AÑO VI / NÚMERO 1 / ENERO - JUNIO DE 2006 / ISSN 1665-6431

Revista de Literaturas Populares

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Revista de Literaturas Populares

AÑO VI NÚMERO 1 ENERO-JUNIO DE 2006

dirección

margit frenk

comité de redacción

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

comité editorial

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

cuidado de la edición — comité de redacción
diseño original / diseño de portada — mauricio lópez valdés / gabriela carrillo
tipografía — elizabeth díaz salaberría
imagen de la cubierta — alec dempster. "el guapo", grabado de lotería, 2003

publicación semestral

CANJES, CORRESPONDENCIA:
REVISTA DE LITERATURAS POPULARES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM
CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO, D. F.

distribución
SIGLO XXI EDITORES AV. CERRO DEL AGUA 248,
04310, MÉXICO D. F.

issn 1665-6431
E-MAIL: litpop@correo.unam.mx

impreso y hecho en méxico
PÁGINA WEB: www.filos.unam.mx/PUBLICACIONES/RLP

Revista de Literaturas Populares, publicación semestral, año VI, número 1, enero-junio 2006. Número de reserva otorgado por el Instituto Nacional de Derechos de Autor: 04-2003-041612501500-102. Número de certificado de licitud de título (en trámite). Número de certificado de licitud de contenido (en trámite).

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

Algunas historias que en México se cuentan sobre el apóstol Santiago
(ARACELI CAMPOS MORENO) 5-23

"La Planchada", enfermera fantasma de los hospitales mexicanos
(EDUARDO LUNA ORDAZ) 24-31

Jesús Malverde: plegarias y corridos
(ENRIQUE FLORES, RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ) 32-60

ESTUDIOS

Dilogía, metáforas y albures *en cantos eróticos nahuas del siglo XVI*
(PATRICK JOHANSSON) 63-95

Arrojar frutos, piedras, amores: entre la canción y el rito
(JOSÉ MANUEL PEDROSA) 96-127

Lotería de sones jarochos: la emblemática en la cultura popular
(CATERINA CAMASTRA) 128-152

Hacia una clasificación estructural y temática del cuento folclórico
(ÁNGEL HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ) 153-176

RESEÑAS

Margit Frenk. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*
(CARLOS RODOLFO RODRÍGUEZ DE ALBA) 179-182

Mariana Masera. *Zarabullí. Cantares tradicionales de allá y de aquí*
(MARÍA TERESA RUIZ) 183-185

Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega, ed. *Leer y entender la poesía: poesía popular*
(PILAR VALLÉS) 186-194

Patricio Hidalgo Belli, comp. *El canto de la memoria. Cincuenta años de versada en el sur de Veracruz*
(CATERINA CAMASTRA) 194-203

Herón Pérez Martínez. *Refranero mexicano*
(NIEVES RODRÍGUEZ VALLE) 203-207

Enrique Flores. *Forajidos. Historia y poesía en siete corridos mexicanos*
(MARÍA TERESA RUIZ) 207-211

Jesús Martín-Barbero. *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*
(RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA) 211-217

Algunas historias que en México se cuentan sobre el apóstol Santiago

El 25 de julio es día del apóstol Santiago. *El hijo del trueno*, como lo llama la Biblia, figura entre los santos con más arraigo en nuestro país. La devoción que se le profesa se originó en el siglo XVI, cuando su culto fue introducido por las órdenes franciscana, dominica y agustina, las cuales bautizaron los poblados indígenas con el nombre del apóstol a lo largo y ancho del territorio mexicano.

De todos los países de habla hispana, México es, sin lugar a dudas, el que tiene más lugares dedicados a él. Según datos oficiales, actualmente existen 526 comunidades que llevan el nombre de Santiago. Esta cifra se eleva a 756 si agregamos las poblaciones que, aunque no llevan su nombre, no han dejado de considerarlo su patrono titular. Es decir, cada 25 de julio más de setecientos poblados mexicanos están de fiesta, celebrando al apóstol.

El culto jacobeo ha sufrido cambios, y, si bien en ocasiones se ha visto disminuido al instaurarse otras devociones en las preferencias de los mexicanos, podemos decir que es muy fuerte la fe que aún se tiene al *Hijo del trueno*. Alrededor suyo se han gestado y conservado muchas tradiciones, desde peregrinaciones que salen con el santo a cuestas para visitar pueblos vecinos hasta danzas que, interpretadas enfrente de la imagen patronal, evocan las luchas entre moros y cristianos que se produjeron en España durante la Edad Media.

