrais (orais), revelando, igualmente, influências claras de estratégias editoriais ligadas à forte impulsão sentida na imprensa por esta altura, antecipando fórmulas de sucesso que caracterizarão o século XIX, como o romance-folhetim. Respondendo a

ferências que são feitas a este aspecto: “incrível velocidade”, “ou fosse que a Fera o evitou pela velocidade” e “ajudada da sua natural ligeireza”.

necessidades e a gostos atemporais por temáticas como a acção, a violência, a crueldade e a morte, mas também o heroísmo e a exaltação da acção humana, os folhetos, que muitos julgam destinados a camadas marginais, atraíram largas franjas de público, das mais variadas origens sociais, culturais e económicas, e influenciaram, inclusivamente, práticas literárias identificadas com o cânone.

Bibliografia citada

- BARATA, José Oliveira, 1991. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- DUBOST, Francis, 1991. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème – XIIIème siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois (tome II)*. Paris: Librairie Honoré Champion.
- DUVAL, Gilles, 1991. *Littérature de Colportage et imaginaire collectif en Angleterre à l'époque des Dicey (1720 – v. 1800)*. Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux.
- ECO, Umberto, 1990. *O Super Homem das Massas*. Lisboa: Difel.
- _____, 1991. *Apocalípticos e Integrados*. Lisboa: Difel.
- GIL, José, 1994. *Monstros*. Lisboa: Quetzal Editores.
- IZZI, Máximo, 1996. *Diccionario ilustrado de los monstruos (ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario)*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor.
- LASCAULT, Gilbert, 1973. *Le Monstre dans l'Art Occidental – un problème esthétique*. Paris: Klincksieck.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de, 1969. "Literatura de Cordel". En *Ensaios Etnográficos*. Lisboa: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho / Gabinete de Etnografia, II, 111-134.
- NOGUEIRA, Carlos, 2003. *Literatura de Cordel Portuguesa: história, teoria e interpretação*. Lisboa: Apenas Livros.
- ONG, Walter, 1982. *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*. Londres / Nueva York: Routledge.
- SAMPAIO, Albino Forjaz, 1920. *Teatro de Cordel – Subsídios para a História do Teatro Português*. Lisboa: Imprensa Nacional.

SANTOS, Maria José Moutinho, 1987. *O folheto de cordel: mulher, família e sociedade no Portugal do século XVIII (1750-1800)*. Porto: Dissertação de Mestrado em História Moderna apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SARAIVA, Arnaldo, 1975. *Literatura Marginal izada*. Porto: Edição do autor.

SIMÕES, Manuel, 1976. "Textos de Cordel da Biblioteca Nacional de Florença". En *Estudos Italianos em Portugal* nº 38 / 39. Lisboa: Instituto Italiano di Cultura in Portogallo.

ZUMTHOR, Paul, 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil.

*

Ramos, Ana Margarita. "Folhetos sobre monstros na literatura de cordel portuguesa". *Revista de Literaturas Populares* V-2 (2005): 332-.

Resumo: Este texto reflecte sobre a edição, circulação e leitura de folhetos de cordel em prosa sobre monstros, publicados em Portugal no século XVIII. Analisa a temática da monstruosidade e o seu tratamento macro-textual, assim como elementos da sua configuração formal e gráfica.

Abstract: *The purpose of this paper is to reflect upon the publishing and the reception of the 18th century Portuguese "chapbooks" about monsters. Besides the presentation of some reading guidelines for this "chapbooks", the formal and graphic configuration of monsters will also be an issue of discussion.*

La aplicación de las técnicas de la “traducción paremiológica” a las paremias populares relativas al vocablo *pez* en español, inglés y francés

JULIA SEVILLA MUÑOZ
Universidad Complutense de Madrid

MANUEL SEVILLA MUÑOZ
Revista *Paremia*

Dentro de la literatura popular, destaca un género por su brevedad y su mensaje sentencioso. Nos estamos refiriendo a las paremias populares propiamente dichas, los refranes y las frases proverbiales, principalmente. De generación en generación, han ido pasando durante siglos por tradición oral estos enunciados que contienen retazos de la vida cotidiana de una sociedad eminentemente rural, cuyas actividades preferentes eran la agricultura, la ganadería, la caza y la pesca.

El paso que se ha producido en España de una sociedad rural a una sociedad tecnológica ha provocado la caída en desuso de muchos refranes, en especial los de carácter laboral, como “De herrero a herrero no pasan chispas” o “Al herrero, con barbas, y a las letras, con babas”, frente a la adaptación de algunos refranes, gracias a su sentido metafórico, como “En casa del herrero, cuchillo de palo” o “Arrieritos somos y en el camino nos encontraremos”.

Esta caída en desuso dificulta su comprensión no sólo por parte de los hablantes actuales, sino también por parte de los investigadores interesados en su estudio y en compararlos con los refranes de otras lenguas; los traductores, en especial, tienen graves problemas al buscar sus correspondencias.

La existencia de estas dificultades de comprensión y búsqueda de correspondencias nos ha llevado en varias publicaciones (véase Bibliografía) a abordar el proceso de la “traducción paremiológica” en sus dos fases: comprensión y expresión. En el presente trabajo, vamos a tratar

un aspecto concreto de este proceso traductológico: la aplicación de una serie de técnicas que nos ayuden a encontrar correspondencias paremiológicas convincentes.

La lengua original o de partida será el español y las lenguas terminales o de llegada serán el inglés y el francés.

Las técnicas traductológicas que aplicaremos serán: la actancial, la temática y la sinonímica (Sevilla y Sevilla, 2000). La técnica actancial consiste en iniciar la búsqueda de un mismo protagonista en paremias de las lenguas terminales y la lengua original.

La técnica temática es la búsqueda de correspondencias a través de una idea clave. La técnica sinonímica es la búsqueda de correspondencia teniendo en cuenta el grado de equivalencia de significado.

1. Presentación del corpus de partida

Para este trabajo hemos elegido como objeto de estudio las paremias populares que contienen las voces *pez* o *pescado*, por ser la pesca una de las principales actividades de los pobladores del territorio español. Los españoles no sólo sobresalen por ser pescadores, sino también por ser el segundo pueblo —después de los japoneses— que más pescado consume y por la enorme variedad de especies, tanto marinas como fluviales, que se dan en su territorio. Todo ello se refleja en la lengua, como se aprecia en el hecho de que el español es uno de los pocos idiomas que establecen la distinción entre *pez* (animal vivo) y *pescado* (animal muerto).

La principal fuente documental para realizar la recopilación de paremias populares relativas a los peces ha sido el *Refranero del mar* de José Gella Iturriaga (1944). Esta primera búsqueda resultó muy fructífera, y posteriormente la completamos con la consulta de otros refraneros, como el *Refranero español náutico y meteorológico*, de Saralegui y Medina (1917) o el *Gran diccionario de refranes de la lengua española*, de José M^a Sbarbi (1943).¹ Hemos localizado más de doscientas paremias españolas con las voces *pez* o *pescado*, sin contar todas las referentes a más de

¹Otras fuentes consultadas: Cantera y Sevilla, 2001; Campos y Barella, 1975; Mal Lara, 1958; Martínez Kleiser, 1953; Núñez, 2001; Vallés, 2003.

cincuenta especies de peces. Por cuestiones de espacio, no vamos a relacionarlas en este trabajo; nos servirán de corpus de partida para hallar su correspondencia en otras lenguas, con predominio del inglés y del francés.

1.1. Tipología paremiológica

La inmensa mayoría de las paremias recopiladas son refranes. Un grupo importante corresponde a los refranes laborales, del tipo "Cuando pica un gran pez, suelta la vara, no sea que te vayas tras él". Les siguen en importancia numérica los refranes gastronómicos: "De las carnes, el carnero, y de los peces, el mero"; "En cuanto cae el pez, se fríe"; "Arroz, pez y pepino nacen en agua y mueren en vino", y los refranes geográficos, algunos de los cuales ensalzan los vinos que mejor acompañan el consumo del pescado: "Con el pez, vino de Jerez; con la morcilla, vino de Montilla; y antes de comer, unas cañitas de manzanilla".

Los escasos refranes hagiográficos que hemos encontrado contienen indicaciones temporales que complementan las actividades laborales: "Por San Matías, corren los peces por las herías"; "Después de la Ascensión, ni pez blando ni sermón". Los refranes morales también están presentes en esta recopilación: "Marinero que duerme, no coge peces"; "Más vale pescado chico, que plato vacío".

Por último, cabe mencionar otros tipos de paremias que aparecen mezclados entre los refranes, como la frase proverbial: "El pez chico se ahoga. El pez grande se come al chico".

1.2. Temática

Dado que el grupo mayoritario lo constituyen los refranes laborales y los gastronómicos, hallamos en ellos muchas indicaciones acerca de los distintos aspectos relacionados con la pesca, así como recomendaciones de índole culinaria:

- La época en la que abundan los peces: "Por San Matías, corren los peces por las herías".

- La preferencia del pescado de mar al de río: “Peces de río, peces desabridos”; “Pescado de buen comer, del mar ha de ser”; “Pescado de la mar, siquiera con cuchar”.
- La estación más indicada para comer pescado: “Por primavera el pescado; y en invierno, el estofado”; “Escoge para ti el pece de tres años; el vino, de dos; la carne, de uno; el pan, de ayer; el huevo, de hoy; y el caldo con cien ojos”; “En Cuaresma, madre, yo pescado y esotras carne”.
- La época en la que no es aconsejable comer pescado: “En los meses que no tienen erre, no comas peces (o: ningún pescado pruebes)”; “El pece de mayo, a quien te lo pidiere dalo”.
- La forma más adecuada de comer el pescado: “El pece fresco gástalo presto”; “El pece fresco, frío y frito, y tras él, vino”; “El pece y el cochino, la vida en agua y la muerte en vino”.

Además de estos refranes de carácter laboral o gastronómico, hallamos otros que se incluyen dentro de los denominados “refranes morales”, que abarcan ideas clave muy distintas, como se aprecia en la siguiente selección:

- Destino: “A cada pez le llega su vez”. Sinónimo del conocido refrán “A cada cerdo (o: A cada uno) le llega su San Martín”, este refrán señala que el malvado recibe su merecido, tarde o temprano.
- Falsas apariencias: “El pez que busca el anzuelo, busca su duelo”. Este refrán afirma que constituye un grave error dejarse engañar por las apariencias o por la conveniencia ilusoria de algo que puede ocultar una cosa perjudicial.
- Maledicencia: “Mala boca, peces coma”. El elevado número de espinas que tienen los peces equivale a las murmuraciones y habladurías de algunas personas. Este refrán advierte del riesgo que se corre de ahogarse en las murmuraciones o espinas.
- Conformismo: “Pescador que pesca un pez, pescador es”. Con este refrán se trata de consolar a quien, gracias a su diligencia, logra algo de lo que pretendía.
- Discreción: “Por la boca, muere el pez”. Así como el pez, atraído por el cebo del anzuelo, cae atrapado y encuentra su muerte, no nos da-

- mos cuenta del peligro que corremos cuando hablamos sin pensar dos veces las cosas.
- Saciedad: “El huésped y el pez (o: pece), a los tres días hiede”. El pescado ha de comerse fresco, y si no se toman las debidas precauciones, a los pocos días se estropea y despide mal olor; del mismo modo, suele ocurrir que un huésped, pese a ser bien acogido a su llegada, molesta a los pocos días.
 - Superioridad: “El pez grande se come al chico (y así el pobre al rico)”. Se aplica a quien abusa de su fuerza o poder.
 - Codicia: “Salga pez o salga rana, a la capacha”. Recrimina el ansia de quienes recogen todo lo que encuentran, aunque valga muy poco.
 - Desesperación: “Todo pescado es flema, y todo juego es postema”. Se compara el hecho de que la carne del pescado “suele ser poco alimenticia” (Sbarbi, 1943: 790) con el sufrimiento del jugador – más bien, de la persona enviciada con el juego – hasta que ve salir su número.
 - Esfuerzo: “Quien peces quiere, de mojarse tiene”. Para lograr lo que uno desea, ha de trabajar antes, poniendo los medios adecuados.

2. Correspondencias paremiológicas

Una vez que hemos señalado los tipos de paremias registrados y su temática, procederemos a buscar las correspondencias en otras lenguas.² Según el grado de aproximación traductológica de la correspondencia con la paremia española, hemos distinguido dos grupos: correspondencia literal y correspondencia conceptual. La correspondencia literal es la paremia de la lengua terminal con idea clave, sentido y forma idénticos o prácticamente idénticos a la paremia de la lengua original; la correspondencia conceptual es la paremia de la lengua terminal que coincide sólo en la idea clave y en el sentido con la paremia de la lengua original.

² Para los materiales en estas lenguas, véanse Apperson, 1993; Carbonell, 1996; Ferguson, 1983; Flonta, 1999; Merino y Parker, 1991; Mieder, Kingsbury y Harder, 1992; Sevilla y Cantera, 2000, 2001 y 2004; Simpson y Speake, 1982. Para los refranes italianos, véase Schwamenthal y Straniero, 1991.

2.1. Correspondencias paremiológicas literales

2.1. 1. En las tres lenguas de trabajo

- “El gran pez sólo se cría en gran mar”: *Big fish are caught in a big rive. Great fishes are caught in great waters — En grand torrent grand poisson se prend.*

Existe una mayor aproximación formal de la paremia española a otras tres lenguas en la variante “En los grandes mares se crían los grandes peces”. La correspondencia italiana también prefiere el género plural: *Nel mar grosso si pigiano i pesci grossi.*

- “El huésped y el pece, a los tres días hiede”: *Fish and callers smell in three days — L’hôte et le poisson, en trois jours poison.*

Tanto en inglés como en español aparece un verbo alusivo al sentido del olfato. En francés, existe una correspondencia muy próxima, pues, en vez de oler mal se afirma que el huésped y el pez se convierten en veneno.

Este refrán ha alcanzado una gran difusión en otras lenguas, como el portugués (*O hospede e o peixe aos tres dias aborece*), el italiano (*L’ospite e il pesce dopo tre di rincresce*).

El refrán español tiene muchas variantes, de las que citamos algunas: “El huésped y el pequeño pez, a los dos días huele”. “El huésped y el pez, a dos días huelen”. “El huésped y el pez, días tres, más huele, si más es”. “El huésped, como el pez menudo, a los tres días huele”. La forma inglesa posee también bastantes variantes, entre las que mencionamos las siguientes: *Company is like fish: after three days they stink. Fish and visitors smell after three days. Fish and visitors smell in three days. Fish and visitors stink within three days. Fish and guests stink after three days.*³

³ Existe una versión mexicana muy similar, aunque no alude explícitamente al pez o al pescado: “El arrimado y el muerto a los tres días apestan” (*arrimado: ‘el que vive y come en casa ajena’*) [N. de la R.].

- “El pescado viejo, el aceite viejo y el amigo viejo, son los que aconsejo” – *Old fish and young flesh do feed men best* – *Jeune chair et vieux poisson. Il n'est que jeune chair et vieux poisson.*

Estas paremias de índole gastronómica afirman que el mejor alimento es la carne de los animales jóvenes y la de los pescados adultos. El refrán español añade “el amigo viejo”, con lo que este enunciado adquiere un sentido más genérico que en las otras dos lenguas y, por consiguiente, puede considerarse también un refrán moral.

- “El pez grande se come al chico (y así el pobre al rico)” – *Big fish eat little fish* – *Les gros poissons mangent les petits.*

En francés y en inglés, las correspondencias son literales, excepto que el francés recurre al género plural. También hallamos correspondencia en italiano, *Il pesce grosso mangia il (o: quello) piccolo*, y en portugués, *O peixe grande come sempre o pequeno*.

- “Pescador de caña, más come que gana” – *The fisherman with a rod eats more than he earns* – *Le pêcheur à la ligne mange plus qu'il ne gagne.*

Estas paremias tienen como idea clave la pereza, pues critican a quien busca una actividad de poco trabajo y escasa utilidad.

- “Ni es carne ni es pescado” – *Neither fish, nor flesh* – *(N'être) ni chair ni poisson.*

No es una cosa ni otra. La correspondencia es literal, lo único que cambia es el orden de los vocablos “carne” y “pescado” del inglés con respecto al español y al francés y también con respecto al italiano, *(Non essere) nè carne nè pesce*.

2.2.2. En dos lenguas de trabajo: español e inglés

- “Echa el pescado chico, para aferrar el grande” – *Lose a small fish to catch a big one.*

Otras paremias sinónimas expresan la misma idea, tanto en español como en inglés: “Hay que arriesgar un pez pequeño para coger uno grande”

– *Venture a small fish to catch a great one.* En ocasiones, se ha de hacer un sacrificio para conseguir algo. En francés, no se expresa esta idea con la palabra *poisson* sino con dos especies de peces: *Il faut perdre un vairon pour pêcher un saumon*, o mediante la relación gusano-trucha: *Il faut toujours tendre un ver pour avoir une truite.*

- “El pescado estropea el agua y la carne la arregla” – *Fish mars water, and flesh mends it.*

Como correspondencia francesa, se localiza *Chair fait chair et poisson poison*, paremia que se aleja formalmente de la española y de la inglesa, por lo que no se trataría de una correspondencia literal, sino de una conceptual, para cuya localización se ha utilizado la técnica sinonímica, esto es, “la búsqueda de correspondencia teniendo en cuenta el grado de equivalencia de significado” (Sevilla y Sevilla, 2000: 374), además de tratar de buscar una equivalencia en cuanto a la idea clave y del protagonista.

- “El pez ha de nadar tres veces: en agua, en vino y en aceite” – *Fish must swim three times; in water, in sauce (o: butter), and in wine.*

Esta paremia de temática gastronómica indica el camino que debería seguir el pez: de vivir en el agua, pasaría después, una vez pescado, a la salsa en la que se cocina, para terminar en el vino con el que se acompaña la comida. Otro refrán sinónimo recuerda esta idea: “Con los peces, no una vez de vino, sino tres veces”.

- “Más vale pescado chico, que plato vacío” – *Sma' fish are better than nae fish.*

Estos enunciados recomiendan el conformismo, idea clave que expresa la paremia hiperónima en español: “Mejor algo que nada.”

- “Por la cabeza el pez a oliscar empieza” – *Fish begin to stink at the head, men at the feet.*

Otro refrán advierte que el pez pierde su frescura pronto. Esta paremia señala por dónde empieza a estropearse. En sentido figurado, indica que si un dirigente o una persona influyente (la cabeza del pescado)

hace las cosas mal, la sociedad (el resto del cuerpo del pescado) lo seguirá. Puede que por razones rítmicas se haya empleado en español la voz “pez” en vez de “pescado”.

No hemos encontrado correspondencia francesa, pero existe correspondencia en italiano: *Il pesce comincia a putir dal capo*.

- “Pescador que pesca un pez, pescador es” – *If you catch fish, you’re a fisherman*.

Estas paremias tratan de consolar a quienes obtienen algo de lo que solicitan gracias a su diligencia.

En dos lenguas de trabajo: español y francés

- “Después de los peces, mala es la leche” – *Après poisson lait est poison*.

De nuevo, hallamos una recomendación gastronómica relacionada con la salud. La correspondencia francesa prefiere el género singular, así como el vocablo *poison* (veneno) para indicar lo nocivo que resulta tomar leche después de haber comido pescado.

- “El pece y el cochino, la vida en agua y la muerte en vino” – *Poisson, porc et cochon, vit en l’eau et meurt en vin*.

Esta paremia relaciona el pez y el cerdo, tanto en español como en francés. Otras formas sinónimas en español aluden sólo al pez (“Agua quiere el pez vivo; el muerto, vino”) o lo equiparan con otros alimentos: “Arroz, pez y pepino nacen en agua y mueren en vino”.

- “En los meses que no tienen erre, no comas peces (o: ningún pescado pruebes)” – *Si les mois ne sont errés, le poisson ne mangerez*.

De nuevo aparece una recomendación gastronómica relativa a la época en la que no se debe consumir pescado.

- “En río grande, pez grande; mas cuida no ahogarle” – *En grand torrent grand poisson se prend*.

Existe una variante en español: “De gran río, gran pez, mas mira no te ahogues alguna vez”. Estas paremias aluden a las personas poderosas, simbolizadas por el pez grande, y a lo mucho que se puede esperar si uno se arrima a los grandes. En inglés, existe una correspondencia conceptual: *No fishing like fishing in the sea*. En cambio, la correspondencia italiana se aproxima formalmente más a la española y a la francesa: *Nel mar grosso si pigliano i pesci grossi*.

- “En río pequeño no hay pez grande” – *De petite rivière, de grand poisson n’espère*.

Aquí la idea clave es la ausencia de la prosperidad. Donde no reina la prosperidad, poco se ha de esperar.

- “Pedir peces sin espinas es pedir gollerías” – *Pas de poisson sans arrête*.

Las espinas representan los obstáculos que se han de superar para lograr algo; todo requiere un esfuerzo. Existen muchas paremias sinónimas en español, entre otras, las siguientes: “No hay rosa sin espinas”, “No hay carne sin hueso”, “No hay casa que no tenga su chiticalla”, “No hay cielo sin nubes ni paraíso sin serpiente”, “No hay miel sin hiel”. Todas ellas poseen correspondencias en inglés y en francés. A título de ejemplo, citamos la frase proverbial “No hay rosa sin espinas”, que encuentra correspondencias literales en inglés (*There is no rose without a thorn*) y en francés (*Il n’y pas de rose sans épines*). Las paremias hiperónimas son: “No hay vida sin muerte, ni placer sin pesar” – *No joy without annoy – Il n’y a point de plaisir sans peine*.

En dos lenguas de trabajo: inglés y francés

- *The best fish swim near the bottom – Le meilleur poisson nage près du fond*.

Estas paremias aluden al esfuerzo, sin el cual no se consigue algo bueno. Entre las paremias sinónimas, podemos citar las siguientes: *He that would have eggs must endure the cackling of hens – Qui veut du miel, souffre l’abeille*, correspondencias del refrán “Quien quiera peces, que se moje el culo”.

- *You must not teach fish to swim – Il ne faut pas apprendre aux poissons à nager. Au poisson à nager ne montre.*

En estas paremias se habla del esfuerzo inútil que supone tratar de enseñar algo a quien ya es experto en esa materia por influencia genética. En español, no hemos encontrado una correspondencia con la voz *pez*, sino correspondencias aproximadas, cuya idea clave es la influencia genética: “El hijo del asno, dos veces rebuzna al día”, “El hijo de la cabra, de una hora a otra bala”, “El hijo de la gata, ratones mata”, “El oficio del gato, matar el rato”.

- *Raw pulleyn, veal and fish make the churchyards fat – Veau mal cuit et poulets crus font les cimetières bossus. Veaux, poulets et poissons crus font les cimetières bossus.*

Como aconseja repetidas veces el refranero, el pescado fresco ha de consumirse en seguida, pues se estropea en poco tiempo. También recomienda freírlo una vez pescado y, en estas paremias inglesa y francesa, advierte del peligro que implica comerlo crudo, como sucede con la carne de pollo o de ternera.

No hemos hallado correspondencia en español referida a la muerte provocada por el consumo de pescado crudo; sí, en cambio, la relación que establece el refranero español entre muerte y glotonería: “De grandes cenas están las sepultura llenas”.

2.2. Correspondencia paremiológica conceptual

2.2.1. Correspondencia conceptual, cuyo protagonista es el pez tanto en español como en inglés

- “El pez que busca el anzuelo, busca su duelo” – *That fish is soon caught who nibbles at every bait.*

El anzuelo representa el peligro, pero se trata de un peligro que atrae nuestra atención bajo una apariencia engañosa. En francés, encontramos una correspondencia con animales terrestres: *Qui trop s'aventure, perd cheval et mule*. Las paremias hiperónimas serían: “Quien ama (o:

busca) el peligro; en él perece” – *Qui aime le danger, y périra*. En inglés, no hallamos una correspondencia genérica sino específica.

- “Más vale en aldea ser cabeza de boquerón, que en gran ciudad cola de pez mayor” – *Better a big fish in a little puddle than a little fish in a big puddle*.

Hay otras muchas correspondencias españolas relativas a denominaciones concretas de peces, como: “Más quiero ser cabeza de sardín, que cola de delfín”, “Más vale ser cabeza de arenque, que cola de raya”, “Más vale ser cabeza de merluza, que cola de avestruz”, “Más vale ser cabeza de sardina que cola de ballena”. Hay una alusiva al marinero: “Más vale cola de pichón, que ala de marinero”. Sin embargo, quizá haya conocido más fortuna un refrán cuyos protagonistas son animales terrestres: “Más vale cabeza de ratón que cola de león”.

2.2.2. Correspondencia conceptual cuyo protagonista es el pez en una de las lenguas de trabajo

En español:

- “A cada pez le llega su vez”.

Este refrán es sinónimo de otro mucho más conocido: “A cada cerdo (o: a cada uno) le llega su San Martín”, del que la lengua italiana presenta una correspondencia literal (*Ad ogni porcello il suo San Martino*); la inglesa, por su parte, presenta una correspondencia con otro animal (*Every hog has its Martinmas*), y la francesa se aleja de todas ellas para referirse, no a los animales, sino al ser humano (*Tel qui rit vendredi, dimanche pleurerá*).⁴

- “A la red del que duerme, los peces vienen”.

⁴ Una variante en México: “A cada guajolotito le llega su Nochebuena” (*guajolote: ‘pavo’*) [N. de la R.].

Este refrán indica que, en ocasiones, la fortuna favorece a quien menos se lo merece; en este caso, a los perezosos. Entre los refranes sinónimos, se encuentra “Al más ruin puerco, la mejor bellota”, del que existe una variante mexicana: “La marrana más trompuda se lleva la mejor mazorca”. Sus correspondencias inglesa e italiana tienen también como protagonista al cerdo (*The worst pig often gets the best pear. Ai più tristi porci [vanno] le migliori pere*); la correspondencia francesa, en cambio, opta por otro animal y por la frase en forma negativa (*Jamais à un bon chien il ne vient un bon os*).

- “Cada día peces (o: pescado) amarga el caldo”.

Tiene una paremia sinónima de estructura formal muy similar: “Cada día (o: Todos los días) gallina, amarga la cocina”. La correspondencia francesa, *Sire, toujours des anguilles!*, se hizo famosa por proferirla el confesor del rey francés Enrique IV; pero, no se sabe a ciencia cierta si nació en ese momento o se trata de una antigua paremia francesa. La correspondencia inglesa es la paremia hiperónima: *The abuse of the best thing is the worst*.

- “En Cuaresma, madre, yo pescado y esotras carne” — *En Carême, saumon / Et sermon / Sont de saison*.

Estas paremias aluden a la prescripción religiosa de comer pescado durante la Cuaresma.

- “Por la boca muere el pez” — *Least said soonest mended — Trop gratter cuit, trop parler nuit*.

La atracción que siente el pez por el anzuelo provoca su muerte. Esta imprudencia se equipara con la persona que habla sin pensar y que puede decir algo perjudicial para ella; esta idea aparece también en la correspondencia francesa.⁵

⁵ Una variante en México: “Si el juil no abriera la boca, nunca lo pescarían” (*juil*: ‘un pescadito común de los lagos en México’) [N. de la R.].

- “Quien peces quiere, de mojarse tiene” – *He that would have eggs must endure the cackling of hens. He who would catch fish must not mind getting wet*
– *Qui veut du miel, souffre l’abeille.*

Del refrán español hay otras formas sinónimas con la voz *pez* o *pescado*, en tanto objeto que simboliza el beneficio que se desea conseguir sin trabajo: “Quien quiera peces, que se moje el culo”. “Pescado quiere el gato, mas no quiere mojar el plato”. Las correspondencias francesa e inglesa desarrollan su acción en el mundo animal, pero con otros protagonistas. El refranero español también tiene otros protagonistas animales en paremias sinónimas, como: “Si quieres el huevo, sufre la gallina”.

En inglés:

- *A fish wouldn’t get caught if it kept its mouth shut* – “En boca cerrada, no entran moscas” – *En bouche close, jamais mouche n’entra.*

La recomendación de saber callar a tiempo y, en especial, de no hablar a deshora para evitar más de un problema, puede expresarse en inglés con la paremia *Least said, soonest mended* o con paremias cuyo protagonista es el pez: *A fish who keeps his mouth shut will never get caught. Even a fish sometimes keeps his mouth closed, so that he wouldn’t be caught. Even a fish wouldn’t get in trouble if he kept his mouth shut.* En la correspondencia española, si bien se mantiene la idea de la boca cerrada, el pez está ausente, y aparece otro animal, la mosca, lo que sucede también en francés (*En bouche close, jamais mouche n’entra*).

- *Better a small fish than an empty dish* – “A falta de pan, buenas son tortas” – *Faute de grives, on mange des merles.*

Estas paremias aconsejan conformarse con lo que se tiene o con lo que se ha logrado. En la correspondencia española no aparece el pez ni un animal, como ocurre en francés. En cambio, en una paremia española sinónima al refrán citado, pero mucho menos usual, hallamos un tipo de pez: “Quien no come gallina, come sardinas”.

- *Don't clean your fish before you catch it* – “No hay que vender la piel del oso antes de haberlo cazado” – *Il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué.*

La paremia inglesa tiene muchas variantes: *Don't count your fish before you get them. Don't count your fish until on dry land. Never fry fish till it's caught. Make not your sauce before you have caught the fish.* También existe en inglés la frase proverbial *To sell the bear's skin before the bear has been caught*, que sería la correspondencia literal de las paremias española y francesa.

- *Don't cry stinking fish* – “No hay que tirar piedras contra su propio tejado”.

Estas frases proverbiales advierten de lo absurdo que resulta perjudicarse uno mismo. En español está ausente el mundo animal, pues la imagen se sitúa en el ámbito doméstico, en la construcción. En francés hay una expresión de significado similar dentro del ámbito doméstico, pero referido a la comida: *Ne craches dans la soupe.* En esta expresión, la sopa simboliza el beneficio.

- *Every little fish would become a whale* – “De pequeña centella, grande hoguera”. “De una nuez chica, gran árbol de noguera” – *Petite étincelle engendre grand feu. D'un petit gland, sourd [=naît] un grand chêne.*

La paremia inglesa tiene formas sinónimas que son correspondencias literales de paremias españolas y francesas: *A small spark makes a great fire* y *Great oaks from little acorns grow.* Hemos recurrido nuevamente a la técnica sinonímica para obtener la correspondencia.

- *Fish on the hook is better than ten in the brook* – “Más vale pájaro en mano que ciento volando” – *Mieux vaut moineau en cage que poule d'eau qui nage.*

Al no haber encontrado correspondencias con el mismo actante, se da como correspondencia paremias cuyo protagonista es un animal, el pájaro en español y un tipo concreto de ave en francés; en inglés existe también una paremia con un actante similar: *A bird in the hand is worth two in the bush.*

- *The best fish swim near the bottom* – “Quien panales quiera, averígüese con las abejas”. “Si quieres el huevo, sufre la gallina”.

Estas paremias son sinónimas del refrán “Quien peces quiere, de mojar-se tiene” y sus correspondencias.

- *The fish that has once felt the hook suspects the crooked metal in every food which is offered* – “Gato escaldado del agua fría huye” – *Chat échaudé, craint l'eau froide*.

Al no haber encontrado correspondencia literal para la paremia inglesa, hemos localizado una correspondencia conceptual cuyo protagonista es otro animal, que también aparece en la paremia inglesa: *The scalded cat fears cold water*.

- *The hasty angler loses the fish* – “Cabra que mucho anda, poco apaña”.

La idea clave de la paremia inglesa es la precipitación y los resultados negativos que acarrea. Con sentido similar, hemos localizado un refrán dentro del mundo animal, pero no con la palabra *pescado*, sino que el protagonista es la cabra.

2.2.3. Correspondencia conceptual, en la que una de las paremias es la paremia hiperónima

A lo largo de este trabajo, hemos ido incluyendo las paremias hiperónimas, esto es, las paremias genéricas cuyo sentido general abarca el sentido de otras paremias – denominadas paremias “hipónimas” – cuyos significantes aluden al sentido general y a otro más específico. Citamos, a continuación, la paremia hiperónima seguida de las paremias hipónimas entre paréntesis.

- “Más vale algo que nada” (“Más vale pescado chico, que plato vacío”). (Sma' fish are better than nae fish).

- “No hay vida sin muerte, ni placer sin pesar” (“Pedir peces sin espinas, es pedir gollerías”. “No hay rosas sin espinas”. “No hay carne sin

hueso". "No hay casa que no tenga su chiticalla". "No hay cielo sin nubes ni paraíso sin serpiente". "No hay miel sin hiel").

No joy without annoy (There is no rose without a thorn).

Il n'y a point de plaisir sans peine (Pas de poisson sans arrête. Il n'y pas de rose sans épines).

"Quien ama (o: busca) el peligro, en él perece" ("El pez que busca el anzuelo, busca su duelo". "Quien carretea, vuelca". "Quien con fuego juega, se quema". "Quien muchas piedras mueve, en alguna se hiere". "Tanto va el cántaro a la fuente que al final se rompe". "Tanto va el cántaro a la fuente que al final se quiebra").

(That fish is soon caught who nibbles at every bait. If you play with fire you get burnt. He that runs in the dark may well stumble. The pitcher goes so often ti the web, that it is broken at last.)

(Qui aime le danger, y périra. Qui trop s'aventure, perd cheval et mule. Qui joue avec le feu, se brûle. Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse.)

• "Cada día peces (o: pescado) amarga el caldo". "Cada día (o: Todos los días) gallina, amarga la cocina".

(The abuse of the best thing is the worst.)

(Sire, toujours des anguilles!)

Como observamos, en algunas ocasiones no hay paremia hiperónima y en otras no hay paremias hipónimas. La existencia de las paremias hiperónimas resulta muy útil en la búsqueda de correspondencias, pues en el caso de no disponer de una paremia específica, se puede recurrir a la hiperónima. Estaríamos, pues, utilizando una cuarta técnica, la técnica hiperonímica, consistente en dar por válida una correspondencia genérica.

Conclusiones

Tomando como ejemplo las paremias relativas a las voces *pez* y *pescado*, hemos tratado de mostrar la aplicación de las técnicas traductológicas (actancial, temática, sinonímica e hiperonímica), así como de demostrar su validez. La combinación de estas técnicas nos lleva a crear grupos de

paremias unidas por una idea clave y vinculadas entre sí por el actante (humano, animal, objeto), la relación sinonímica, la relación hipónima.

Hemos mostrado también la utilidad de estas técnicas traductológicas en la búsqueda de correspondencias en varias lenguas y hemos aplicado las técnicas a otras lenguas que no estaban previstas en un principio, como el italiano, con el objeto de comprobar su efectividad.

Resulta esencial tanto la combinación de las técnicas traductológicas actancial, temática y sinonímica como el recurso de una cuarta técnica, la técnica hiperonímica. El empleo de estas técnicas permite descubrir con mayor facilidad los universales paremiológicos, el caudal paremiológico común existente en las distintas lenguas.

Bibliografía citada

- APPERSON, G. L., 1993. *Dictionary of Proverbs*. Ware (Reino Unido): Wordsworth Editions Ltd.
- CAMPOS, Juana G. y Ana BARELLA, 1975. *Diccionario de refranes*. Madrid: Espasa-Calpe. Reimpr., 1992.
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús y Julia SEVILLA MUÑOZ, 2001. *El calendario en el refranero español*. Madrid: Guillermo Blázquez.
- CARBONELL BASSET, Delfín, 1996. *Diccionario de refranes castellano e inglés*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- FERGUSON, R., 1983. *Dictionary of Proverbs*. Londres: Penguin Books.
- FLONTA, Theodor, 1999. *A Talking Dictionary of English and French Equivalent Proverbs* [CD]. DeProverbio.com.
- GELLA ITURRIAGA, José, 1944. *Refranero del mar*. 2 vols. Madrid: Instituto Histórico de Marina.
- MAL LARA, Juan de, 1958-1959. *Filosofía vulgar* [1568], Antonio Vilanova, ed. 4 vols. Barcelona: Selecciones Bibliófilas.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis, 1953. *Refranero general ideológico español*. Madrid: Hernando. Reimpr., 1984.
- MERINO, José y Karen PARKER, 1991. *Refranes ingleses para estudiantes de inglés*. Madrid: Anglo-Didáctica.
- MIEDER, Wolfgang, Stewart T. KINGSBURY y Kelsie B. HARDER, 1992. *A Dictionary of American Proverbs*. Nueva York: Oxford University Press.