Gracias a que se ha adaptado a las nuevas necesidades y circunstancias de los mexicanos, la fe en Santiago ha sobrevivido al paso del tiempo. En los templos que patrocina, es común que comparta los altares con la virgen de Guadalupe, cuya devoción, como es sabido, reina en todo el país. Muchos trabajadores mexicanos ilegales en Estados Unidos, cuyo número aumenta anualmente, antes de partir de sus pueblos, se encomiendan a Santiago para que los proteja en la difícil travesía que

habrán de emprender. Llevan una estampita del santo para que los ayude a pasar la frontera. Salvados de los peligros, no olvidan a su protector y envían importantes sumas de dinero para financiar la fiesta patronal. Los que han emigrado a las grandes ciudades regresan el 25 de julio para participar en los festejos. El santo les da un sentido de identidad y pertenencia. A menudo, los emigrados utilizan la expresión "voy a Santiago", es decir, voy a mi pueblo, a mi origen.

La fiesta es colectiva, y es un deber participar en ella, so pena de causar el enojo de Santiago. No faltan actos supersticiosos; por ejemplo, en Texcatitlán, en el estado de México, todos los jinetes de esta localidad y poblaciones vecinas cabalgan alrededor de la plaza principal durante más de dos horas el 25 de julio. Creen que si no llevan a sus caballos, *Chayito*, como lo llaman, puede vengarse y arrojar alguna enfermedad sobre sus monturas, tan indispensables en el trabajo cotidiano.

Los festejos suelen ser organizados por las mayordomías. Durante el año, los mayordomos van de casa en casa pidiendo dinero, o bien, algún animal de granja para financiar la fiesta, que puede prolongarse durante varios días. Se celebran novenarios, misas, confirmaciones y comuniones grupales; se encienden castillos de fuego y numerosos cohetes; se instauran ferias con juegos mecánicos; hay bailes, música y comida para todos.

También se cuentan muchas historias extraordinarias acerca de Santiago. A la menor alusión, sus feligreses están dispuestos a contar algún hecho milagroso. El término *historias*, acuñado por las personas entrevistadas, corresponde a un conjunto de relatos, leyendas y a veces meros testimonios que expresan la devoción de quienes las cuentan. Vistas en conjunto, pertenecen a una literatura devocional, ingenua y sin mayores pretensiones artísticas. Su origen nos remite a la época medieval, cuando se contaban numerosas leyendas sobre los milagros del santo, que la Iglesia promovió para afincar la fe en él.

Las historias aquí presentadas fueron recogidas de la tradición oral, en distintas localidades cuyo patrón es Santiago, entre 2003 y 2005; estas figuran aquí en primer lugar (núms. 1-17). Otras (núms. 18-22) fueron transcritas de materiales impresos, ya sea folletos o libros, escritos por cronistas locales, que difícilmente se pueden obtener, dado su escaso tiraje y reducida circulación. También se incluyen algunos relatos de un

manuscrito que pertenece a un mayordomo, quien prefirió quedar en el anonimato.[1] Los títulos de los relatos son míos.

Los materiales proporcionan información sobre el culto jacobeo. Algunos —"Las salidas furtivas del santo"; "Lo han visto que atraviesa las calles", y "Cuando Santiago salió a visitar a su primo Diego de Alcalá"— se refieren a la creencia, bastante extendida, de que Santiago suele salir de su templo para recorrer su pueblo, o bien, para ir a visitar algún santo vecino, con el que tiene un supuesto parentesco. "Las miradas de los santos" y "El mero patrón es el que se quedó: el de caballito" cuentan cómo el santo llegó a establecerse en las poblaciones donde recogimos estas historias.

Los relatos que he intitulado "De cómo san Felipe le robó el caballo a Santiago", "Jacobo se convierte en caballo" y "Porque antes su caballo era morcillo" muestran la importancia que ha tenido para los feligreses la cabalgadura del santo, la cual llega a ser más venerada que su sagrado jinete. Lo hemos constatado en varias localidades.

La protección tanto de los feligreses como de la comunidad es una de las tareas que realiza cualquier santo patrono, y Santiago no es la excepción. En diversas situaciones de aflicción y de peligro se aparece para ayudar a sus devotos, según lo muestran los siguientes relatos: "La devolución de la cartera"; "No te preocupes, camina, y yo voy tras de ti"; "Vete, en tu pueblo va a caer la manga de agua"; "Nuestro patrón impidió que se construyera la presa"; "El jinete del caballo blanco y la espada fulgurante", y "Tiene un caballo blanco, tiene una espada, todo tiene el del caballo".