- NÚÑEZ, Hernán, 2001. *Refranes o proverbios en romance [1555]*, Louis Combet, Julia Sevilla, Germán Conde y Josep Guia, ed. Madrid: Guillermo Blázquez.
- SARALEGUI Y MEDINA, M. de, 1917. *Refranero español náutico y meteorológico*. Barcelona: Talleres Rieusset.
- SBARBI, José M^a, 1943. *Gran diccionario de refranes de la lengua española*. Buenos Aires: Joaquín Gil.
- SCHWAMENTHAL, Ricardo y Michelle L. STRANIERO, 1991. *Dizionario dei proverbi italiani. 6.000 voci e 10.000 varianti*. Milán: Rizzoli Libri. Reimpr. 1993.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia (en prensa). "El concepto 'correspondencia' en la traducción paremiológica". *Cuadernos de fraxeología* (Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro).
- SEVILLA MUÑOZ, Julia y Jesús CANTERA ORTIZ DE URBINA, coord., 2000. *877 refranes con su correspondencia catalana, gallega, vasca, francesa e inglesa*. 2^a ed. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- _____, 2001. *1001 refranes españoles con su correspondencia en ocho lenguas (alemán, árabe, francés, inglés, italiano, polaco, provenzal y ruso)*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- _____, 2004. *Diccionario temático de locuciones francesas con su correspondencia española*. Madrid: Gredos.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia y Manuel SEVILLA MUÑOZ, 2000. "Técnicas de la 'traducción paremiológica' (francés-español)". *Proverbium* 17: 369-386.
- SIMPSON, J. y J. SPEAKE, 1982. *Concise Dictionary of Proverbs*. Nueva York: Oxford University Press. Reimpr., 1998.
- VALLÉS, Pedro, 2003. *Libro de refranes y sentencias de Mosén Pedro Vallés [1549]*, Jesús Cantera y Julia Sevilla, ed. Madrid: Guillermo Blázquez.

*

SEVILLA MUÑOZ, Julia y Manuel Sevilla Muñoz. "La aplicación de las técnicas de la 'traducción paremiológica' a las paremias populares relativas al vocablo *pez*, en español, inglés y francés". *Revista de Literaturas Populares* V-2 (2005): 349-368.

Resumen. Este trabajo aplica distintas técnicas en la búsqueda de correspondencias paremiológicas en varias lenguas, con el objeto de presentar una propuesta para resolver uno de los principales problemas que plantea la traducción de los refranes y las frases proverbiales. Las técnicas traductológicas se aplican en un corpus de partida que contiene unas doscientas paremias populares con las voces *pez* o *pescado*.

Abstract. *With the intention of offering a proposal to solve one of the most important problems posed by the translation of proverbs and proverbial phrases, we apply different techniques looking for paroemiologic correspondences in various languages. The translating techniques are applied in a corpus that contains some two hundred popular paroemias with the term fish.*

Pedro M. Cátedra. *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2002; 535 pp.

Decía acertadamente Julio Caro Baroja en las conclusiones de su *Ensayo sobre la literatura de cordel* que él, como historiador de ese campo, aceptaba estar metido en un infierno. Desde la aparición de ese trabajo pionero en 1969 hasta la fecha, ese “infierno literario” ha estado sujeto a una permanente revisión por parte de filólogos e historiadores. Sin embargo, las cualidades “infernales” de la literatura de cordel (vorágine de pliegos con datos de impresión confusos, textos que reflejan pasiones en estado puro, versiones que desbordan a los métodos de crítica textual, etc.) han hecho que su clasificación, la descripción de sus pautas de funcionamiento y la valoración de sus productos presenten siempre dificultades varias para el estudio. El libro aquí reseñado es una empresa exitosa dentro de este difícil terreno y constituye, sin duda, el estudio que ha aportado hasta ahora más datos concretos sobre la dinámica de la literatura de cordel en el siglo XVI.

Este estudio parte de la observación de un par de asignaturas pendientes de la investigación en torno a los pliegos de cordel. Por un lado, la necesidad de “apuntalar las investigaciones bibliográficas y literarias con datos concretos que iluminen la intrahistoria de los autores y todo el andamiaje social que está detrás de, quizá, la más leída y oída literatura española” (22). Por otro lado, evitar el estudio de pliegos sueltos como piezas individuales o considerándolos como conjuntos por su casual agrupación en colecciones, y preferir el estudio monográfico de conjuntos verdaderamente sustanciales, más representativos y menos debidos al azar. Es con la premisa de reforzar estos puntos débiles que el autor desarrolla su investigación bibliográfica y su análisis textual en este libro, el cual tiene como objeto de estudio la personalidad y la obra de

Mateo de Brizuela, uno de los más prolíficos compositores y difusores de piezas impresas en pliegos de cordel.

Para abordar la obra de este “ruiseñor popular”, Pedro Cátedra parte de un curioso pliego suelto impreso en el año de 1577 con el siguiente título revelador:

Caso admirable y espantoso subzedido en la villa de Martín Muñoz de las Posadas, vispera de la Santísima Trinidad, en este año presente, que los demonios llebaron un mal cristiano en hueso y en carne, el qual era abogado en leyes, con otras cosas admirables y muchos avisos pertenescientes para cualquier cristiano. Compuesto por Matheo de Brizuela, natural de la villa de Dueñas. Ympreso con licencia en Valladolid, en casa de Domingo de Santo Domingo, año de mill e quinientos y setenta y siete.

Como sucede con otros muchos “casos de admiración” impresos en pliego suelto, nada más sabríamos sobre la invención, difusión y recepción de este si no fuera porque su aparición provocó que se siguiera un proceso inquisitorial contra el autor, Mateo de Brizuela, y porque el profesor Cátedra se dio a la tarea de rastrearlo hasta sus últimas consecuencias y utilizarlo para apuntalar con él su estudio literario y bibliográfico.

Gracias al proceso inquisitorial sabemos que la composición de este *Caso admirable y espantoso*, que narra en coplas un cuento de corte tradicional con el más puro estilo de las relaciones de sucesos, fue motivada por ciertos hechos acaecidos en la villa de Martín Muñoz de la Posadas en 1567, donde un verdadero abogado en leyes apellidado Gutiérrez falleció dejando una herencia y ciertos rumores tras de sí. Mateo de Brizuela, “ciego de poca vista” y “poeta que compone” según declaraciones de sus compañeros de oficio, itineraba entonces por aquellos lugares y se dio a la tarea de fabular una historia en coplas con ese maravilloso material, que ya de por sí lindaba entre lo verídico y lo fantástico. La impresión de sus coplas en pliego suelto y su rápida y exitosa difusión por los territorios de Segovia y Valladolid provocaron un revuelo que terminó en investigación y proceso inquisitorial.

Como nos informa Pedro Cátedra en su estudio, ese proceso inquisitorial se inicia con la querrela de los herederos del licenciado Gutiérrez por la difamación que de ellos y del difunto abogado hace el pliego suel-

to, pues aunque los versos de Brizuela nunca mencionan el nombre de ese supuesto “mal cristiano” ni el de sus descendientes, era claro que quienes los escuchaban o leían sabían perfectamente que se referían a ellos. Mediante la reseña y el análisis que hace el autor del libro acerca de estos documentos, se va aclarando cómo sobre el licenciado Gutiérrez había crecido un rumor de pacto con el diablo y cómo se contaba que en su sepulcro se había enterrado un atado de paja porque el cuerpo del abogado había sido llevado por los demonios. Pero mucho más importante que eso es el hecho de que el proceso inquisitorial va revelando en el análisis de Cátedra toda una intrahistoria de cómo Mateo de Brizuela fue componiendo sus versos en torno a ese rumor, de cómo llegaron al pliego de cordel con un pie de imprenta falso y de cómo estos se difundieron, tanto por el impreso mismo como por manuscritos y por la voz de aquellos que los escucharon y los repitieron, recreándolos.

La exposición detallada de la relación entre el pliego suelto y el proceso inquisitorial en la primera parte del libro crea un núcleo de investigación documental excepcional por lo que revela acerca de la dinámica de la literatura de cordel en el siglo XVI. Dicha exposición va desde la especulación sobre las técnicas utilizadas por el ciego Brizuela para componer sus coplas, hasta la manera en la que fue descubierta fácilmente la falsedad del pie de imprenta del pliego por los tipos utilizados, pasando también por aspectos de contacto entre oralidad y escritura en la composición y difusión de pliegos sueltos, así como por otros muchos temas que los documentos inquisitoriales van ilustrando. Aunque varias de las especulaciones del autor en torno a la composición de los pliegos puedan ser debatidas todavía, esta primera parte del libro logra exponer una verdadera intrahistoria que nos muestra aspectos hasta ahora muy discutidos pero poco documentados sobre la literatura popular en general y sobre los pliegos sueltos en particular.

Es con base en este imponente soporte de documentación literaria y extraliteraria que el autor emprende el resto de su análisis del poeta popular, de su obra y de la literatura popular impresa en el siglo XVI. La segunda parte del libro trata sobre algunos aspectos que han sido objeto de debates muy amplios en torno a los pliegos de cordel, por ejemplo, la literatura de cordel como cultura popular, la función de los ciegos y la compañía de ciegos en la difusión de esta, y los controles que existían

para la impresión y el expendio de pliegos sueltos, y demás “menudencias”. Haciendo eco de ideas como las de Peter Burke y apoyándose siempre en el proceso inquisitorial mencionado, Pedro Cátedra debate algunas de las características de los pliegos sueltos como parte de una cultura popular que fue todo menos un conjunto homogéneo. Los lectores y escuchas de ese *Caso admirable y espantoso*, como nos muestra el autor, pertenecieron a las más diversas clases sociales y proporcionaron a los versos de Brizuela varias formas de difusión y recepción, que iban mucho más allá del interés local por un rumor escandaloso y que nos muestran cómo un mismo texto podía contener tonos y temas de una literatura popular que estaba en plena sintonía con las distintas mentalidades de sus receptores.

Es especialmente interesante el estudio de los aspectos sociales de la subcultura del ciego que se incluye en esta segunda parte del libro. “Aunque no es ciego, anda en hábito dello”, dice un colega de Mateo de Brizuela en su declaración, y Cátedra nos hace notar que con esto no estaba sólo describiendo unas ropas, “sino caracterizando integralmente, clasificando personal y socialmente, a un grupo que se rige por unas determinadas reglas y que cumple con una función social” (102). Son esta función social y esas reglas las que el autor analiza agudamente adentrándose en el mundo de las hermandades de ciegos, de los ciegos fingidos, de la mendicidad y de esa abundante literatura impresa que los ciegos difundían y de la que apenas se llevaba registro. Si bien es cierto que el ciego era el emblemático creador, recreador y difusor de la literatura popular, cuya fama había sido propagada por numerosas obras literarias contemporáneas, no era este el vendedor exclusivo de los pliegos, como muestra con amplia documentación esta parte del ensayo y la que se ocupa de la censura y el control sobre la literatura de cordel.

En su tercera parte, el libro trata propiamente de la obra del poeta de cordel y se convierte en un estudio amplio sobre la figura del “ruiseñor popular” Mateo de Brizuela, de quien suponemos, junto con Pedro Cátedra, que después de ser procesado por la Inquisición fue condenado a galeras y regresó de su condena para seguir componiendo y publicando coplas en pliegos de cordel, firmando con el heterónimo de Mateo Sánchez de la Cruz. En esta parte del libro, el autor sostiene con argumentos bastante convincentes que Mateo de Brizuela sería uno de los

más prolíficos autores conocidos de la literatura popular del siglo XVI, siendo el autor de piezas tan leídas como *La renegada de Valladolid*, *La vida de la galera*, o el *Apartamiento del cuerpo y del alma*. Al menos siete son las composiciones impresas en pliego que Cátedra logra identificar como producto de la invención de este poeta popular; dedica un pequeño pero cuidadoso análisis a cada una de ellas para establecer algunos rasgos comunes en la obra de este poeta y algunas líneas que la vinculan indudablemente a la tradición de la literatura de cordel de la época, como por ejemplo la poética del tremendismo, las notas hagiográficas de tradición popular y las modalidades autobiográficas de ciertas composiciones. A partir del estudio de las distintas partes de estas piezas, el autor practica un análisis literario de las técnicas de composición retórica de Mateo de Brizuela.

Las partes cuarta y quinta del libro son un excelente complemento documental para este estudio sobre la *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa*. Presentan un catálogo cronológico de toda la obra de Mateo de Brizuela, cuyas impresiones conocidas y ubicables a lo largo de los siglos XVI a XIX suman un total de 104 pliegos sueltos, un par de manuscritos y algunas piezas más de atribución aún incierta. El autor incluye también ediciones bastante cuidadosas —con versos numerados y notas textuales— de las siete obras de Brizuela, a partir de su versión más antigua. Un apéndice documental, por último, transcribe la información jurídica del proceso inquisitorial utilizado en el estudio, así como algunos testimonios sobre la censura, impresión y venta de pliegos sueltos en 1549. Se agradece que este bien documentado estudio incluya también los índices respectivos que facilitan el regreso a la lectura de algunas de sus partes y su utilización como un importante material de referencia.

Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI), ganador del Premio de Investigación Bibliográfica Bartolomé José Gallardo, es, en fin, un libro que logra un análisis muy completo, pero que además pone sobre la mesa un buen número de temas y puntos de discusión para el futuro. Hay en él varios temas sugeridos con precisión pero que aún no están lo suficientemente estudiados, como por ejemplo, la manera en la que los poetas populares lograban un equilibrio entre los tópicos de la literatura tradicional y su actualización en los pliegos a

partir de hechos de la realidad. Otros aspectos del libro proporcionarán sin duda un fértil terreno de discusión; por ejemplo, la función del pliego como soporte de un texto popular que quedaba fijo a partir de su impresión, o el grado en el que la oralización de su contenido podía modificar o regresar a la vida oral ese texto independientemente de que ya existiera impreso. Son líneas de discusión que este trabajo abre para los ensayos y estudios que se hagan sobre la literatura de cordel en este mismo periodo y en épocas posteriores. Ensayos que deberán tener documentación y soportes bibliográficos tan bien establecidos como los de este libro, el cual se convierte ahora en una referencia nueva para plantear estudios sobre la literatura popular en general y sobre la literatura de cordel en particular. Sin duda este trabajo resultará muy ilustrativo para todo aquel interesado en la cultura popular, pero para quienes estudian la literatura de cordel específicamente iluminará muchas zonas oscuras dentro de ese “infierno literario” poblado de casos admirables y espantosos, y de otras muchas maravillas.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
Universidad de Alcalá / UNAM

partir de hechos de la realidad. Otros aspectos del libro proporcionarán sin duda un fértil terreno de discusión; por ejemplo, la función del pliego como soporte de un texto popular que quedaba fijo a partir de su impresión, o el grado en el que la oralización de su contenido podía modificar o regresar a la vida oral ese texto independientemente de que ya existiera impreso. Son líneas de discusión que este trabajo abre para los ensayos y estudios que se hagan sobre la literatura de cordel en este mismo periodo y en épocas posteriores. Ensayos que deberán tener documentación y soportes bibliográficos tan bien establecidos como los de este libro, el cual se convierte ahora en una referencia nueva para plantear estudios sobre la literatura popular en general y sobre la literatura de cordel en particular. Sin duda este trabajo resultará muy ilustrativo para todo aquel interesado en la cultura popular, pero para quienes estudian la literatura de cordel específicamente iluminará muchas zonas oscuras dentro de ese “infierno literario” poblado de casos admirables y espantosos, y de otras muchas maravillas.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
Universidad de Alcalá / UNAM

Pedro M. Piñero Ramírez, coord. *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. Actas del Congreso internacional “Lyra Minima Oral III”, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001*. Sevilla: Fundación Machado / Universidad de Sevilla, 2004; 656 pp.

Este espléndido volumen, el tercero de *Lyra Minima*, reúne los trabajos presentados en el III Congreso, que tuvo lugar en Sevilla en el 2001, por distinguidos especialistas en la lírica breve de tipo popular, y demuestra no sólo la importancia del género, sino, y sobre todo, el interés que ha alcanzado a nivel internacional gracias a quienes con tanto rigor y entusiasmo se han abocado a ella.

El libro está dedicado a la memoria del eminente filólogo Manuel Alvar, quien entre sus escritos sobre lírica popular nos dejó como invaluable legado su libro *Cantos de boda judeo-españoles* (Madrid, 1971), además de *Endechas judeo-españolas* (Granada, 1953) y *Poesía tradicional de los judíos españoles* (México, 1966).

Los estudios aparecen divididos en tres secciones: “Lírica popular de la tradición antigua”, “Lírica popular de la tradición moderna” y “Lírica popular, lírica flamenca”.

En la primera sección colaboran José María Alín, Carlos Alvar, Samuel G. Armistead, Vicenç Beltran, Alan Deyermond, Giuseppe di Stefano, Margit Frenk y Ana Pelegrín, entre otros distinguidos especialistas que se ocupan de temas relacionados con la lírica tradicional antigua.

José María Alín, en su ponencia “Bajo la bandera de san Marcos”, se acerca al recurrente tema del *cornudo*, por aquello de que “hombre casado y cornudo son una misma cosa” (17). Alín hace una exquisita selección de textos que son verdaderas joyas y los engarza en una forma muy interesante. El vocablo *cornudo* es revisado, analizado y documentado por el crítico desde sus orígenes, su mítica procedencia, sus diversos significados, especialmente en la tradición popular y luego en la culta, sus varias asociaciones con el toro, el ciervo, el gamo, el carnero, el caracol o cualquier otro animal con cuernos, los muy ingeniosos juegos de palabras para nombrarlos en forma directa, indirecta o velada, las referencias al tamaño o a la forma, las situaciones y formas en que aparecen, los personajes víctima que los portan y las mujeres lascivas que los provocan, los múltiples símiles y metáforas para evidenciarlos u ocultarlos. En fin, un tema y motivo que da para mucho y que el estudioso aborda en forma amena y erudita a partir de los poemas que elige de fuentes tan diversas como el *Cancionero musical de Palacio*, los *Cantos populares españoles*, el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, el *Manojuelo de romances*, el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, además, por supuesto, de textos de autores como Quevedo, Cervantes, Lope de Vega, Alarcón y Tirso de Molina, y de múltiples ejemplos de la tradición popular, tanto europea como americana, con lo que construye un paradigma rico en versiones y variantes, juegos retóricos y semánticos y, sobre todo, un mosaico del saber y el sabor popular para brindarnos un auténtico *speculum cornuti*.

Por su parte, Carlos Alvar, en su artículo “Al fondo de la caverna: lírica tradicional y cantigas de escarnio gallego-portuguesas”, se acerca a otra atractiva veta de la lírica tradicional a partir de su interés por delimitar, en la medida de lo posible, “la intervención de poetas cultos que mantienen formas que solemos considerar tradicionales en compo-

siciones que ellos mismos han creado" (41), lo que puede conducirnos al error de creer que los nuevos textos son claras muestras de una tradicionalidad lírica, cuando quizá sólo sean imitaciones, incluso imperfectas. Difícil reto dada la ausencia de elementos para comprobar lo uno o lo otro, de ahí que el estudioso busque en los textos las pistas que considera pertinentes para acercarse a su esclarecimiento. Carlos Alvar concluye tras el análisis de los poemas que el empleo de estribillos de composiciones conocidas constituye una nueva técnica del escarnio en los poetas gallego-portugueses, y que "detrás de cada cantiga de escarnio con forma de cantiga de amigo, es decir con estructura paralelística y estribillo, muy probablemente hay un resto de poesía tradicional, o al menos de proverbios y expresiones proverbiales" (54). Esto lo lleva a afirmar que, "si es así, las burlas y los maldecires adquieren una nueva luz, a la vez que ponen de manifiesto la habilidad de los poetas para conjugar tradición e innovación" (54).