El apóstol también puede intervenir para castigar a los que actúan erróneamente o bien para corregir un acontecimiento que no es de su agrado. En "Santiago contrata la chapetilla" reivindica la música que entonan los indígenas en su honor. En "La desobediencia al santo" paraliza a un sacristán que se había negado a repicar las campanas de su iglesia. En "La golpiza que dio a un borracho" enmienda violentamente a un hombre adicto al alcohol. También puede ser inmisericorde, según se cuenta en "El soldado que le quitó la capa al santo", al dar la muerte

---

[1] Los textos surgieron a raíz de la investigación realizada con Louis Cardaillac y que va a desembocar en el libro *Indios y cristianos. Cómo en México el Santiago español se hizo indio,* que se publicará próximamente.

a quien había profanado su templo y le había robado su capa. En el relato "La cantina del teniente" decide cambiar el rumbo de la procesión que lo llevaba en andas, para no pasar por una calle de prostíbulos.

Bastante curiosa es la historia de "Lupe, la de Santiago", en la cual se narra la agresiva relación que se había establecido entre una mujer que cuidaba de la imagen patronal y el apóstol. Hasta ahora no habíamos encontrado una versión parecida; por su peculiaridad, decidimos incluirla.

Los relatos "El cielo de Santiago" y "El camino de harina de Santiago" hacen referencia a la Vía Láctea, camino de estrellas que, de acuerdo con las leyendas medievales, conduce a Compostela, lugar donde, dice la tradición, está enterrado el apóstol. En estos relatos mexicanos adquiere otro sentido, como el lector podrá constatar.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

1. [Lo han visto que atraviesa las calles]

Y [lo] han visto las señoras que salen. Una señora, pues me comentó una ocasión que venía caminando y que oía, aquí atrás, venía el ruido: las pisadas del caballo. Y volteaba y no era nada. Y que volteaba, y caminando el caballo. Ya que, ve, hacen mucho ruido [las pisadas], no como [ahora que] está todo pavimentado ya. Y volteaba y no era nada.

—Pues, ya, vámonos, ya.

Platicaba con la señora.

—Cada quien a su casa.

Y el patrón Santiago venía tras de ellas.

Lo han visto que atraviesa calles, que atraviesa calles, a galope, que atraviesa calles el patrón Santiago. Sí, sí, lo han visto mucha gente, no solamente yo se lo puedo decir, mucha gente del pueblo se lo podría decir que lo han visto. Lo han visto cómo entra en la iglesia, lo han visto nada más la parte de atrás del caballo.

María Guadalupe Pérez Romero.
Santiago Tepalcatlalpan, Xochimilco, D.F., octubre, 2003.

2. [Cuando Santiago salió a visitar a su primo Diego de Alcalá]

Antes de que se fuera el padre Novelo, vino el padre Martín de la comunidad de Calkiní a decirnos que su gente está consternada porque estaba viendo a Santiago por allá. Entonces que él quería que el patrono fuera a visitar a Calkiní, Campeche. Y entonces, un señor, vio que venía un caballo bonito con un señor. Y que bajó y que le dice:

—¿Dónde está el señor de Calkiní? ¿Dónde está el padre?

—No está.

—¿Está el santo?, vengo a visitarlo porque es mi primo.

Entonces que vio que entró y que vio que amarró el caballo al fin del atrio. Pero al rato, ya no vio ni al caballo ni al señor. Al venir para en noviembre aquí, a Halachó, vio esa persona que él vio allá.

Entonces, dicen que la gente fue a decirle al padre:

—Padre, ¡pídalo, pídalo!

El padre Martín dijo:

—Mi pueblo está viendo a tu santo.

Entonces se hizo un trato entre los padres de llevar al santo a pie. Recorrieron 14 kilómetros y se invitó a la comunidad porque Santiago iba a visitar a su primo Diego de Alcalá. Y a la entrada de Calkiní, ahí estaba: esperándolo.

Laidy Guadalupe Chan May.
Halachó, Yucatán, septiembre, 2005.

3. [Las miradas de los santos]

Se llama Santiago Acayutlan en honor al santo patrono. Cuentan los que vivieron hace muchos años que el santo aparece en una hacienda, acá, cerca de las aguas termales. Aparecen dos santos: Santiago apóstol y Juan Bautista, que son los dos hermanos.[2] Entonces, cuando aparecen,

[2] Obviamente, no hay ningún parentesco entre los dos santos. En la religiosidad popular existe la tendencia a atribuirles lazos familiares a los santos, como si el mundo celestial fuera un reflejo del mundo terrenal. A Santiago

un grupo de personas lo descubren y decían: ¿para dónde los llevamos?, ¿para Tezontepec?, ¿para dónde?, ¿para Acayutlan? Lo que hicieron es llevarse el santo hacia donde miraba. En este caso Santiago apóstol como veía para Acayutlan, lo trajeron hacia Acayutlan y a Juan Bautista lo llevaron a Tezontepec.

Integrante del consejo del pueblo.
Santiago Acayutlan, Hidalgo, febrero, 2005.

4. [El mero patrón es el que se quedó: el del caballito]

Escuchen: según la historia de mis abuelitos, según la historia de que nuestro señor Santiaguito, Santiago apóstol, no era de acá, era de Coaco, según… No más que aquí había un ramanal, o manantial, o un arroyo, o qué se yo, cómo les podía yo decir, un arroyo grande de agua. Y allá donde estaba nuestro patrón, no había agua, y tenía sed su caballito. El caballito quería tomar agua, entonces buscaba y no encontraba. Y se venía aquí, a Xalitzintla.

Entonces, cuando lo busca Santiaguito su caballo, pos ya no está, ya se vino a tomar agua hasta acá. Según leyendas de los antepasados, yo no lo vi, [Santiago vino] a buscarlo porque era su caballito. Ah, pues ya lo vino a buscar y se vuelve a regresar otra vez. Y al otro día de vuelta tiene sed el animalito, y otra vez se viene y lo busca, pos ya venía derecho, porque no hay agua allá, no había agua. Y el animal, pos todos tenemos sed, todos tenemos sed. ¿Con qué se nos va a bajar un pancito, una tortita, con lo que Dios nos socorra?, ¿con qué? Pos siempre un traguito de agua. Al caballito le daban de comer, eso sí, le daban de comer con toda facilidad. Pero no le daban agua porque no lo hay. Y él buscaba y venía hasta acá. Y hasta que se quedó. Bueno, son leyendas.

Entonces, miren señores, yo no soy adepto, o que yo l'haiga yo visto, pero fíjense ustedes que son leyendas; como dicen la[s] palabra[s] son

---

también se le atribuyen relaciones amorosas. Algunos informantes nos han dicho que sale en las noches a visitar a su novia María Magdalena o a otra santa del pueblo vecino.

afectivas,[3] porque nuestros antepasados lo dijeron, así fue, ya no se quiso ir el caballito. Aquel lo jalaba y lo llevaba, ya no se quiso ir:

—Aquí me quedo, porque a mí me gusta, y aquí tengo que comer y tengo agua.

Y se lo trajeron a la sagrada iglesia. La cosa es que el mero patrón es el que se quedó: el del caballito.

Teodoro Álvarez, fiscal de la mayordomía.
Santiago Xalitzintla, Puebla, mayo, 2004.

5. [De cómo San Felipe le robó el caballo a Santiago]

Una vez san Felipe [y Santiago] iban viajando a otro lugar, andaban los dos hermanos, traían caballo diferente de color, eran blanco y rojo. Rojo era el caballo de Felipe y Santiago traía caballo blanco. Y no le gustó porque, según así se cuenta, que cuando le dieron su caballo no le gustó el otro, le gustó más el blanco; pero a Santiago le tocó el blanco. Entonces el otro se quedaba callado, "pero total, somos hermanos".

—¡Vamos a viajar!

Empezaron a caminar, a ir lejos, y les agarró la noche:

—Total, aquí vamos a descansar, no podemos seguir más porque yo ya traigo sueño, ya vengo cansado.

—Pero, pues, en dónde vamos a descansar; es un bosque a medio camino, podemos perder nuestro caballo.

—No podemos seguir más lejos porque está retirado y todavía nos falta para llegar en la mañana; entonces ¿por qué no descansamos y mañana le seguimos?

—Bueno, si es así, pues vamos a descansar, pero sí tengo miedo, quiero ver a mi caballo, porque si lo pierdo ya nunca voy a tener otro. Mejor duérmete, Felipe, yo cuido tu caballo.

—No, mejor al revés: tú duérmete y yo te cuido tu caballo. Nada más para que no pierdas tu caballo, en el pie te lo amarras bien. Yo, pues mi caballo yo lo voy a cuidar. Tú duérmete, yo no voy a dormir.

---

[3] *afectivas:* 'efectivas, verdaderas, ciertas'.

Y así se durmió Santiago y empezó a roncar porque el sueño era pesado; se empezó a dormir, y como Felipe no estaba dormido dijo:

—Esta es la oportunidad, voy a soltar el caballo, lo voy a cambiar, le dejo el mío y el caballo blanco me lo llevo. Lo empezó a ensillar, y ¡áhi nos vemos, Santiago!