Samuel G. Armistead, en "Una tradición romancística previamente desconocida: romances judeo-españoles de Xauen", nos habla del serio problema que "acosa el estudio de la poesía oral judeo-española" para lograr "la reconstrucción de los repertorios locales de las comunidades sefardíes de Oriente y del Maghreb" (55). Lo anterior, debido principalmente a la distancia temporal, a la desaparición de los dialectos judeo-españoles, y con ellos, de "la literatura oral portadora de la cultura y del sistema de valores de aquellas comunidades" (55). Al rescate de esta tradición el autor ha dedicado numerosos trabajos, al igual que otros destacados estudiosos como Manuel Alvar, a quien recuerda de manera especial en este texto. En su ponencia comenta varias de sus experiencias en la recopilación de los cantares, en particular de los 51 de Xauen (43 romances, tres endechas, cinco cantos de boda), de los que además incluye un índice temático.

En "Poesía tradicional / poesía popular" Vicenç Beltran nos remite a la obra de don Ramón Menéndez Pidal y a la influencia que esta tuvo en los trabajos posteriores sobre poesía tradicional, en especial en lo relativo a la comprensión "de sus problemas de composición y transmisión" (65). Trayectoria que siguieron estudiosos como Manuel Alvar, Dámaso Alonso, José Manuel Blecua, J. M. Alín, entre otros que, como él, coincidían en la distinción entre "*poesía popularizada y poesía tradicional*, la que

vive en sus variantes" (66). Por otra parte, el autor menciona la importancia que también tenía para el filólogo el hecho de "observar la literatura tradicional colectiva del siglo XX para después proyectar estas observaciones sobre los siglos primitivos" (67), como lo hicieron Parry y Lord con la épica yugoeslava. A partir de ello y de la connotación de *popular*, Beltran se centra en el análisis de dos casos, el *Roman de la rose* de Jean Renart (primer tercio del siglo XIII), novela en la que se insertan textos líricos, y *El cortesano* del músico Luis Milán, publicado en 1561, reflejo de la brillante corte valenciana del segundo cuarto del siglo XVI, "entreverado de bromas expresadas mediante citas poéticas", y que, según Milán, "da modos y avisos de hablar sin verbosidad ni afectación ni cortedad de palabras, que sea para esconder la razón, dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio" (72). Uno y otro caso sirven al estudioso para llegar a la conclusión de que muy probablemente "entre la lírica cortés subliteraria y la vulgar hubiera una comunicación constante y fluida" (73). Alan Deyermond colabora en este volumen con un artículo titulado "La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica", en el cual habla de dos de los muchos temas en que se ha especializado y que le son tan entrañables. Demuestra cómo el bestiario, de carácter culto, con una fuerte carga de simbolismo cristiano y tan ajeno a lo popular, se infiltró en la lírica popular gracias a que las fronteras entre lo uno y lo otro son permeables, y lo fueron especialmente durante la Edad Media. Para demostrar lo anterior recurre a dos obras monumentales de Margit Frenk: el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* y el *Cancionero folklórico de México* (primer tomo), y en ellas hace un recuento y análisis de las menciones de animales. De su revisión concluye que aunque el número y variedad zoológica es equivalente entre ambos, los ejemplos relacionados con bestiarios medievales son casi inexistentes en el segundo (salvo por las menciones sobre sirenas) y, en el primero, en mayor número en los que provienen del cartapacio de Pedro de Lemos, quien muy probablemente tuvo acceso a "un manuscrito o un fragmento que incluía animales de bestiario" (99).

"Romancero viejo y lírica tradicional: espiguesos" es el título del trabajo de Giuseppe di Stefano en el que brinda justo homenaje a *El romancero y la lírica popular moderna*, de Mercedes Díaz Roig, y al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV al XVII*, de Margit Frenk, además

de las ediciones de Vicenç Beltran y de José María Alín, las cuales le sirven de base para su estudio sobre el tema que le ocupa. Nos lleva de la mano a ser testigos del desvío de la doncella al cruzarse en el camino con el caballero, de sus experiencias amorosas, en ocasiones gozosas y en otras dolorosas y de lamento, que la llevan a un estremecimiento y abandono semejantes a la muerte; la relación madre-hija-caballero y el diálogo o debate entre ellos; la contemplación descriptiva del cuerpo del amado o la amada; las sensaciones que se despiertan al tocar o destacar, sentir o ver al ser deseado; el dormir y el juego como metáforas de amar, e incluso el incesto y el adulterio como parte de la experiencia erótica vivida en los romances, con “personajes fuertemente dramatizados, en un trasfondo de latente moralismo” y en versos de la lírica popular, en los que prevalecen “figuras y emociones de cuento entretenido” (114). Universos de quien se enfrenta al amor y lo vive y lo canta, y sobre todo lo comparte al difundirlo.

Nadie puede pensar en Margit Frenk sin pensar en la voz, el canto y el sonido, de ahí que su artículo “El universo sonoro del cancionero popular antiguo” nos remonte a temas que le son tan propios como entrañables y sobre los cuales nos ha regalado con aportes invaluable como el *Cancionero folklórico de México*, el *Corpus* y el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII*. Valga su oración introductoria para refrendar lo afirmado:

Por poco que uno preste atención, escucha en muchos cantares populares medievales y renacentistas una sonoridad verdaderamente impresionante: armonías vocálicas, aliteraciones consonánticas, sutiles juegos combinatorios de vocales y de consonantes, continuas rimas dentro de un mismo verso (115).

El oído y la sensibilidad de Margit Frenk se encontraron con la lírica y se hicieron cómplices para siempre, de ahí su interés por lo que ella llama “las dos caras de una misma moneda”, la letra y la melodía, y por la paradoja que presentan los textos al tener “una gran autonomía frente a la melodía con que se cantan” (115), lo cual demuestra con una cuidada selección de textos de cancioncitas de “claro arraigo popular”, en las que predominan las consonantes sonoras que traen consigo una espe-

cial sonoridad, o en las que las vocales compiten con las consonantes nasales y líquidas en los juegos de sonoridades, incluso paralelísticos.

“Lírica y juegos populares en Gaspar de los Reyes” es el artículo preparado por Ana Pelegrín para este volumen, y en él nos habla de los juegos, burlas y entretenimientos del “ambiente rústico” que se proyectan en el “ámbito literario” del Siglo de Oro, dando lugar a diversas realizaciones incluidas en la obra de Alonso de Ledesma, Lucas Fernández, Lope de Vega, Rodrigo Caro y Gaspar de los Reyes. Trabaja la estudiosa sobre tres textos de Gaspar de los Reyes en los que aparecen juegos verbales (retahílas, sorteos, refranes, pullas), canciones, romances, cuentecillos, danzas (contrapaso, folía, hacha), juegos de acción (lanzamiento, destreza corporal, burlas corporales) e instrumentos musicales. Según comenta Pelegrín, el “triduo de Gaspar de los Reyes se inscribe en este género entremezclado de canciones bulliciosas, caóticas y burlescas de tiempo festivo”, y aunque en ellas la temática es extremadamente “popular”, el texto es “artificio de letrados”. Para demostrar lo anterior analiza diversos elementos, como la presentación “teatral” de un prólogo, “seguido de estrofas / escenas y final o despedida” (242), que ella considera trampas para el lector / oidor de alguien que conocía bien “las tradiciones orales y populares de la Sevilla del seiscientos, compartida con el bagaje erudito y lúdico de Rodrigo Caro”, así como de Ledesma, Covarrubias, Correas y Orozco (243). La autora incluye una variada y amena lista de estos juegos, enriquecida con sus notas y comentarios, además de la fuente o fuentes en que aparecen compilados, y tres tablas comparativas: de “Juegos” de los siglos XVI al XVII y de la tradición moderna, siglos XIX y XX; de “Canciones y danzas”, y de “Refranes y dichos”.

La segunda sección incluye los estudios sobre la lírica popular de la tradición moderna, de Rafael Beltrán, Gloria Chicote, Aurelio González, Mariana Masera, José Manuel Pedrosa, entre otros reconocidos especialistas en estos temas.

Rafael Beltrán, en su artículo “En torno a la canción de boda judeoespañola *Dize la nuestra novia*: popularización y encuadres dramáticos para la descripción de la doncella”, nos remite al trabajo fundamental que sobre este tipo de cantos realizó don Manuel Alvar desde los años cuarenta. La canción “Dize la nuestra novia” apareció estudiada por él

en dos artículos, uno de 1949 y otro de 1953. La tradición literaria de este hermoso canto “ha sido perseguida y relacionada con las supervivencias en el folklore sefardí” (349), asimismo por Margit Frenk, D. Danon y Paul Bénichou. A partir de lo que ellos señalan, y sobre todo de los estudios de Manuel Alvar, el autor lleva a cabo una revisión de la canción y su paso al romance “Ya se va la blanca niña” en la función de la descripción de las prendas de la novia en los mayos, en el “Paso de bureo” aragonés, en un “Sermón” aragonés y en “Recitados de falda” y, por último, se refiere a la canción representada y a la canción ritualizada. Así vemos como el tópico de la *descriptio* de la doncella o de la dama, por las partes de su cuerpo o por las prendas que lo cubren, se presta desde las versiones latinas hasta ahora para múltiples variaciones líricas, algunas plenas de referencias metafóricas, otras paródicas, irónicas, humorísticas, o eróticas. Lo anterior, en unos casos, con el fin de “dibujar una trama” y, en otros, de establecer un diálogo dentro del “encuadre dramático de la palabra” característico de los textos líricos tradicionales, como es el caso de la canción de boda, aquí comentada (371).

Con su estudio “Lirismo y vitalidad en el romancero tradicional argentino” Gloria Chicote nos lleva al romancero americano y comenta, primeramente, la inclusión de refranes en romances argentinos; esto, con “la intención de demostrar la eficacia potenciada que adquiere la conjunción de dos lenguajes lexicalizados [...] en la transmisión de prácticas culturales de índole discursiva” (373). Lo anterior es preámbulo al tema que la ocupa en su estudio, “la presencia de elementos líricos en el romancero argentino, en tanto condición de su vigencia funcional” (373). Para poder analizar el sincretismo lírico-narrativo en el romancero tradicional argentino, la estudiosa elige como *corpus* un conjunto de versiones procedentes de documentaciones efectuadas en el transcurso del siglo XX: “La Colección de Folklore o Encuesta de 1921 impulsada por el Ministerio de Educación, los cancioneros regionales compilados hasta la década del 50 por folkloristas como Juan Alfonso Carrizo en las distintas provincias argentinas, y el *Romancero de Moya*” (375). Entre sus hallazgos la autora señala los siguientes tres grupos:

1. La repetición, y en especial su modalidad estribillo, en conexión con la actualización de los poemas y con características de un circuito emi-

sor receptor infantil; 2. El *postscriptum* como espacio de adscripción genérica y también como expresión lírica de carácter valorativo; 3. La presencia de motivos romancísticos en diferentes géneros líricos tradicionales que conduce al interrogante sobre cuál es el género contaminado y cuál el contaminante (376).

Al respecto, después de analizar varios ejemplos, la estudiosa concluye que existe dificultad en “establecer límites genéricos que excluyan los desarrollos líricos”, sobre todo porque “la lírica tradicional sugiere sin decir; este grado de ambigüedad le quita autonomía al mensaje y posibilita su constante re-entextualización en otros géneros, tales como el romancero” (382).

Aurelio González en “Los términos del amor en coplas mexicanas”, nos remite a uno de los *corpus* fundamentales, el del *Cancionero folklórico de México* de Margit Frenk. En él el autor se aboca a la revisión del término *amor* como tema fundamental “no sólo de la lírica tradicional y popular, sino también de la poesía lírica culta” (409), con especial referencia a los modelos medievales de amor cortés y amor petrarquista. Dada la complejidad del sentimiento amoroso y la brevedad de las coplas, su lenguaje tiene que servirse de recursos como las comparaciones, los símbolos y las metáforas, en muchas ocasiones tomadas del mundo animal o del vegetal en las que se encierra todo un sentimiento. Lo mismo puede lograrse al comparar al amor con objetos que, por su fragilidad, liviandad, intensidad o peligrosidad se asemejen a él o a sus consecuencias. Lo importante es que con una gran economía se expresa todo un universo dentro de la copla para que en ella quepa “el arco de las hipotéticas posibilidades que van del acero al azúcar” (416) cuando se habla de amor, el cual igual se puede desear que sentir, gozar, padecer, vivir o morir. Según Aurelio González, en “los términos que están presentes en la tradición oral moderna mexicana y que se ponen en relación con el amor” el ingenio está presente con “imágenes sorprendentes” y “el tono sentencioso pide una voz impersonal” y “la presencia de un yo lírico concreto permite el toque humorístico y el dolorido” (417).

En su artículo “La religiosidad en el cancionero popular mexicano-novohispano: de la Virgen al diablo”, Mariana Masera nos conduce por otro espacio de la lírica tradicional, el religioso, y por tierras america-

nas. Nos comenta sobre la importancia del proceso de evangelización de los misioneros en la etapa novohispana y cómo las ceremonias y las fiestas religiosas cumplieron una función esencial en ese proceso, ya que, gracias a que no lograron permear del todo a la población, esta las utilizó y adecuó a su propio “sistema de creencias”, conformando con ello una religiosidad popular propia. Sobre este fenómeno y su presencia en el cancionero mexicano-novohispano nos habla la autora en su estudio a partir de dos figuras centrales del cristianismo: la Virgen y el diablo. Los textos elegidos están tomados, entre otras obras, del *Cancionero folklórico de México* y de *El villancico virreinal mexicano* de Andrés Estrada. A pesar de que son escasos los textos coloniales en el ámbito popular, la autora logra construir un panorama interesante sobre la importancia de las dos figuras elegidas. De ellas la más destacada es la de la Virgen María, con sus diferentes advocaciones, de las que sin duda resalta la de Guadalupe, seguida por la Inmaculada Concepción. Las referencias marianas resultan ser abundantes, muchas de ellas similares a las peninsulares e incluso de hechura culta; las menos, mezcladas con tradiciones indígenas y siempre en un tono maternal y amoroso. Caso contrario es el de la figura del diablo, que es conjurado para todo tipo de propósitos, aunque con mayor frecuencia de índole amorosa, de venganza o de muerte. En ambos aparecen ejemplos jocosos y satírico-lúdicos; los hay a veces con alusiones eróticas veladas o abiertas, y en algunos el trato con ellos resulta cercano y familiar, casi cotidiano.

José Manuel Pedrosa, en “Las canciones *contrahechas*: hacia una poética de la intertextualidad oral”, nos habla de la intertextualidad en el marco de la poesía tradicional, en especial en “las canciones creadas sobre el molde formal — métrico y musical — de canciones anteriores, más antiguas y previamente conocidas” (451), es decir, el fenómeno de las canciones *contrahechas* que ha existido desde siempre y del cual, comenta, se han valido muchos autores, como Aristófanes, Martín Codax, Shakespeare, Lewis Carroll, Cela, Nicolás Guillén, entre otros, a través de los tiempos. Pedrosa nos regala una amena selección de ejemplos, que analiza y compara puntualmente, para mostrar su función en la lírica, como parte de “un pacto entre tradición e innovación, entre herencia y modernidad, en el que nunca deja de estar presente y viva la energía eterna de la palabra” (469).

Por último, en la tercera sección, dedicada al tema “Lírica popular, lírica flamenca”, se resalta con acierto esta veta menos difundida con artículos sobre soleares, coplas flamencas de fuentes cultas y populares, la lírica amorosa del flamenco, y el cante, entre otros aspectos interesantes del género.

Trabajos como el de Francisco Gutiérrez Carbajo, “Lírica flamenca: algunas pervivencias de la poesía de tipo tradicional”, son sin duda un aporte a la reflexión sobre los orígenes, la importancia y la presencia de este tipo de expresión poética en la tradición lírica. En este trabajo el autor comenta cómo la representación en el Teatro Real de Madrid, el 8 de noviembre de 2001, del espectáculo *De mis soledades vengo. Los clásicos y el flamenco* puso de manifiesto la “potencialidad estilística y expresiva de este arte” y llevó al crítico a insistir “en la hipótesis abductiva de sus relaciones con la poesía popular” (625). Textos de autores de los Siglos de Oro, como san Juan de la Cruz, fray Luis de León, Teresa de Jesús, Lope de Vega, Quevedo, Calderón y, en especial, Tirso de Molina, mezclados con composiciones líricas de tipo popular aún vigentes, fueron interpretados por cantaores de flamenco rescatando y revalorando su sentido y parentesco. El material fue tomado del *Cancionero musical de Palacio*, del *Cortesano* de Milán, de las *Obras* de Fernández de Heredia, de las antologías modernas de Cejador, Alonso-Blecuá, Alín, Frenk, entre otros, y de lo que se canta en el Sacromonte, en las calles y en los tablaos, y que está recogido en colecciones de cantos populares, como *Fantasia de cante jondo*, el *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* y en múltiples grabaciones. Gutiérrez Carbajo hace en su artículo una revisión puntual de los antecedentes y las fuentes para elaborar después una cala de una y otra manifestaciones, a partir de ejemplos que evidencian la enorme cercanía temática, expresiva y poética entre ambas, y concluye que el “fenómeno de estas interconexiones no puede causar mucha extrañeza, tratándose de campos no distantes” (636). Lo anterior resulta revelador e interesante como fenómeno de estudio y aporte para el conocimiento y disfrute de la poesía lírica desde una visión distinta, aunque hermana.

Por lo variado y rico del volumen *De la canción de amor medieval a las soleares*, nos damos cuenta de lo mucho que tenemos como acervo en el campo de la lírica tradicional y popular y de los infinitos pendientes que quedan por explorar, analizar y comprender en cada una de las vetas

que han abordado los especialistas. En algunos casos su acercamiento responde a un nuevo descubrimiento o visión sobre el tema tratado, en otros apreciamos el saber largamente acumulado y construido sobre el que se aporta una reflexión más. Con todos ellos los autores que participaron en el congreso, tanto los aquí comentados, como los que por razones de espacio, que no de calidad en las aportaciones, tuvimos que dejar pendientes, constituyen contribuciones fundamentales para la comprensión y el estudio de la lírica tradicional y popular.