Ya cuando se despertó, al amanecer, Santiago vio que no estaba su caballo, o sea, sintió que sí estaba amarrado todavía, pero no se daba cuenta si era el mismo caballo. Resulta que su caballo de su hermano lo había dejado, y mientras, su caballo ya se había ido. Entonces, así pasó, Santiago se enfureció y dijo:

—No, pues cómo es posible que mi hermano me andaba jugando chueco, ¿por qué no lo llevó su caballo? Si no quería esperarme, pues se hubiera llevado su caballo. ¿Por qué me cambiaron el caballo? Esto es un robo, es un robo y no me gusta eso.

Empezó a enojar y total, ya caminó, ya se vino, se encontró con su hermano:

—¿Por qué me lo quitas? Me robaste mi caballo.

—No, no es eso, no es cierto.

—¿No?, ¿y entonces el caballo que traes?

—No, ese yo lo compré. Ese yo lo compré por áhi.

—No, pero aquí traigo tu caballo, ¿por qué me lo dejaste? Este es tu caballo, ¿sí o no?

—No, yo no lo conozco ese caballo, yo no lo conozco ese caballo.

—¿No? ¿Pero el mío?

Y así pasó, y se enojaron; según eso, se enojaron entre hermanos. Y, pues, ya pasando el tiempo, y la gente de ese tiempo empezó a querer tener a la imagen de Santiago. Y ya cuando se festejaba su fiesta, se hacía fiesta con granizada, con aguaceros, con truenos: era Santiago.

Y la fiesta de san Felipe, todo alegre, con un sol buenísimo, todo clarito. Toda la gente estaba contenta y demás; pero es porque está contento san Felipe, porque quería tener el caballo blanco, y es por eso que está contento y la fiesta sale buenísima, y [no la de] Santiago, pues siempre sale con aguaceros.

Abraham Hernández Crisanto, mayordomo.
Jiquipilco el Viejo, barrio de Temoaya, Estado de México, marzo, 2005.

6. [Porque antes su caballo era morcillo]

Entonces un día que llevaron a Santiago a Valladolid para retocarlo, porque antes su caballo era morcillo, era negro, era morcillo. Sí, pero entonces sucedió por qué lo cambiaron: porque maltrataba a los caballos. Porque de antes esta plaza era un, como un zacatal, que yo diga; antiguamente, allá ves ganado, caballo, ves zacatal.[4] Y entonces, cuando amanezca, había caballo que tenían picao[5] acá (señala la parte alta de la espalda). Entonces, dicen que algunas personas dicen, lo ven que anda un caballo morcillo dentro. Entonces dicen, dice mi abuelito, que este caballo salía a maltratar a los caballos. Entonces los caciques antiguamente que están acá, entonces se pusieron de acuerdo y llevaron a Santiaguito a Valladolid para retocar a su caballo y ponerle ese color blanco.

Heladio Chai Sánchez, sacristán.
Ticaxcalcupul, Yucatán, septiembre, 2005.

7. [La devolución de la cartera]

En Cocla está una persona muy devota de Santiago, porque dice que él una vez que estaba trabajando, dice, que le robaron su cartera con toda la raya de sus trabajadores, dice:

—Yo me encomendé a la imagen: "Señor, ayúdame, tú sabes como devolverme mi cartera".

Y dicen que a la vuelta de la esquina llega un señor y le dice:

—Aquí está su cartera.

Y vio su cartera y dijo:

—Con el favor de Dios no hace falta nada.

—¿Por qué? Porque adelante nos atacó (*sic*) un hombre con su caballo blanco. Y aquí está su cartera.

---

[4] Quiere decir: 'donde hay ganado (caballos) hay pastizal'.

[5] *picao*: 'picado, mordido'.

Entonces, ya al estar acá el señor, buscó la imagen de Santiago y aquí lo vino a encontrar. Hoy él trae el mariachi el día de la fiestecita en acción de gracias del milagro que le hizo.

José Pérez Rojas, mayordomo.
Santiago Tetla, Puebla, marzo, 2005.

8. [No te preocupes, camina, y yo voy tras de ti]

Entonces, aquí, la creencia y la fe de los del pueblo es que los patrones[6] salen todas las noches a vigilar, a cuidar el pueblo, a cuidarlo, a cuidar al pueblo. Incluso hay un señor, que ya murió, que él se encargaba de hacer los cohetes, los castillos, las luces pirotécnicas. Y él, un día, dice que había ido a dejar un[a] entrega de los cohetes que hacía por Xochimilco, y se vino caminando. Había un camino, una brecha que comunicaba aquí; ahora ya está todo construido, pero eran caminos como brechas, y que había sembradío por acá y sembradío por acá.

Dice que venía caminando y, de repente, le salen dos personas, vio que se acercaban dos personas, lo iban a encontrar, él venía caminado. Dice que le dio mucho miedo en esos momentos, porque el señor lo comentó. Y, además, adelante encuentra a un hombre con un caballo. Pero él traía la imagen del patrón Santiago en la bolsa de su camisa, en su chamarra. Y entonces [el jinete] le dice:

—¿Adónde vas?, que le preguntó, ¿adónde vas?

—Voy a Santiago, pero vienen aquí unas personas.

Y dice:

—No te preocupes, no te va a pasar nada. Camina, y yo voy tras de ti.

Así lo narró él, "camina y yo voy tras de ti". Y además él traía el dinero que le habían pagado por ese trabajo que había hecho. Estaba espantado porque traía dinero y que eran dos contra él.

---

[6] El informante llama *patrones* a las dos imágenes ecuestres que flanquean la puerta de entrada de la iglesia. Los jinetes son muy parecidos y los caballos se diferencian porque uno es blanco y otro, gris. Es muy posible que sean Santiago y san Felipe, dos santos que antaño se festejaban en el mismo día. Pero para los habitantes de este pueblo, las dos imágenes representan a Santiago.

Y caminando y siguió caminando, lo trajo hasta acá, y aquellos desviaron su camino, las personas que venían. Y después él dijo:

—El patrón Santiago fue el que me acompañó a venir hasta mi casa, y gracias a él no me pasó nada, no me hicieron nada aquellas personas.

En agradecimiento a esa, a esa, qué será, a esa situación que experimentó él, le pintó la iglesia; él pintó toda la iglesia en agradecimiento a, este, a, pues, a esa experiencia que había sentido, de inseguridad primero y después de mucha seguridad.

María Guadalupe Pérez Romero.
Santiago Tepalcatlalpan, Xochimilco, D.F., octubre, 2003.

9. [Vete, en tu pueblo va a caer la manga de agua]

Les voy a contar una historia que a mí también me contaron aquí, en Ameca, en Amecameca; sí, allá, me lo contó un señor de allá; él cómo va a saber. Dice, un día, dice, el patrón fue allá, fue a invitar al Sacromonte:[7]

—Vas, porque ya va llegar mi fiesta.

Entonces dice el Sacramontito:

—Pero vete, porque, mira, en tu pueblo va a caer la manga de agua.

Y Santiaguito viene y con su espada, y con su espada desbarató la nube.

Miembro de la mayordomía.
Santiago Xalitzintla, Puebla, mayo, 2004.

10. [Nuestro patrón impidió que se construyera la presa]

En una época hubo un proyecto de construir una presa en esta región; participaron algunos ingenieros. La cortina abarcaría del cerro del

[7] El "Señor del Sacromonte" es lo que se suele denominar un *santo entierro*,

Tecolote hasta el pueblo de San Lucas. El nivel del agua tendría que llegar hasta los Bañitos, ejido de Tlautla; con esta obra quedarían sepultados Santa María, Santiago Tlautla, La Cañada, Santa Ana y San Lucas.

Los ingenieros con sus contratistas llegaban muy temprano a laborar, [pero] todo lo que avanzaban ese día, lo encontraban destruido al día siguiente. Molestos, los ingenieros trataron de investigar quién había hecho eso. Esa noche vigilaron y vieron un hombre montado en un caballo blanco empuñando enérgicamente una espada. Para los creyentes fue nuestro santo patrón Santiago apóstol el que impidió que se construyera dicha presa. Los ingenieros se alejaron, desistiendo del proyecto.

Cuaderno manuscrito del mayordomo de Santiago Tlautla, Hidalgo, copiado en febrero, 2005.

11. [El jinete del caballo blanco y la espada fulgurante]

En la época de la Revolución cuentan que los integrantes de un batallón de infantería se encontraban en la loma que está por la Piedra Roja o Rancho de Borja; eran un promedio de 200 o 300 que luchaban al mando de un coronel revolucionario. Su intención era atacar otro batallón que se encontraba en la cima de la colonia nueva Francisco Villa.

Dicho coronel mandó a cinco de sus hombres para saber con cuántos contrarios lucharían. Los enviados vieron más de cinco mil soldados y, al frente de ellos, se encontraba un jinete con caballo blanco y una capa muy larga empuñando una espada fulgurante. Los cinco hombres regresaron con el coronel temblando de miedo y contaron lo que vieron; el superior les notó tanto pavor, que optó por la huída. Nunca supieron quién fue el caballero de la capa. Los creyentes dicen que fue el santo patrón Santiago apóstol.

Cuaderno manuscrito del mayordomo de Santiago Tlautla, Hidalgo, copiado en febrero, 2005.