MARÍA TERESA MIAJA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

que han abordado los especialistas. En algunos casos su acercamiento responde a un nuevo descubrimiento o visión sobre el tema tratado, en otros apreciamos el saber largamente acumulado y construido sobre el que se aporta una reflexión más. Con todos ellos los autores que participaron en el congreso, tanto los aquí comentados, como los que por razones de espacio, que no de calidad en las aportaciones, tuvimos que dejar pendientes, constituyen contribuciones fundamentales para la comprensión y el estudio de la lírica tradicional y popular.

MARÍA TERESA MIAJA

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

José Martínez Hernández. *Poética del cante jondo (una reflexión estética sobre el flamenco)*. Pról. Félix Grande. Murcia: Nausicaä, 2004; 160 pp.

Como se indica en el subtítulo, este volumen constituye una reflexión en torno al *cante jondo*, un término para designar una forma del canto flamenco, canto típico, sutil y profundo en el que el autor ahonda desde la estética, “filosofía del arte o reflexión filosófica sobre la creación artística” (30). Antes que documentar histórica o etnográficamente el sentido del término, o bien, de atender a los textos de esos cantares, el autor se propone hacer una lectura del cante jondo como forma poética comunitaria, de honda raíz, considerada además en términos dinámicos. El flamenco ha sido estudiado — y muchas veces idealizado — por intelectuales de los siglos XIX y XX, y constituye, además de una tradición folclórica, un filón de la música popular actual, que ha rebasado grandemente las fronteras de las comunidades que la acunaron y que la cultivaron en términos festivos.

Martínez Hernández comienza por establecer el vínculo del cante jondo con la expresión humana primitiva: “Siempre que la música es fiel a su origen, siempre que es originaria y auténtica, se convierte en evocación del grito y se acerca a él” (39). Como voz primigenia, ligada a los sentimientos más elementales del hombre, el grito es para el autor una forma de expresión comunitaria y raíz del canto. En su origen netamente popular, marginal, vinculado a la tierra y al grito, el flamen-

co, “la casa natal del cante jondo, ha nacido de la humillación y de la marginación, ha sido tradicionalmente *la voz de los parias*” (40; las cursivas son mías). Así, justamente, se titula el primer capítulo, en el cual se da cuenta de las circunstancias de tradicionalidad en las que el flamenco se ha cultivado, “casi en estado de naturaleza, por los hijos de las sombras, los habitantes de las cuevas, de las cárceles, de las minas, de los prostíbulos” (40).

Como muchas otras tradiciones poético-musicales de origen popular, el flamenco es un arte que carece de registro escrito, por lo cual sus términos fundamentales y su historia resultan oscuros, su documentación se acerca a lo imposible; por eso, nos dice el autor, el investigador no sólo tiene que echar mano de la observación y de documentos de diversos tipos, sino, asimismo, de la imaginación, de la intuición, y tiene que considerar que los testimonios conducen con frecuencia a la leyenda. Esta falta de documentación, agrega, ha influido en el olvido de una condición esencial del flamenco como “voz nacida del mestizaje de otras voces” (43), esto es, las diversas fuentes étnicas de las que mana el folclor andaluz. El autor denuncia las inclinaciones que otros estudiosos han tenido en particular por algún grupo étnico y establece que la riqueza de este arte mestizo se encuentra justamente en la multitud de voces que le dieron origen, para decir: “el flamenco no es propiedad de nadie” (45).

Pasa el autor de describir el origen mestizo del flamenco a establecer que ese mestizaje lo ha enriquecido estéticamente, pues ha acogido en su seno “una riquísima gama de estados afectivos y emocionales”, a la vez que “ha superado cualquier localismo y ha devenido un arte universal, con capacidad para dirigirse a todos los hombres” (45). O sea, constituye desde sus orígenes un patrimonio común, nutrido por diversas tradiciones y grupos étnicos, de manera que, para el autor, puede considerarse que el flamenco es la expresión de la experiencia humana, de la “experiencia pasional y trágica de la vida” (48); sería, pues, un “grito de rabia [...] contra todo [...], contra ese todo interesado que forman la razón, el poder y la historia” (48).

El cante jondo no viene dado, en este sentido, por las cualidades del canto, por el estilo o el registro melódico, ni por la forma de emisión de la voz, “sino por la amplitud y la riqueza de su emoción” (50). Se ha establecido, así, que el flamenco se encuentra más cerca de la naturaleza

que del arte, tal como este se concibe en términos de la Ilustración. Fue, pues, el romanticismo la corriente artística que abrió los oídos al flamenco, a partir del concepto de cultura popular que acuñó, un concepto desde el cual se ha ido gestando una dicotomía, basada en la supuesta oposición entre las manifestaciones artísticas populares y la llamada alta cultura, la Cultura con mayúscula.

En el capítulo II, "La cultura de la sangre", Martínez Hernández repasa la manera en que el término *cante jondo* ha sido interpretado en estudios previos, a los que considera, en general, "palabrería", puesto que se han abocado a idealizar al flamenco a partir de lugares comunes y a repetir términos de la jerga flamenquista, sin aclarar su significado ni menos explicarlo. Pondera, sin embargo, entre sus antecesores, los estudios de los hermanos Machado, así como los de Ricardo Molina, Federico García Lorca, Luis Rosales y Félix Grande (57). Para ahondar en el término, establece el autor que "aunque todo cante jondo es flamenco, no todo cante flamenco es, en la práctica, jondo" (55); con ello, se refiere a que mientras el cante flamenco designa al repertorio y a los diversos estilos de la música de este género, el cante jondo es "un modo determinado de interpretar, de sentir y expresar tales estilos" (55). La *hondura* de lo *jondo* resulta en un terreno poco firme; su definición, según el autor, estaría dada no por una cuestión estilística, sino estética. En pocas palabras, "cantar jondo es, se cante lo que se cante, cantar 'por seguiriyas'" (56), dado que Manuel de Falla estableció que la seguiriya es "el tipo o estilo genuino del cante jondo" (55). La definición no quedará agotada, de hecho, en este capítulo; en un estilo, digamos, envolvente, el autor repasará esta reflexión a lo largo del libro para poner en claro los conceptos fundamentales que trata.

Para entrar en materia, Martínez Hernández pide al lector ampliar el concepto más corriente de cultura, constreñido a "la instrucción, el refinamiento o las educadas maneras" (59); propone, en cambio, un concepto dado en función de las formas de conocimiento y expresión que los pueblos han desarrollado históricamente, "la suma de los modos de vida creados, aprendidos y transmitidos de una a otra generación entre los miembros de una sociedad determinada" (59). Así entendidas las cosas, el cante jondo debe verse como una manifestación culta, toda vez que representa, según lo planteado en el capítulo I, la forma de expresión

trágica y verdadera de un pueblo; el flamenco —y debemos entender aquí que también otras tradiciones musicales populares— es un arte culto, más allá del limitado término de cultura popular, a partir de la definición más amplia de cultura a la que el autor hace referencia.

Entre los rasgos que caracterizan al cante jondo, José Martínez describe su carácter naturalista y comunitario, así como dionisiaco, en el que “predomina lo expresivo sobre lo formal”; por ello, dice, en realidad “no se canta, sino que se tiembla, se llora y se ríe a compás [...]; el auténtico cante no alegra o entristece, sino que duele” (63). Con tal base de padecimiento, el cante jondo se aleja del preciosismo y busca la expresión honda, auténtica, desgarradora; una expresión que no habrá de darse en soledad, será compartida y, por ello, “celebra la liberación de un yo que es un nosotros” (64). No se trata de un arte de masas, sino de un arte comunitario, en el cual el cantaor comparte el grito, la expresión naturalista del cante, y se demanda de él autenticidad, “una entrega sin reservas; [se] le concede la calidad de médium a cambio de que abra su intimidad y haga pública su verdad” (67).

Este capítulo representa, en fin, la descripción densa de las características que el autor considera esenciales del cante jondo, “la más lograda expresión de la experiencia trágica de la vida [...]; su estado de ánimo es el duelo en el doble sentido de combate y de pena” (68). Las coplas, nos dice, más allá de los asuntos particulares que tratan, están articuladas en torno a la dicotomía amor / muerte. Al margen de los recintos reservados socialmente para la *alta cultura*, el cante jondo es, pues, para el autor una expresión vital, comunitaria, de tradición oral, que “perteneció a la cultura del desamparo, del desarraigo, de la marginación, de la miseria y la persecución” (74).

El capítulo III, “Arte y rito”, repasa y cuestiona la concepción actual del flamenco como espectáculo producido por artistas profesionales. Los cafés cantantes han propiciado esa comercialización y el desarrollo artístico del género, lo que ha ampliado el rango del público que lo aprecia: “Hoy el flamenco, para bien y para mal, está de moda” (79). De igual manera, como objeto de estudio el flamenco ha ido llamando la atención de especialistas de diversas disciplinas, y ha ido creciendo el número de tesis doctorales escritas sobre él. Para el autor, la visión mediática, espectacular y de moda del flamenco, se contrapone a la función ritual

que históricamente ha cumplido como forma artística comunitaria, como fiesta y rito. Al ser una forma artística antigua, nos dice el autor, representa una producción mítica y simbólica; en la medida en que conduce a los participantes del rito a “las emociones más intensas, [constituye] un descenso vertiginoso a la experiencia de lo trágico” (81-82), provoca la metamorfosis, la transfiguración, toda vez que posee un elemento ritual de transformación de la realidad.

El espacio del cante jondo es la fiesta, es su rito particular, nos dice el autor: “La metamorfosis que produce el cante se da en el espacio y el tiempo de la fiesta, que son la negación del espacio y el tiempo convencionales” (88), para resultar en un espacio catártico, comunitario, que trasciende el orden habitual y de hecho libera al ser humano de este, para conectarlo —en el caso del cante jondo— con el sentimiento trágico de la vida. Por ello, “la fiesta es lo contrario del espectáculo” (90), pues este establece una distancia entre actor y espectador, de manera que “la fiesta es comunitaria y el espectáculo es social” (90). El grito del cantaor flamenco no puede producirse, según lo anterior, en el espectáculo, sino sólo en la fiesta, en el ámbito en el que históricamente se ha fraguado el rito del flamenco, el que ha permitido que los participantes trasciendan su realidad y se liberen del orden cotidiano, enajenante.

El capítulo IV, “Creación en acto”, habla sobre los principios del arte del flamenco, acuñados en la edad de oro del género (1860 a 1920) y que se encuentran en constante reconstitución; según lo establecido por el autor, lo esencial en este arte no es el canon formal, sino el expresivo, de manera que, aun cuando puedan aparecer nuevas canciones del género o, incluso, nuevos subgéneros apegados al gusto estético cambiante, el fondo expresivo del cante jondo será el que siga dando unidad a la tradición del flamenco. El intérprete debe realizar una creación en acto; es decir, “la recreación singular de las formas tradicionales, [esto es], un encuentro con el alma propia que se manifiesta como poder emotivo, como energía expresiva que se contagia y conmueve” (97-98).

Llegar a este tipo de ejecución no es asunto de herencia genética, pero tampoco fruto de un estudio de tipo escolar; en el cante jondo la creación en acto “nace como un milagro, como un don. No es un don celeste, sino terrestre, no es obra de la razón y del pensamiento, sino de la pasión” (102). Agrega: “El cantaor es un intermediario entre los duendes y

los hombres, un médium que ha de transfigurarse para que lo mágico acontezca" (103), y demanda de él que alcance el trance al ahondar en lo profundo de sí y prodigarlo con verdad. Esta capacidad mágica del cantaor sólo se logra desde la humildad que le otorga su *docta ignorancia*, "el valor de aventurarse en lo incierto para temblar ante lo desconocido" (106). En la medida en que esta magia escapa de sus manos y que la aventura resulta singular cada vez que la emprende, el cantaor "ha de luchar para hablar, abismarse para sentir, encenderse, arder y palpitar en la oscura luminosidad de lo jondo" (107).

El capítulo V lleva justamente el título de "Lo jondo"; en él, el autor recalca el hecho de que, más que por una tipología melódica, lo jondo se caracteriza por su amplia riqueza expresiva. Para ubicar el término en el ámbito estético de la música flamenca, establece tres categorías fundamentales para este arte: lo bonito, lo bello y lo jondo. Las dos primeras se refieren a cualidades estéticas de la ejecución: lo bonito estaría referido al "agradar sin más, jugando con las formas por puro deleite de los sentidos" (115), en una ejecución preciosista, que pone el acento en las cualidades sonoras de la música. Muy cercano se encuentra lo bello, que en el flamenco se puede concebir prácticamente en los mismos términos en que lo ha hecho la estética; sin embargo, entre la belleza clásica, tendiente entre otras cosas al equilibrio, la elegancia, la perfección y la serenidad, y la romántica, en la que el artista busca "producir mediante su obra un efecto poderoso, un choque provocador y perturbador" (118), el flamenco está más cerca de este concepto de belleza. Lo jondo, que viene dado por el arrebató pasional, se encontraría, según el autor, al margen de estas concepciones de lo bello, y estaría conectado, en cambio, de algún modo, con lo sublime, esto es, "la experiencia teórica de lo trágico, [...] la tragedia entendida como apariencia transitoria que puede ser superada y no como verdad última de nuestra existencia" (122).

Sin embargo, dice Martínez Hernández, lo jondo va más allá, se mueve "en su propia órbita, la de lo jondo" (122), esto es, la de las contradicciones más íntimas y terribles del ser humano, que, según el decir del autor, buscan ser manifestadas contra toda lógica. En la expresión que aporta el flamenco a partir de lo jondo, una expresión que parte del íntimo caos humano, se encontraría el concepto de belleza propio de este arte: "El cante jondo es la voz del hombre que mira a lo terrible y grita

angustiado y sobrecogido por esa visión abismal. Pero no porque vaya a buscar ese abismo, sino porque ha nacido dentro de él" (124).

En el capítulo VI, "El duende y la gracia", se habla sobre el término *duende*, ligado directamente al concepto de descenso al abismo referido por el autor. La aparición del duende está conectada con el momento de la fiesta en que la concurrencia puede emprender ese camino bajo la conducción del cantaor. Este asombroso ingrediente del ritual, sin embargo, "se ha convertido en mito inefable y en tópico manido del flamenco" (132). Por supuesto, dice, Federico García Lorca será el gran teórico del duende, quien no sólo aportará esta categoría estética para los iniciados en la fiesta del flamenco, sino que la pregona por el mundo. En su escrito clásico "Juego y teoría del duende", el granadino establece, entre otras cosas, los vínculos del arte flamenco con la estética romántica y equipara, en cuanto a la trascendencia de su creación artística, a los grandes cantaores populares andaluces con reconocidas figuras del llamado gran arte europeo (133-134).

Martínez Hernández resalta las aportaciones de García Lorca en este trabajo, donde establece el sentido de la inspiración venida del *duende*: "el duende tiene su morada en las últimas habitaciones de la sangre y es allí donde hay que atreverse a despertarlo para pelear con él y quemarse con su fuego [...]; para encontrarse con él es preciso rechazar al ángel y dar un puntapié a la musa" (135). Establece Lorca, según el decir de José Martínez, dos reflexiones fundamentales sobre el término: "*el duende es el espíritu de la tierra y el duende no llega si no ve posibilidad de muerte*" (137; cursivas del autor). Según lo explica, la voz del duende es terrenal, es la inspiración de la tierra que se manifiesta en el ser humano, como he señalado, en virtud del grito. La reflexión que emprende en este sentido resulta de lo más sugerente; para él, el duende "es una sabia demencia, consiste en romper las formas sin perderlas interiormente, es una locura sensata, una embriaguez lúcida" (143).

Concluye el capítulo con palabras sobre un término análogo al del duende: el de la *gracia*, que sería el grito no de dolor sino de alegría, mucho más excepcional que aquel, dado que el flamenco expresa, como lo he ya apuntado, la voz de los marginados: "la gracia es [...] la otra cara del duende, la transfiguración de su rostro terrible y desgarrado en un rostro iluminado, sensual y gozoso [...]. *El duende es el dolor de la tierra,*

la gracia es la sal de la tierra" (145-146; cursivas del autor); concibe, así, la gracia como un súbito esplendor dentro del padecimiento que el flamenco representa.

El capítulo final, "Patética", es una reflexión en torno al discurso poético del flamenco, una profunda lectura que retoma los argumentos vertidos en los seis capítulos anteriores para proponer una visión desde la propia sensibilidad de lo jondo; de tal manera, establece la necesidad de pasar por alto la consideración clásica de la pasión como opuesta a la razón. El cante jondo, por el contrario, sería una forma de expresión para las pasiones humanas, una forma artística que, por ello, se opone a las aspiraciones del arte clásico, al sentido de la ética, "consecuencia del *ethos* (carácter)"; cabría, en este caso, hablar, como lo indica el título del capítulo, "de una patética, en la que la acción proviene del *pathos* (pasión)" (153). A partir de esta premisa, nos dice, puede entenderse la tendencia de la lírica del flamenco —y habría que decirlo, de muchas coplas en el mundo hispánico— hacia las contradicciones, hacia el *nonsense*, dado que esta poesía no busca primordialmente adaptarse a los cánones de la razón; por el contrario, dice el autor: "el cante jondo nos sugiere que tal vez no hemos venido al mundo para gobernar nuestro destino, sino para sufrirlo y comprenderlo a posteriori desde la pasión" (157).

Esta visión de la poesía y la música tradicionales, situada al margen del idealismo y el racionalismo filosóficos, resulta más que original, pues nos ubica, desde mi punto de vista, en la esfera estética que de suyo corresponde a esta poesía; no por nada, en el prólogo al libro, Félix Grande destaca que este es en realidad "uno de los pocos estudios radicales que ha motivado en más de un siglo esta música radical" (13). Me parece que la profundidad con que José Martínez Hernández aborda el problema de la estética del cante jondo, así como la originalidad de su óptica, hacen de este volumen una obra de importancia para acceder a la poética del flamenco en particular y de mucha de la lírica tradicional hispánica, en general.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Jesús Suárez López, ed. *Folklore de Somiedo. Leyendas, cuentos, tradiciones*. Colaboración de José Manuel Pedrosa. Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular / Museo del Pueblo de Asturias / Ayuntamiento de Gijón, 2003; 363 pp.

“Ninguna voz — de ningún prólogo ni de ningún estudio crítico — podrá nunca ponerse a la altura, ni llegar al fondo, y quizás ni siquiera iluminar tenuemente, la magia de las creencias y saberes del pueblo ni el misterio de las palabras de la tradición” (62). Con tales palabras describe Pedrosa la riqueza de este y de cualquier corpus — bien editado — de textos tradicionales.