---

es decir, la exposición del cuerpo de Jesús dentro de un sarcófago de cristal. Esta figura es muy venerada en lo alto de un cerro, en Amecameca, en el Estado de México, al otro lado del volcán Popocatépetl, donde está Xalizintla.

12. [Tiene un caballo blanco, tiene su espada, todo tiene el del caballo]

El general Ortiz (del lado del gobierno) era muy asesino. En Chachamoles, enfrente San Bernardino de Milpillas, [los cristeros] tuvieron un combate muy grande; ahí donde pelearon se llama Chachamoles, ahí acabaron el 40 batallón, pero lo acabaron porque les ayudaron, ¿quién?: el del caballo blanco, santo Santiago, ese fue el que les ayudó.

Ahí dicen que se les aparecía un señor en un caballo blanco; se les arrimaba y traía una espada, se les arrimaba al caballo y les tiraba un cuchillazo, les mochaba la cabeza. ¿Usted cree que se le iban a arrimar? Ya después los otros, no. Allí pelearon y allí les ayudó santo Santiago.

Y en el Cerro de las Papas, que está en Teneraca, vamos a suponer la torre, arriba allí les pusieron una emboscada los cristeros: que uno era Federico Vázquez, mi tocayo, y otro era Trinidá Mora, de los cabecillas que encabezaban la guerra, y lo ganaron. Quedó el tiradero de cristianos, como cuando se'hogan 50 borregos, que quedan ahí tirados, así quedó. Y también, ¿quién les ayudó? El del caballo blanco. Tiene un caballo blanco, tiene su espada, todo tiene el del caballo.

Federico Bernadac.
Bayacora, Durango, junio, 2005.

13. [La desobediencia al santo]

Mi mamá dice que un 25 de julio mi papá dijo:

—Yo no voy a la iglesia a ayudarle al padre, no voy.

No quería venir, yo creo. Decía mi mamá:

—Tienes que ir.

—No, dice, no voy, no voy.

¿Qué le pasó? Que llegó la hora de la misa y no había quién repicara. Queriendo, no queriendo, que se viene [a la iglesia]; pero llegando ahí, enfrente, y que allí sus pies no podían caminar, no podía caminar. Hasta que mi mamá vino y lo limpió con una veladora y le pidió al santito que lo curara.

Doña Conchita, cuidadora de la iglesia.
Santiago Tlapacoya, Hidalgo, febrero, 2005.

14. [La paliza al borracho]

A mí una vecina me comentó que ella le encomendó a su esposo al apóstol Santiago porque, pues, era muy tomador. Y el señor llegó y que le dijo que lo habían golpeado en la calle:

—Pero alguien es que me golpeó, uno a caballo, me echó el caballo.

Y ella dijo:

—Pues yo de tanto pedirle a santo Santiago, me hizo el milagro.

De que es milagroso, es milagroso [*risas*].

Obdulia Barajas Beltrán.
Tarandacuao, Guanajuato, octubre, 2005.

15. [El soldado que le quitó la capa al santo]

En la época de la Revolución, cuando se ordenó cerrar los templos, pasaron batallones de soldados a caballo por la calle a un costado del atrio que va rumbo a La Cañada, que en aquel entonces pertenecía a Tlautla.

Una ocasión se le ocurrió a un grupo de soldados pasar a nuestro templo, el cual abrieron, y uno de ellos le quitó la capa a nuestro santo patrón Santiago y se la puso en la espalda, como si fuera de él. Salieron y se fueron por el Camino Real a Querétaro. Cuando llegaron al puente [de Tepeji] del Río, se encabritó el caballo, tirando al que portaba la capa, el cual cayó de cabeza, muriendo instantáneamente.

Cuaderno manuscrito del mayordomo de Santiago Tlautla, Hidalgo, copiado en febrero, 2005.

16. [El cielo de Santiago]

Cuando estaba uno chiquillo, prendía uno sus luminarias en la calle (todavía los prendemos esas luminarias de las ocho de la noche en adelante), y nos decían, con el humo que se levantaba del ocote que se quemaba, miraba uno al cielo, [y] se veía a Vía Láctea en ese tiempo, tan cargada

de estrellas, que decían que era el polvo de Santiago que iba corriendo en su caballo.

Obdulia Barajas Beltrán.
Tarandacuao, Guanajuato, octubre, 2005.

17. [El camino de harina de Santiago]

El día de su santo, el mero 25, él dijo que quería que lloviera mucho, pero que a cántaros, así, lleno, mucho. Entonces dicen que los amigos dijeron:

—Nooo, se acaba todo. Si quieres que llueva así como tú dices se va a acabar todo.

Dijo:

—No, no, pero es que yo quiero que llueva.