Jesús Suárez López divide su obra en dos partes: la primera consiste en una introducción en la que explica que el trabajo llevado a cabo forma parte de un proyecto global que, desde 1987, se hace por todo Asturias y cuya finalidad es preparar una serie de ediciones y estudios críticos sobre la tradición oral asturiana. Su principal objetivo es hacer “una actuación urgente para registrar y salvar del olvido un repertorio cultural tradicional ligado a modos de vida del pasado cuyos transmisores tienen una media de edad elevada y por falta de relevo generacional se halla en acelerado proceso de decadencia” (14). También se propone “recuperar para el público en general, y para los estudiosos en particular, una parte representativa del patrimonio oral de la región asturiana, y editarlo con rigor científico, de acuerdo con los criterios y metodologías de análisis de la literatura tradicional que se están realizando en relación con otras tradiciones y en distintos ámbitos culturales” (14). Suárez considera que el trabajo realizado en el concejo de Somiedo constituye un corpus significativo desde los puntos de vista lingüístico, literario, etnológico y antropológico.

A la introducción sigue un estudio de José Manuel Pedrosa titulado “La literatura oral de Somiedo: de lo local a lo universal” (19-62). En estas páginas, Pedrosa califica la obra de Suárez como “el mayor y mejor repertorio de literatura tradicional regional que haya visto la luz en cualquiera de las comunidades autónomas de la península ibérica” (20). El texto de Pedrosa es un riquísimo estudio comparativo entre los textos de Somiedo y versiones de otras tradiciones. De cada género señala elementos en común o divergencias entre las versiones somedanas y otras

versiones procedentes de la Península y de otras tradiciones (hispanica, serbo-croata, asiática, africana, de los indios de Norteamérica, etc.). También revisa versiones similares insertadas y recreadas en textos cultos desde obras de Séneca hasta Camilo José Cela. En varios casos, rastrea el posible origen o fuente de fórmulas y coplas sueltas que aparecen en cuentos y leyendas somedanas y establece vínculos con versiones procedentes de la literatura del Siglo de Oro. Acompaña el trabajo una amplia bibliografía. Sin duda alguna, el trabajo de Pedrosa, preciso y erudito, subraya la importancia de la labor de Suárez, así como el valor literario de los textos somedanos.

La segunda parte del libro está compuesta por el corpus. Antecede a los textos una página en que se explican los criterios de edición. Suárez señala que la colección completa de documentos orales de Somiedo, recogidos entre 1987 y 2000, consta de más de un millar de textos, de los que se seleccionaron 390 como los más representativos y valiosos. La transcripción es completamente fiel al discurso hablado de los informantes sin corregir ni normalizar nada, salvo la puntuación que, como aclara el autor, resulta necesaria para la total comprensión del texto. Se incluyen acepciones de regionalismos y la aclaración del significado de otros términos.

El corpus se divide en los siguientes géneros (después de cada apartado señalo entre paréntesis el número de textos incluidos): *I. Mitos y leyendas*, subdividido en: “El porqué de algunos nombres” (7 textos), “Pueblos desaparecidos” (2), “Mitos y leyendas” (60), “Güercos, aparecidos y fantasmas” (15), “Las brujas y el mal de ojo” (11) y “Relatos sobre el diablo” (13). *II. Cuentos populares*, con los apartados: “Cuentos de matrimonios” (26), “Cuentos de curas” (14), “Cuentos de hombres listos” (12), “Cuentos de hombres tontos” (14), “Cuentos humanos varios” (18), “Cuentos de viejas” (9) y “Cuentos maravillosos” (10). *III. Romances*: “Romancero tradicional” (22), “Romancero religioso” (6), “Romancero burlesco e infantil” (1), “Romancero vulgar tradicionalizado” (4) y “Romancero de ciego” (5). *IV. Oraciones y conjuros*: “Oraciones” (23), “Ensalmos y conjuros” — que en el índice aparece como “Conjuros y cantinelas” — (16). *V. Retahílas, canciones y fórmulas de juego*, con esos mismos tres apartados, que incluyen, respectivamente, 11, 14 y 9 textos. *VI. Enigmas y adivinanzas*, dividido en “Enigmas de tesoros” (8) y “Adivi-

nanzas" (22), y VII. *Refranes, usos y costumbres*: "Refranes sobre el tiempo" (16) y "Usos y costumbres" (15).

La clasificación del corpus no escapa a la casi ineludible trampa que significa clasificar este tipo de material, pues algunos textos o subapartados completos (especialmente de *Mitos y Leyendas* y *Cuentos populares*) pueden incluirse en otros. Sin embargo, el autor es bastante fiel a la definición del género y a sus posibles divisiones, que hace al inicio de cada apartado, apoyándose en bibliografía de Pedrosa. Se trata de breves descripciones de los rasgos característicos de cada género. Suárez es muy claro en su exposición sobre el romance y sus tipos; sin embargo, no ocurre igual con otros géneros, ya que no explica las diferencias entre los apartados: si bien es preciso en sus observaciones a propósito de un género difícil de definir como lo es la leyenda y sus diferencias con el mito, no lo aplica en la división de apartados, pues estos obedecen más bien a los temas. Tampoco se refiere a los tipos de cuentos, como sí lo hace con el Romancero. Aunque bien puede dejar la tarea al lector, se echa en falta algún comentario respecto de ciertas particularidades del corpus. Por ejemplo: sorprende la ausencia de cuentos de animales, ya que es un tipo de cuentos que goza de gran arraigo en la tradición peninsular, como lo prueban distintas recolecciones. En esta misma línea, no deja de llamar la atención que el único ejemplo seleccionado para el apartado "Romancero burlesco e infantil" sea una versión de *La loba parda*.

Como es de esperar en este tipo de publicaciones, Suárez se preocupa por incluir mayor número de textos que de versiones, pues de esta manera ofrece un panorama más completo del riquísimo acervo asturiano. Asimismo, proporciona datos de los informantes, a saber, edad, localidad de origen y fecha de recolección, y queda entendido que todos ellos se dedican o dedicaban a labores del campo y del pastoreo.

Incluye más de treinta fotografías a color, que dan cuenta de la geografía del lugar (la zona montañosa de Cantabria), del tipo de construcciones (casas, refugios para el ganado, lugares de trabajo) de las aldeas que forman el concejo de Somiedo, y de algunos informantes durante las diversas encuestas. Publica también una bibliografía que contiene trece títulos de otras recolecciones y aportaciones sobre el folclor asturiano, un índice de lugares e informantes y un índice de textos.

Después de la lectura de la introducción, del estudio y de los textos, surgen en el lector diversas dudas. Uno se pregunta, por ejemplo, si no habitan en esa región personas menores de sesenta años, ya que la media de edad de los informantes sobrepasa los setenta (aunque hay un informante de 35). O bien, por qué la tradición no ha logrado insertar las suficientes variantes como para adaptarse a modos de vida más modernos, tal como ha ocurrido con innumerables textos en otras tradiciones. Asimismo, cabe la pregunta de si esa “falta de relevo generacional” limita la vigencia del corpus, en el sentido de que un texto es vigente mientras siga cantándose o narrando. ¿Estamos ante un corpus que dentro de veinte o treinta años sólo hallaremos en las colecciones de folclor asturiano o en los libros de Suárez?

Finalmente, hay que decir que Suárez López nos presenta una muestra contundente de la riqueza de la tradición asturiana. Una de las cualidades de esta obra es que el rigor académico o científico con que está hecha no entorpece el deleite de la lectura de los muy variados textos. Aunque, en la introducción, el autor abre su obra a distintas disciplinas (antropología, etnología, lingüística, literatura), el libro regala a los estudiosos de la literatura tradicional un amplísimo campo de trabajo.

MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO

Después de la lectura de la introducción, del estudio y de los textos, surgen en el lector diversas dudas. Uno se pregunta, por ejemplo, si no habitan en esa región personas menores de sesenta años, ya que la media de edad de los informantes sobrepasa los setenta (aunque hay un informante de 35). O bien, por qué la tradición no ha logrado insertar las suficientes variantes como para adaptarse a modos de vida más modernos, tal como ha ocurrido con innumerables textos en otras tradiciones. Asimismo, cabe la pregunta de si esa “falta de relevo generacional” limita la vigencia del corpus, en el sentido de que un texto es vigente mientras siga cantándose o narrando. ¿Estamos ante un corpus que dentro de veinte o treinta años sólo hallaremos en las colecciones de folclor asturiano o en los libros de Suárez?

Finalmente, hay que decir que Suárez López nos presenta una muestra contundente de la riqueza de la tradición asturiana. Una de las cualidades de esta obra es que el rigor académico o científico con que está hecha no entorpece el deleite de la lectura de los muy variados textos. Aunque, en la introducción, el autor abre su obra a distintas disciplinas (antropología, etnología, lingüística, literatura), el libro regala a los estudiosos de la literatura tradicional un amplísimo campo de trabajo.

MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO

José Manuel Pedrosa y Sebastián Moratalla, ed. *La ciudad oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid. Teoría, Métodos, Textos*. Estudio de José Manuel Pedrosa y coordinación de Sebastián Moratalla. Madrid: Comunidad de Madrid, 2002; 367 pp.

El libro que ahora se reseña es una muestra fehaciente de la gran riqueza oral que existe en los centros urbanos, los cuales, por extraño que parezca y frente a la frialdad y el desarraigo que supone la modernidad, se han convertido en un conglomerado de diversas tradiciones que se han preservado en la memoria colectiva de quienes viven en las ciudades. Cuentos, canciones, romances, trabalenguas, leyendas, juegos, se dejan “escuchar” en *La ciudad oral*, libro que hace tres años patrocinó la Comunidad de Madrid a través de la Consejería de Educación y que es el re-

sultado de un esfuerzo colectivo de profesores y alumnos interesados en la literatura tradicional del sur de la capital española.

Según lo dice en el prólogo Sebastián Moratalla López, este libro surgió de un proyecto que inició el Centro de Apoyo al Profesorado de Leganés, donde se impartió el curso Tradición oral, en los años del 2000 al 2002, a maestros de escuelas primarias y secundarias. El entusiasmo que despertaron las clases y la cantidad de textos tradicionales que recogieron los alumnos en unos cuantos meses, los llevó a publicar esos materiales.

Un gran especialista e infatigable recolector de la literatura tradicional española, José Manuel Pedrosa, fue uno de los profesores del curso. Asesorados y alentados por él, los alumnos decidieron embarcarse en la aventura de publicar los textos que habían obtenido de las entrevistas que realizaron en centros educativos del sur de Madrid, como son Leganés, Fuenlabrada, Getafe, Móstoles, entre otros.

Los materiales reunidos fueron clasificados en ocho géneros de la literatura tradicional: cuentos, leyendas, canciones, juegos, retahílas y fórmulas de rifa; paremias, adivinanzas y acertijos, trabalenguas y oraciones.

Abiertos a temáticas muy conocidas y hasta repetitivas, como podrían ser las leyendas de brujas y fantasmas, los alumnos también incluyeron leyendas de la “güija”, un juego de mesa de adivinanzas, muy de moda hace unas cuantas décadas; de locos, como el cortacabezas, el asesino, o bien el que, curiosamente, siempre va acompañado por un perro; de motociclistas y conductores de carreteras, así como de hombres y animales maravillosos y monstruosos, muestra, por cierto, del imaginario colectivo que existe en España, con historias tan extraordinarias como *Las ratas del cementerio*, *El niño salvaje de Soria*, *El cocodrilo de Salamanca* y *El niño pez*.

En la misma sección de leyendas hay un apartado que se ha intitulado “Visiones, apariciones, milagros”, donde se han agrupado historias sobre la aparición de algún santo, que los informantes relatan a manera de testimonio, y que se sitúan en diferentes provincias. Vale la pena mencionar que la vida urbana en la que se ven envueltas las personas entrevistadas no ha borrado esas historias, que gozan de una larga tradición popular; casi todas ellas fueron contadas por jóvenes, que a su vez las escucharon de individuos que viven en zonas muy distintas al

sur de Madrid, como son Badajoz, Cáceres, Segovia, Jaén, Ávila y Cantabria.

En el libro también aparecen leyendas etiológicas y topográficas, que explican los orígenes de pueblos, peregrinaciones religiosas, lagos, montañas, ermitas y cerros. Para dar un ejemplo de lo que el lector puede encontrar en esta sección del libro, vale la pena mencionar *El arroyo de la degollada*. La leyenda, proveniente de Villanueva de la Sierra, Cáceres, cuenta la historia de un muchacho que, al regresar a sus tierras después de una prolongada ausencia, encuentra a su novia ya casada con otro hombre. “Tal fue su ira y dolor, que la llevó hasta un arroyo, donde la degolló, tiñéndose el arroyo de color rojo. Es por esto por lo que el riachuelo recibió el nombre: “El Arroyo de la Degollada”.

En la sección de cuentos, que son pocos, el libro incluye chistes, todos ellos caracterizados por su ingenuidad. Hay algunos que establecen un supuesto diálogo por teléfono:

¡¡Ring!!

– ¿Está Consuelo?

– ¡Pues claro! Sin suelo me caigo (135).

Hay chistes de “colmos”:

– ¿Sabes cuál es el colmo de una palmera?

– ¡Que le coman el coco! (136).

O bien, donde los niños se burlan de otros:

Un niño le dice a otro:

– ¿Cómo te llamas?

– Me llamo Bienvenido.

– ¡Anda, como mi felpudo! (136).

y, por supuesto, no podían faltar los chistes crueles:

– ¡Mamá, mamá, en el colegio me llaman peludo!

– ¡Pepe, el perro habla! (136).

Por su número y variedad, el capítulo “Canciones, juegos, retahílas y fórmulas de rifa” no es nada despreciable, pues se ofrecen en ellas desde rimas infantiles (“Rabia, rabiña, / que tengo una piña / con muchos piñones, / y tú no los comes”) y coplas asociadas al juego (“Antón, Antón, / Antón pirulero, / cada cual, cada cual, / que atienda a su juego, / y el que no lo atienda / pagará la prenda”), hasta canciones que suelen entonar los estudiantes en las excursiones. Estas canciones pueden ser circunstanciales, por ejemplo, para contrarrestar el aburrimiento de lento caminar del autobús escolar, enumerando una serie de “mentiras” (“por el mar corren las liebres” y “por el monte las sardinas”); o bien, reflejan el ingenio y el tono jocosos de quienes las cantan:

No he visto tía más guarra
que la patrona mía;
me pone por judías
bolitas de alcanfor,
y de segundo plato,
mosquitos trompeteros
que bailan en el plato
al son del cucharón... (258)

Los integrantes del curso Tradición oral, autores del libro, también presentan alrededor de cien refranes y adivinanzas. La cantidad es bastante considerable y contrasta con las escasas oraciones que lograron reunir, disparidad que tal vez se explica por el hecho de que la mayoría de sus entrevistados fueron jóvenes y niños y hubo pocos adultos.

Los textos que componen el grueso de *La ciudad oral* van precedidos por un estudio de José Manuel Pedrosa, donde explica conceptos como *literatura oral, popular, folclórica y tradicional*; distingue los diferentes géneros orales que existen en verso y prosa, y hace un recuento histórico de las teorías que tratan la literatura oral. La información que vierte en este estudio introductorio es el resultado de una larga trayectoria de investigación y de experiencia en trabajo de campo, que este joven profesor ha atesorado en su brillante trayectoria académica y que tiene la generosidad de compartir con los demás.

En esta sección, el lector tiene la oportunidad de adquirir, en forma clara y sucinta, elementales herramientas sobre la literatura oral, que no siempre se encuentran a la mano. Más aún, una de sus definiciones ayuda a esclarecer, por ejemplo, cuáles son las diferencias entre leyenda y mito, y por qué no siempre se las puede separar tajantemente. Compara, además, la leyenda con el mito y con el cuento, lo mismo que la leyenda escrita con la que se difunde oralmente. Asimismo, hace un recuento histórico de cada género oral y señala cuáles son los tópicos más característicos que aparecen en cada uno de ellos.

Como estudioso que es de las manifestaciones literarias tradicionales, después del estudio introductorio Pedrosa dedica un capítulo a analizar algunos de los textos que los alumnos de su curso recopilaron. No es, como lo indica, un análisis exhaustivo, pero tiene la cualidad de indicarle al lector aspectos relevantes que merecen ser observados. Tal es el caso de la leyenda de la hijastra que, por no hacerle caso a su madrastra, recibe un castigo. Este relato urbano, que es breve y sin aparente trascendencia, es una versión de un viejísimo tópico folclórico medieval, cuyos referentes bibliográficos han sido localizados.

Asimismo, numerosos son los antecedentes que José Manuel Pedrosa menciona de la leyenda *El cocodrilo de Salamanca*. Nos entera que es tópico muy arraigado en la literatura popular española, donde aparecen como protagonistas no sólo cocodrilos, sino también caimanes y serpientes. Su origen se podría fechar en la Edad Media, en tiempos en que las poblaciones eran atacadas por este tipo de bestias y que después de ser vencidas, se exhibían en los muros de las iglesias y los castillos.

En la parte final del libro se presentan cuatro estudios sobre temas de la literatura tradicional; unos, de tipo general, como el de Pilar Dones de Carvajal, que habla sobre los refranes populares, y otros particulares, como el de las leyendas de fantasmas de Ángel María Antolínez Cuesta. Todos los autores de estos análisis han sido alumnos del curso antes mencionado, que quisieron participar no sólo con la recopilación de materiales, sino también con estudios.

Termina el libro con algunas propuestas didácticas sobre la literatura oral. Sebastián Moratalla López y Mari Cruz Delgado Almansa, quienes colaboran en esta sección, han sido profesores del curso mencionado y

dan algunas luces sobre el trabajo y las características de la tradición oral de niños y jóvenes.

La ciudad oral es un buen ejemplo del trabajo colectivo de quienes han experimentado la enorme riqueza de las tradiciones literarias que se difunden oralmente en las ciudades. El libro merece la atención de quienes se dedican al estudio de la literatura oral y, al mismo tiempo, nos recuerda que no sólo en el ámbito rural florecen las tradiciones; también existen en los centros urbanos: sólo hay que saber “escucharlas” para que nos sean reveladas.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

dan algunas luces sobre el trabajo y las características de la tradición oral de niños y jóvenes.

La ciudad oral es un buen ejemplo del trabajo colectivo de quienes han experimentado la enorme riqueza de las tradiciones literarias que se difunden oralmente en las ciudades. El libro merece la atención de quienes se dedican al estudio de la literatura oral y, al mismo tiempo, nos recuerda que no sólo en el ámbito rural florecen las tradiciones; también existen en los centros urbanos: sólo hay que saber “escucharlas” para que nos sean reveladas.

ARACELI CAMPOS MORENO

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Antonio Avitia Hernández. *Corridos de la capital*. México: Conaculta, 2000; 249 pp.

La ciudad de México es un lugar emblemático para la historia de la cultura de nuestro país, y es también el espacio en el que se ubica el libro *Corridos de la capital*. Con la lectura de este texto viajamos a caballo, en diligencia, en carro, en metro y hasta en globo aerostático por distintos escenarios de la ciudad; nos enfrentamos con incontables problemas, nos acercamos a diferentes personajes: reyes, virreyes, arzobispos, curas, bandidos, aventureros, criados, hijos ingratos y mujeres de buena y de mala fama, todos ellos protagonistas de esta colección de textos que incluye *itolocas*: composiciones con una métrica que, según nos informa el autor, se basa en el “troqueo” y está formada por una sílaba larga y una breve, musicalidad que sólo encontramos entre los pueblos prehispánicos del Valle de México (17).¹ Avitia Hernández hace notar que los itolocas relatan acontecimientos inspirados en la realidad, igual que los corridos incluidos en este libro. Con respecto a los romances,

¹ Ángel María Garibay y Miguel León Portilla recolectaron y tradujeron estos cantares históricos tradicionales que han servido para “preservar entre los nahuas la memoria de su pasado” (véase, del primero, la *Historia de la literatura náhuatl*. México: Porrúa, 1992, 478).

sabemos, gracias a estudiosos como Menéndez Pidal, que muchos romances de la Península ibérica fueron importados a América. Bernal Díaz del Castillo, por ejemplo, incluye en su *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* un famoso romance compuesto a partir de los acontecimientos de la Noche Triste:

En Tacuba está Cortés
con su escuadrón esforzado,
triste está y muy penoso,
triste y con gran cuidado,
una mano en la mejilla
y la otra en el costado.²

Este mismo texto es aprovechado por el investigador como representativo del género. Además, afirma que algunos romances a los que denomina “criollos” combinaron la métrica del romance español con las métricas trocaicas de las lenguas indígenas (29). Entre los romances incluidos en esta colección están el *Romance de Román Castillo*, del que Mercedes Díaz Roig y Aurelio González han dicho, en su *Romancero tradicional de México* (UNAM, 1986), que quizá sea el único romance mexicano compuesto sobre moldes españoles antes de la aparición del corrido, con su particular forma en relación a las estrofas y a la variación de las rimas:

¿Dónde vas Román Castillo,
dónde vas? ¡Pobre de ti!
Ya no busques más querellas
por nuestras damas de aquí (26).

No obstante su título, el libro de Avitia incluye no sólo romances, sino también décimas como el “Susto de las arañas por la quitada del Parián” y la “Entrada del general Santa Anna”. Del corrido hay numerosos ejemplos que representan la síntesis y complejidad de una sociedad heterogénea en transición. Estas composiciones “histórico-narrativas”,

² México: Porrúa, 1976, 323-324.

como el autor las llama, nos remiten a un periodo que va desde la Colonia hasta finales del siglo XX, a través de una pequeña muestra de un acervo musical de contenido trágico y jocoso, alusivo a la capital.

El autor divide la obra en cuatro partes: "Historiadores cantantes mexicas y coloniales" (15-31); "El siglo de los conflictos" (33-78); "Las canciones de guerra. Facciones que van y vienen" (79-139) y "La democracia fantasma" (141-238).

Entre los ejemplos que integran la primera sección se encuentra el canto tradicional mexica *Fundación de México en 1325*, que remite a la famosa leyenda de la fundación de Tenochtitlan, allá por el año de 1325. En cuanto a las tonadas coloniales, se incluye una serie de cantos ejecutados por una población muy diversa: criollos, mestizos, indígenas, zambos, negros y mulatos, entre otros. Estamos ya en la etapa en que la gran metrópoli se transforma en "La Ciudad de los Palacios" con sus cantares históricos novohispanos, compuestos bajo cánones europeos, acompañados de instrumentos de cuerdas también de origen europeo. Basta citar de aquella época una canción anónima dedicada a Carlos IV, que surge ante el rumor de que vendría a vivir a la Nueva España una vez que había abdicado en favor de su hijo:

Dicen que de gobernante
no tiene más que el bastón,
más, le falta de hombre un poco:
ya lo asusta Napoleón (30).

Tras precipitarse los acontecimientos independentistas, después de tres siglos de dominación española, la situación política de la ciudad se vio inmersa en dictaduras, conjuras, motines, levantamientos, luchas entre conservadores y liberales, amén de invasiones extranjeras. Todos estos acontecimientos dieron rienda suelta a numerosas composiciones musicales, algunas de las cuales integran la segunda parte de este libro. Entre ellas destacan aquellas realizadas en honor a personalidades como Antonio López de Santa Anna y Benito Juárez.

Personajes legendarios, como Chucho *el Roto*, fueron también inmortalizados en composiciones de esta época:

Como a los ricos siempre atacó,
sus sentimientos eran tan nobles,
pues el producto de tanto robo
lo repartía entre los pobres (54).

También los descubrimientos y adelantos científicos y técnicos que revolucionaron y cambiaron el panorama de la vida cotidiana de entonces sirvieron de inspiración a los compositores. Tal es el caso de la invención de los tranvías y la bombilla eléctrica:

Huyó la luz tenebrosa
de noches de obscuridad,
pues la luz esplendorosa
con gran electricidad
destacará más hermosa (56).

Por otro lado, sucesos muy sonados —según nos informa Avitia Hernández— quedaron plasmados en estas canciones. Así, el baile de la calle de La Paz, ocurrido el 20 de noviembre de 1901 (a partir del cual el número 41 se aplicó a los homosexuales), o bien los vuelos en globo que don Joaquín de la Cantolla y Rico, uno de los “pioneros de la aerostática nacional”, solía llevar a cabo en la ciudad de México:

El domingo se promete
llegar al centro del Sol,
y llegará hasta La Gloria
si no se vuelve carbón (68).

Cabe mencionar que de este personaje también se hicieron caricaturas y zarzuelas.

La Revolución mexicana, Francisco I. Madero, La Decena Trágica, Emiliano Zapata, Venustiano Carranza, El Tigre de Santa Julia, La Banda del Automóvil Gris, entre otros, son temas y personajes que inspiraron a los compositores de corridos de las primeras décadas del siglo XX. Las composiciones de esta época, catalogadas por el investigador como “crónicas políticas y guerreras”, son las que se incluyen en la tercera sección de *Corridos de la capital*:

Señores tengan presente
 lo que les voy a contar,
 que el viernes siete de mayo
 se tomó la capital (116).

Señores tengan presente,
 lo que les voy a cantar,
 sobre esa banda de gente,
 que asalta la capital (102).

La cuarta parte, denominada “La democracia fantasma”, reúne corridos posteriores a la lucha armada, cuya temática, según la expone Avitia, nos remite a “los excesos y abusos de poder, las rebeliones civiles y militares contra el gobierno, las represiones a los intentos de democratización, el autoritarismo de los gobernantes, etcétera” (141). También se incluyen ejemplos que relatan sucesos de gran importancia, como lo fue la expropiación petrolera, y en general tragedias o hechos significativos que quedaron fijos en la memoria de los que cuentan cantando. Son numerosos los personajes centrales de los corridos de este apartado: políticos como Francisco Serrano y Álvaro Obregón, cristeros como León Toral y la madre Conchita, delincuentes como el estrangulador veracruzano conocido como Goyo Cárdenas:

Niñas que van a la escuela;
 que les sirva de lección:
 no se fijen en cualquiera
 sólo son su perdición (200).

Obreros y huelguistas aparecen también en los corridos, inmersos en catástrofes, marchas, manifestaciones, atentados, paros laborales. Las vidas de algunos artistas famosos marcados por la tragedia fueron asimismo objeto de diversas composiciones. Así, la cantante Lucha Reyes, quien víctima de una profunda depresión se suicidó el 24 de junio de 1944, tiene un lugar en estas páginas:

Las cosas buenas se van,
 no duran toda la vida;

pero el pueblo mexicano,
Luchita, nunca te olvida (202).

No podían faltar en esta recopilación los corridos sobre los ídolos nacionales Jorge Negrete y Pedro Infante:

En lo más alto pusiste
nuestro cine nacional,
pues tú nos abandonaste,
pero serás inmortal (209).

El temblor del '57 y el temblor del '85, y en medio de estas dos tragedias, San Juanico:

¡Ay, San Juan Ixhuatepec,
con qué tristeza te canto:
tu gente humilde murió
con mucho dolor y espanto! (234).

Culmina el libro con un corrido inspirado en un acontecimiento que sacudió a la comunidad universitaria y al país en 1999, con el corrido "Barnés y la huelga en la UNAM". Con todo esto, podemos afirmar que una parte de nosotros está presente en esta recopilación de textos. Las historias que cuentan muchas de ellos las conocemos en México por los libros, o las hemos visto muchas veces en códices, pinturas, grabados, fotografías o películas, además de haberlas escuchado en estas emotivas o dolorosas expresiones populares "histórico narrativas".

MARÍA TERESA RUIZ GARCÍA
Escuela Nacional Preparatoria, UNAM

Chet van Duzer. *Floating Islands: A Global Bibliography, with an Edition and Translation of G. C. Munz's "Exercitatio academica de insulis natantibus" (1711)*. Los Altos Hills, California: Cantor Press, 2004; 400 pp.

Las islas flotantes, reales o imaginadas, auténticas o soñadas, son una materia caprichosa (tan caprichosa como su propia naturaleza) para edificar un libro. Sobre todo si el libro es, en realidad, una bibliografía metódica, sistemática, implacable, además de comentada y justificada, sobre tan peregrino (nunca mejor dicho) fenómeno. *Floating Islands*, el libro de Chet Van Duzer, es eso: una asombrosa y detallada bibliografía, que integra más de 1500 entradas en 20 lenguas diferentes, acerca de islas que aparecen y desaparecen de la vista, que se acercan y se alejan, que se asoman, se instalan o se esfuman del horizonte y de la imaginación de los humanos. Aunque es casi inevitable que la lectura de un elenco bibliográfico cause tedio, incluso al más interesado de los lectores, esta bibliografía genera más bien sorpresa, asombro. Resulta casi inimaginable que puedan existir tantos libros, tantos artículos, tantos acercamientos como los que cataloga Van Duzer a una materia tan llamativamente específica como es la de las islas flotantes. Aunque más inimaginable resulta aún imaginar que alguien haya podido pasar años de su vida persiguiendo, devorando y digiriendo tal bibliografía.

En estas páginas, Chet Van Duzer se nos revela como una especie de Capitán Ahab obsesivo perseguidor de islas flotantes, aunque más afortunado que el delirante marino, porque ha sobrevivido — como Ismael, afortunadamente — para contarlo en este libro. Por cierto, que también en *Moby Dick* hay alguna alusión indirecta (no documentada en el libro de Van Duzer) a islas flotantes: “Y después, los mares salvajes y distantes donde el monstruo hacía rodar su masa, gigantesca como una isla”.¹

El libro de Chet Van Duzer es un prodigio en sí mismo, y no sólo por el hecho de que persigue, documenta y razona sobre ¿realidades? (¿o imaginaciones?) tan escurridizas como son las islas flotantes. Atesora, organiza, describe, discrimina, filtra muchísimas entradas de libros y de artículos, escritos en muchas lenguas, en torno a su tema central. Todo

¹ Herman Melville. *Moby Dick*. Trad. E. Pezzoni. Madrid: Debate, 2001, 34.

lo que rodea las islas flotantes le interesa: cómo se forman, por qué, su evolución, sus trayectorias, cuál es su ecología y su estacionalidad, su flora, su fauna, su población, su relación con los humanos, la posibilidad de que sean controladas o dirigidas, su carácter o sus elementos naturales, artificiales, leyendísticos o ficticios, los relatos y descripciones a que han dado lugar, desde la Antigüedad más remota hasta los albores del siglo XXI en que vivimos... Las viejas fuentes griegas y latinas se dan la mano, en la ingente bibliografía reunida por Van Duzer, con las referencias — convenientemente filtradas — sacadas de Internet... Juegos de referencias cruzadas, impresionantemente minuciosos índices temáticos y geográficos, 24 grabados antiguos y fotografías en color con asombrosos documentos gráficos de islas flotantes del Reino Unido, Congo, México, Japón, Turquía, Islandia, Italia, Fiji, Estados Unidos, India, Rumania, Argentina, Australia, Alemania, Perú.

El volumen se halla, además, encabezado por una escrupulosísima, anotada y muy hermosa traducción, del latín al inglés, de una vieja tesis (1711) de G. C. Munz acerca "de insulis natantibus", que nos permite apreciar las claves de una cuestión que apasionó a tantos historiadores y geógrafos justo en una época en que la imaginación y la fantasía, la mentalidad crédula e irracional premoderna y los incipientes avances de las pujantes ciencias positivas estaban cambiando la visión que los seres humanos tenían del mundo y de sus más sorprendentes visiones y expresiones.

Lo mejor que se puede decir de *Floating Islands* es que incorpora un mito viejo y universal, pero inquietantemente ambiguo y escurridizo, al olimpo de la más contrastada historia, de las más finamente descritas geografías, de las mejor estudiadas fabulaciones y creencias. Si cada realidad, si cada mito, si cada fabulación, de las que genera, transmite e intercambia el ser humano, fuesen objeto de una prospección como esta, bien podríamos estar seguros de que llegaríamos a contar con un atlas casi perfecto de la imaginación y de la cultura de los hombres.

Naturalmente, gracias a una plantilla como esta, a unos cientos tan sistemáticos y organizados, será más fácil, a partir de ahora, ir incorporando nuevas fichas, nuevos hallazgos, al intrincado panorama de las islas flotantes cuyas vigas maestras ha instalado Van Duzer. Podrán, seguramente, añadirse referencias que no están en el libro, como los

párrafos que a la cuestión dedicó el ya clásico Edward B. Tylor en sus *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilisation*,² o el no menos clásico Roger Caillois en su fascinante *Mitología del pulpo* (Caracas: Monte Ávila, 1976). Alejandro Guichot y Sierra, un clásico de la etnografía española de finales del XIX y comienzos del XX anotó, en sus *Supersticiones populares andaluzas*, núm. 309,³ un rápido apunte que afirma que “en Canarias se ve una isla, llamada de San Morondón, a la cual nadie ha podido acercarse, pues, si se intenta hacerlo, la isla se aleja cada vez más”. A la misma imaginaria isla hace referencia Rafael Argullol, uno de los filósofos más arriesgadamente actuales de la España actual, cuando en su libro de aforismos *El cazador de instantes (Cuaderno de travesía 1990-1995)*, dice que “la leyenda nos habla de unas islas en el océano Atlántico que sólo podían ser observadas desde lejos, resultando invisibles si las naves trataban de acercarse a ellas. Lo que no nos dice la leyenda es que estas islas están habitadas por nuestros sueños de perfección”.⁴

Si estos nuevos apuntes se han quedado prendidos en nuestra atención y en nuestras notas, si adquieren, cuando los leemos y destacamos de sus fuentes, el valor que a partir de ahora ya podemos otorgar a las leyendas acerca de islas flotantes, es porque Chet Van Duzer nos ha advertido, en este libro modélico y admirable, de su importancia, de su belleza, de su originalidad.

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

² Hay reedición de P. Bohanan en The University of Chicago Press, 1964.

³ Hay reedición de S. Rodríguez Becerra, Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.

⁴ Barcelona: Destino, reed. 2002, 143.

Luis Díaz G. Viana. *El regreso de los lobos. La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*. Madrid: CSIC, 2003; 211 pp.

El antropólogo y especialista en folclor Luis Díaz Viana estudia en este volumen uno de los aspectos controvertidos de la relación entre la cultura popular y las nuevas tecnologías, como lo expresa en el Prólogo:

Este trabajo intenta ofrecer una visión, en gran medida, inédita sobre las preguntas y respuestas que, a través de los mismos vehículos que sirven para “globalizarnos” – como internet –, se están formulando, desde las culturas populares, a los problemas de la “era de la globalización” (15).

El libro, complejo por la variedad de temas que trata, está dividido en dos partes. La primera se titula “Introducción al nuevo panorama de la cultura popular. Un intento de tratado sobre viejas y nuevas confusiones”, donde principalmente se expone cómo han entrado en el medio rural de España las nuevas tecnologías, conviviendo con rituales y fiestas inmemoriales. Asimismo, se muestra cómo muchas veces a través de Internet, un espacio semicontrolado, la inventiva popular se crea y se propicia. Ello comprueba que el mismo medio de comunicación tanto sirve para el dominio como para la creación.

Además, Díaz Viana comenta que, debido a modelos económicos, se produce una reinvencción de los lugares. Por ejemplo, todo el negocio que se genera alrededor del turismo rural, el cual, en casos extremos, vuelve museos a los pueblos y excluye a quienes han construido la herencia. Un caso paradigmático son los juegos olímpicos de Sydney, donde la inauguración se hizo con motivos aborígenes, aborígenes que eran representados como pueblos primitivos; sin embargo los aborígenes, que iban vestidos modernamente, estaban afuera del estadio protestando por las malas condiciones de vida. Lo anterior demuestra que no interesa el pueblo o los procesos por los que crean sus tradiciones, sino los productos en sí.

A pesar de lo anterior, la cultura popular es menos frágil de lo que muchos han supuesto y no ha desaparecido por efecto de los medios de comunicación, sino que el mismo poder de multiplicación ha servido para perpetuarla. De acuerdo con Díaz Viana,

lo popular —en efecto— parece estar en el centro del problema, es el eje de las transformaciones que se van produciendo o sobre el que estas se producen. Porque las culturas populares constituyen en sí un campo privilegiado para contemplar todos los factores y procesos que actúan dentro de una cultura (67).

No es la primera vez que la cultura popular se enfrenta a cambios tecnológicos importantes, ya que un proceso similar ocurrió al final de la Edad Media con la invención de la imprenta y ha sobrevivido, se ha transformado y se ha perpetuado hasta ahora.

La segunda parte del libro, denominada “La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización”, ejemplifica con varios casos cómo la cultura popular goza de buena salud. Ejemplo de ello son las diferentes leyendas urbanas que surgen a raíz de los cambios culturales, como la de que la carne del Mc Donald’s es de ratas o la de la “rata del Ganges”, según la cual una pareja compra en un país exótico un perrito y luego resulta que no es tal, sino una rata. De hecho, afirma el estudioso, “el folklore actual está en todas y ninguna parte. Es relato oral, e-mail y noticia que sale en los periódicos” (89).

Díaz Viana recalca que el antropólogo debe hablar desde un “no lugar”, fuera de la esfera del poder para ejercer la libertad y la crítica. Opiniones que recuerdan en algún momento las discusiones en los años setenta y ochenta sobre la responsabilidad que tenían los intelectuales en los cambios sociales.

La globalización no ha resultado, como se temía, homogeneizante, sino más bien ha sido reforzadora de la “glocalización”, es decir, ha sido una relocalización de lo global. De hecho, esto sugiere que la capacidad creadora de la gente continúa a pesar de los medios masivos. Y Díaz Viana propone que el objeto de estudio debe ser el folclor, pero

ese otro folklore, que tiene que ver con la capacidad de crear. [...] La cultura popular como estrategia —también— para escapar de las imposiciones, para seguir haciendo “lo que nos da la gana”, para engañar las normas de lo establecido. Se trata de esa vaga pero cierta posibilidad que tenemos todos de resistir e inventar. De un folklore al que no se puede aprensar en vitrina porque nunca se rinde ni pierde su utilidad. El folklore que jamás muere (133).

En los últimos dos capítulos el investigador muestra las repuestas culturales concretas a la globalización. El capítulo tres, que da nombre al libro, se llama “El regreso de los lobos: una cibermetáfora sobre la naturaleza y cultura”. Se basa en un relato sobre un muchacho llamado Jeras, que recoge un lobezno y lo cría hasta que se vuelve un hermoso lobo. Todos le advertían a Jeras que tuviera cuidado, porque algún día podría ser peligroso. Y un día de invierno, que tuvo que salir Jeras, dejó al lobo encerrado. Sin embargo, el lobo se escapó, y cuando Jeras miró hacia la cima del monte vio que su perro venía a su encuentro. Jeras tuvo miedo. De pronto se oyeron aullidos de lobos, y el lobo de Jeras no resistió el llamado de los suyos; más bien se unió a la jauría y atacó a Jeras, quien corrió hasta su refugio. El perro desapareció durante días. Cuando regresó, Jeras lo ahorcó.

La idea que subyace en la leyenda es aquella ya muy difundida de

que la naturaleza vence a la cultura, de que el lobo —en cuanto animal fiero y asesino— nunca dejará de ser lobo, que lo salvaje predominará en él (y en nosotros), en la medida que el lobo funciona en estos relatos como metáfora del propio hombre sobre lo civilizado (151).

A lo largo del capítulo Díaz Viana compara este cuento con otros que se basan en la misma idea, como el recogido por Aurelio Espinosa que se llama “El lobo malo”. Este motivo también ha sido muy popular desde tiempos antiguos y se encuentra en el *Calila e Dymna*, en las *Fábulas* de Esopo, en el *Libro de buen amor*, etcétera.

El cuarto capítulo, titulado “El animal que vino de fuera o la mascota engañosa: miedos de ida y vuelta ante las nuevas ‘invasiones’”, estudia cómo las leyendas también sirven para expresar miedos ante “lo otro” o “el otro”, sobre todo las leyendas generadas como resultado de las migraciones actuales.

Por un lado, en las naciones más débiles o en desarrollo en épocas de crisis surgen historias sobre *vampiros* o *chupacabras*, que absorben la sangre de sus víctimas; mientras que en las naciones desarrolladas, donde la inmigración es masiva, se multiplican las leyendas “sobre perros exóticos que acaban mostrándose agresivos y peligrosos” (166). Todos estos miedos son producto de la globalización. Esta da lugar, por una parte, a

la decepción de aquellos que creyeron en el futuro ofrecido por las grandes compañías que hoy están en recesión y los han despedido, y, por otra, la desigualdad generada por el modelo neoliberal entre países ricos y pobres, la cual promueve la migración clandestina de mano de obra barata.

El antropólogo concluye que tanto en la historia del lobo de Jeras como en la leyenda del “perro exótico” subyace el mismo problema: “el riesgo que supone y acarrea para el individuo y la colectividad traer algo salvaje – o ignoto – a casa” (178).

Finalmente, en el capítulo 5, “Programándonos para el conflicto: consecuencias socioculturales de la globalización”, destaca el investigador la importancia de la antropología como la disciplina fundamental para comprender los cambios y evitar los conflictos. La define como una disciplina intersticial que debe tener en cuenta la relación entre lo biológico y lo no biológico. Además, los antropólogos deben tomar posición ante la realidad y ayudar a conformar el futuro del hombre.

Una de las actividades que podrían realizarse para conocer mejor el impacto cultural de los diferentes problemas es el estudio de las leyendas, que resultaría en un conocimiento de los temores y las preocupaciones de la gente de las diferentes regiones.

Además, Díaz Viana define de manera muy elocuente el objetivo de la antropología en estos momentos:

Se trata de conseguir la redefinición de conceptos básicos que, al trascender a otros campos de articulación de lo político y social, puedan producir la evolución o transformación de lo humano que actualmente se necesita. La articulación de este proceso transformador iría de la cultura a la educación y de ambas a lo jurídico, pues las leyes se construyen sobre conceptos inevitablemente culturales. Y las leyes sí cambian – o pueden cambiar – el mundo (205).

A lo largo del libro Luis Díaz Viana logra plantear problemas inquietantes, que necesariamente requieren una reflexión también desde otras disciplinas, donde la cultura popular y sus manifestaciones son el eje transformador del mundo. Es un libro muy lúcido, ameno y esencial

para cualquier lector, pero sobre todo para aquellos que estudiamos la literatura popular.

MARIANA MASERA
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

para cualquier lector, pero sobre todo para aquellos que estudiamos la literatura popular.

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Hermann Herlinghaus, ed. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002; 386 pp.

Los artículos de este libro fueron escritos en su mayoría por académicos de universidades latinoamericanas (Colombia, Puerto Rico, Argentina, México, Uruguay), europeas (Alemania, Inglaterra) y estadounidenses (Pittsburg); pero también aparecen en él algunos textos escritos por guionistas de televisión latinoamericanos o por analistas de la cultura popular ajenos al ámbito académico, como Carlos Monsiváis. Quizás esta configuración, relativa a los perfiles de los autores que participan en el volumen, sea un correlato del proyecto conceptual que este encarna. Pues, en efecto, esta compilación de textos diversos tiene como objetivo la articulación de dos ejes discursivos, o mejor dicho socioculturales, en apariencia inconciliables: el primero es relativo a aquello que, siguiendo a Peter Brooks, Hermann Herlinghaus denomina “lo melodramático”, es decir, esa región discursiva omnipresente en las sociedades latinoamericanas, a la que sin embargo el discurso analítico y filosófico, que es el segundo de los ejes mencionados, no mira sino con el desprecio propio de su “distancia trágica”. Este libro resulta, pues, de una voluntad explícita de alejarse de esa visión del saber que hace del “sujeto especulativo” un ente sumido en la tristeza de su propia conciencia trágica, para acercarlo al terreno de la heterogeneidad de los imaginarios populares modernos, en los que, sostiene Herlinghaus, “narrando o imaginando narrativamente, se atraviesan, ocupan y desocupan distintos terrenos simbólicos” (40). La narratividad recogida por el melodrama, que es un “modo performativo y narrativo de ‘oralidad moderna’”, esto es, un “modo narrativo que se ubica en los márgenes de los saberes codificados como orden de discurso” (47), da cuenta de formas de experiencia colec-

tiva que difieren profundamente del “dictum hegeliano” (de persistente efecto en los espacios académicos) al que Herlinghaus se refiere en estos términos:

Se trata de la imagen de un conflicto trágico entre el principio de la justicia pública de la sociedad burguesa y (el anhelo de) la realización “autónoma” del sujeto moderno. O sea, la liberación del individuo como sujeto autorreflexivo [que] se tropezaría con el nuevo “fatum” de la ley ciudadana en que se afianzan la “no reflexividad” y el “poder” de la masa (13).

Y es que la apuesta conceptual que aquí se plantea tiende a revalorar el rol ético y democratizador que pueden tener los “intelectuales”, en particular desde el punto de vista de la naturaleza de su vínculo con otras esferas de la cultura, como aquellas designadas por términos como *popular* o *de masas*. Frente a la mirada “apocalíptica” a la que ya se ha referido Umberto Eco¹ y que burdamente podemos inscribir en el linaje de pensadores como Adorno, este libro reivindica una herencia que intenta realizar una “historización materialista”, con el fin de detectar e identificar los heterogéneos estratos culturales subconscientes (populares), así como las dinámicas afectivas y políticamente pertinentes que los anudan con la esfera de la hegemonía cultural. Es en este sentido que:

Novela popular y melodrama contribuyen a hacer comprensibles, a partir de Gramsci, que para una “reforma espiritual y moral” moderna no basta la nacionalización de las esferas públicas desde el discurso abstracto y letrado, sino [que] se necesita reformular “las relaciones entre arte, vida y lengua” en profundidad, trabajar en la creación de estéticas populares intelectualmente legítimas para poder reorganizar democráticamente las relaciones entre nación y educación, entre técnica, comunicación de masas y moral ciudadana, entre sociedad y comunidades (32).

La importancia del melodrama como noción heurística, es decir, su valor en tanto clave de una hermenéutica de la cultura, proviene preci-

¹ *Apocalípticos e integrados*, trad. A. Boglar. Barcelona: Lumen, 1975.

samente de una ampliación, operada primeramente por Peter Brooks y posteriormente retomada por los autores de este volumen, en la que el “melodrama” se ve transformado en “imaginación melodramática”; ampliación por la que “lo melodramático” deja de ser un esquema genérico o argumental, o bien una simple cualidad performativa, y se convierte en una matriz simbólica, en un auténtico sustrato cultural. Este último, al que Brooks se refiere en términos de “lo moral oculto”, da cuenta de una pervivencia, de una conexión subrepticia entre esquemas antropológicos y mitológicos en los que perduran esquemas de organización de la existencia cotidiana ajenos a los que propone el racionalismo moderno; una pervivencia que implica y explica dos nociones que aparecen en el título y que sustentan el entramado conceptual al que he hecho referencia: anacronismo y heterogeneidad.

Aquí el anacronismo no se refiere a un “atraso” cultural ni a una impertinencia historiográfica, sino a una geología cultural, similar a la que describe Raymond Williams,² en la que las viejas creencias ancladas en la colectividad se metamorfosean sin desaparecer del todo, fundiéndose con formas de expresión que permanecen al margen de las formas legítimas del discurso social, y que en el caso particular del melodrama corresponden a una “teatralización”, a un “desorden lingüístico”, marcado por una desmesura en la intensidad de los afectos, o a determinados mecanismos de repetición. Es una geología conflictiva, en la que las prácticas y creencias colectivas, en particular de los grupos “subalternos”, mantienen complejas relaciones con las fuentes de legitimación y de hegemonía cultural, adoptando, adaptando y reformando, las más de las veces de manera no consciente, diferentes elementos que circulan en el ámbito de aquello que Lotman llamara la “semiósfera”.³ De hecho, se puede decir que una de las principales metamorfosis aquí referidas es aquella que hace de la cultura popular, entendida como cultura tradicional, una cultura de masas, en la que los relatos y las voces por los que se expresan las problemáticas que dan sentido a la colectividad se vuelven inseparables de los formatos y los soportes propios de los *mass me-*

² *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

³ *La semiósfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.

dia. En ese sentido, cabe señalar el énfasis puesto por los autores de este libro en el carácter narrativo e inacabado de las manifestaciones melodramáticas, las cuales se oponen, precisamente por su carácter narrativo, al *discurso* —en una acepción foucaultiana—, que por su parte tendería “a la codificación, especialización e institucionalización” (40). Y es por ello que la noción de *intermedialidad* es una clave para la comprensión de las cartografías de esta heterogénea geología cultural.

Si bien la intermedialidad tiene un parentesco con la noción de “intertextualidad”, aquella busca ser más amplia que esta, pues no sólo da cuenta del entrecruzamiento y de la coexistencia, al interior de un texto, de elementos “ajenos”, ya sea del mismo o de otros medios, sino que se refiere esencialmente a “una relación mediático-conceptual que [...] hace imposible ubicar una obra o una expresión llanamente en las lógicas de un solo medio” (39). La heterogeneidad que de allí resulta no es una simple “hibridación” discursiva; es una “interculturalidad conflictiva” por la cual las estratificaciones hegemónicas del discurso tienden a verse desestabilizadas y por la cual irrumpe un “excedente” no-discursivo que da testimonio de la existencia de “imaginarios de vida y acción” que permiten a las clases subalternas un acceso negociado a la esfera del discurso regido por los códigos de la “ciudad letrada”. Lo cual es magníficamente ejemplificado por Rosana Reguillo, quien en su artículo “Épica contra melodrama. Relatos de santos y demonios en el ‘anacronismo’ latinoamericano” muestra de qué manera los formatos melodramáticos fueron, y siguen siendo, un instrumento de negociación colectiva —es decir, de expresión, comprensión y problematización—, frente a los intensos procesos de modernización y de consolidación del Estado nación (o frente a su actual “desbaratamiento”); y la manera por la cual, por ejemplo, el imaginario nacional que el Estado liberal buscaba constituir a través de múltiples medios, como el del “nuevo cuerpo mestizo rompiendo cadenas” promovido por un cierto muralismo, tiene un correlato en la imagen del cuerpo sufriente que despliega, según códigos simétricos —aunque opuestos—, a los que posteriormente inmortalizará el cine de la “época de oro”, la historieta *Vidas ejemplares*, publicada por una editorial de la Compañía de Jesús.

Así, mientras el “campo letrado” se distribuía en torno al debate “nacionalismo *vs.* cosmopolitismo”, los imaginarios populares negociaban

con las nuevas situaciones propiciadas por el proceso de ruptura (modernización) que presidía el Estado; proceso estructurado, cabe señalar, según una marcada polaridad entre las pautas promovidas por el Estado y el modelo social católico, de amplísimo impacto entre las clases populares (es decir, esa multitud que supuestamente debía concebirse en términos de ciudadanía); como dice Reguillo:

En otras palabras, el concepto emergente de ciudadanía en la consolidación del Estado nación latinoamericano, va a implicar nuevos y complejos aprendizajes para una población poco habituada a pensarse como sujeto de derechos y obligaciones (constitutivo de la nación letrada), dominada por la idea de fatalidad (piedra angular de la nación religiosa), donde nada resulta tan natural que el mundo de relaciones que se imponen y preexisten al individuo. La tensión que se deriva del nuevo pacto social encuentra entonces en el melodrama cinematográfico una forma de narrar el doloroso declive de fuentes nutricias de sentido como la familia, la religión, la comunidad, el destino de clase y, el desdibujamiento de las categorías tradicionales para “ser socialmente”. De maneras complejas y tortuosas, esto empata con la narrativa de las *Vidas ejemplares* (91).

Aunque quizás haya que señalar, sin que ello signifique restar pertinencia a este análisis, que el enunciado sintético de Reguillo traiciona ligeramente su propio itinerario, dado que sitúa como motor social a conceptos de la teoría política (“ciudadanía”, “pacto social”), siendo que en realidad la negociación se opera en el plano de un sinfín de prácticas, mediante las cuales un grupo hegemónico (en este caso el Estado laico liberal) busca implementar su proyecto, o mediante las cuales la colectividad opera otros tantos desplazamientos y “descentramientos” en relación con dichas estrategias, por medio de los procesos de “recepción” –o, podríamos arriesgar, de “consumo”. Dicho de otra manera, después de hacer un interesante análisis de los cruces simbólicos a través de los cuales se estructura una nueva vivencia colectiva del cuerpo, los afectos y la ley que delimita los contornos de su ejercicio posible, la autora cede ante el automatismo de otorgar a ciertos ejes discursivos “hegemónicos” (como lo son las abstractas nociones de “ciudadanía” o de “pacto social”) el lugar prominente del motor del cambio social; pues si bien estas

nociones pueden, en cuanto tales, jugar un papel importante en el proceso social, esto es sólo en la medida en la que ellas mismas están inmersas en un espacio de interacción simbólica y sujetas a apropiaciones, transformaciones y deformaciones múltiples por parte de la colectividad.

Resulta muy sugerente el postulado según el cual el melodrama es una matriz común para aquellos relatos, en apariencia antagonicos (tales como las *Vidas ejemplares* o la historiografía nacionalista), que intentan dar forma al espacio simbólico e influenciar las creencias, conductas y reacciones de una colectividad convertida en "público". Lo que, con el lenguaje que le es característico y con matices propios, también Monsiváis expresa en su artículo "El melodrama: 'No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas'":

Sin cesar, los hechos históricos reales devienen episodios donde lo ocurrido se reelabora en función del juego de sorpresas del melodrama. Los ciudadanos, los patriotas, los nacionalistas, los simples estudiantes de la primaria y la secundaria, se convencen de lo siguiente (con otras palabras): la Historia es la serie interminable cuyos resultados se captan más adecuadamente a través de la emoción. Y a los grandes acontecimientos se les suele fijar la óptica melodramática. Si en las revueltas y las revoluciones los seres humanos son "hojas en la tormenta", la visión más difundida de las naciones alterna las mitologías del impulso con los sacudimientos graves. Y el determinismo se desplaza de lo público a lo íntimo. "Si a mi país le ha ido como le ha ido, ¿por qué a mí no?" (109).

Pero, como ya se ha dicho, la matriz melodramática no se limita a una expresión argumental, visible en los relatos fundacionales que intentan conformar un imaginario común de la nación; su carácter intermedial se prolonga esencialmente en la reconfiguración incesante de las identidades "globalizadas", que son, según dice Martín-Barbero,

culturas que se hallan ligadas a sensibilidades e identidades nuevas: de temporalidades menos "largas" y más precarias, dotadas de una gran plasticidad para amalgamar ingredientes que provienen de mundos culturales diversos, y por lo tanto atravesadas por discontinuidades en las que conviven gestos atávicos, residuos modernistas y vacíos postmodernos (177).

Culturas que dependen cada vez menos de las cartografías imaginarias y de las territorialidades propuestas por la nación y que en el caso específico de las sociedades latinoamericanas dan testimonio de la compenetración entre dos tipos de oralidad a los que Martín-Barbero llama, respectivamente, “oralidad primaria”, es decir, aquella que “perdura como experiencia cultural primaria de las mayorías”, y “oralidad secundaria”, tejida y organizada por las “gramáticas tecnoperceptivas de la visualidad electrónica” (177), que son agentes centrales del “desanclaje” espacio-temporal del que hablan autores como Giddens o Virilio. La intermedialidad melodramática se insinúa así como una urdimbre simbólica que, al ser descrita y desbrozada, puede crear un marco de inteligibilidad heterogéneo, no dualista, que sirva para explicar los fenómenos ligados al necesario desfase cultural que ha implicado el proceso modernizador en nuestro subcontinente, tanto en su fase temprana, como en sus postrimerías postmodernas; lo cual significa, también, identificar los instrumentos de los que la gente se dota para interactuar con los productores hegemónicos del discurso, creando, de esa manera, herramientas conceptuales que puedan abrir un boquete en la soledad trágica de esos peculiares agentes de la mediación simbólica que son los “intelectuales”, para que coadyuven a la democratización de los flujos simbólicos lejos del esquema “apocalípticos *vs.* integrados”.

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA
Instituto de Investigaciones en Educación
Universidad de Guanajuato