Y los amigos lo emborracharon. Él iba a llevar la harina para hacer el pan. Entonces los amigos lo emborracharon y lo subieron ya borracho, que ya no supo de él; lo subieron a su caballo acostado de lado a lado del caballo. Entonces, luego que ya lo vieron que estaba de a tiro borracho, nomás le echaron el costal, pero el costal a medio camino se le rompió, se le hizo un agujerito y esa es la harina que va tirándose, es el camino de santo Santiago.

Constantina Olivas de la Cruz.
Mapimí, Durango, junio, 2005.

18. [Las salidas furtivas del santo]

En Santiago Zapotitlán, municipio perteneciente a Tláhuac, en la zona oriente de la ciudad de México, se cuenta que una mañana el sacristán de la iglesia comprobó que la figura del santo patrón había desaparecido. Inmediatamente tocó las campanas para avisar a la población.

Cuando llegó la gente, la estatua ya había vuelto a su sitio. Los fieles no podían creer las palabras del sacristán hasta que, al observar la imagen, se percataron de que las botas del señor Santiago estaban sucias y llenas de polvo; las patas del caballo tenían tierra, y en su crin y cola aún

quedaban restos de hierbas del campo. Desde entonces, los feligreses creen que el señor Santiago sale a pasear por las calles del pueblo montado en su caballo.

Monografía de Santiago Zapotitlán *(folleto). México*, *s.a.*

19. [Santiago contrata la chapetilla][8]

No hace muchos años, un sacerdote pretendió quitar de golpe y porrazo una de las viejas costumbres ancestrales de nuestros indios: la supresión del contrato anual de la chapetilla para el novenario de la fiesta de Santiago apóstol, patrono del pueblo. Por consiguiente, para no contrariar al señor presbítero, los encabezados del festejo se abstuvieron de hacerlo.

Pero esto es que al iniciarse el novenario, se presentan los músicos autóctonos, lanzando al aire sus melodías peculiares, ante el asombro de todos los habitantes del pueblo, quienes ya estaban enterados de que no habría chapetilla ese año. Pronosticaban que si tal cosa pasaba, la fiesta no serviría y santo Santiago se disgustaría. Variados comentarios se bordaron a este respecto; infinidad de matices tomaron las conversaciones, y al inquirir sobre quién había llamado a los chapetilleros, ellos contestaron que un señor vestido de gaucho que traía en la gorra un águila, como general y montaba un caballo blanco, les había dicho que vinieran a tocar, que ya se iba a empezar el novenario, y aquí en el pueblo les pagarían.

Por ello es que ese año no faltó la chirimía a su compromiso, y los azorados vecinos tejieron en la malla de su fantasía miles de conjeturas, hasta llegar a la conclusión de que santo Santiago en persona había ido a contratarla, porque deseaba que ni por un solo año se dejara esa vieja costumbre tan arraigada en sus indios que pone de manifiesto su tipicidad, su folklore, su belleza mística y la fe depositada en el santo.

(Calzada, 2003: 59.)

---

[8] *chapetilla*: 'dúo de músicos que tocan, uno, una chirimía, y el otro, un tambor'.

20. [Jacobo se convierte en caballo]

Aseguran algunos habitantes de esta población que sus bisabuelos por conducto de los bitatarabuelos les referían que, en una ocasión, yendo el apóstol Santiago acompañado de su hermano Jacobo[9] a predicar la palabra de Jesucristo, comenzó a sentir un cansancio inexplicable, por lo que se lo comunicó a su compañero de caminata. Como se encontraban en el desierto y para colmo de males a medio día, llegaron a la conclusión de que era imprescindible llegar a la población más cercana para evitar la muerte por insolación o falta de agua. Jacobo, el hermano, también se encontraba en las mismas condiciones que Santiago y, aunque más fuerte y alto, no dejaba de ser humano.

Después de un buen rato de oración implorando el poder divino, decidieron que uno de los dos tendría que convertirse en caballo para servir como medio de transporte a su compañero y en esas condiciones arribar lo más rápido a la meta establecida. Lo dejaron a la suerte, tocándole a Jacobo el sacrificio de convertirse en jamelgo —blanco como la gracia, ágil como el trueno— y llevar a cuestas a Santiago para que cumpliera su misión en aquellas paganas tierras. Desde entonces Jacobo continúa en su noble papel.

[Sahuayo, Jalisco]
(Román Garza, 1998: 148.)

21. [Lupe, la de Santiago]

Alguien a quien hace ya mucho tiempo el pueblo conocía como "Lupe, la de Santiago", se encargaba de los cuidados propios de la imagen cuando se encontraba en el altar mayor. En más de alguna ocasión los feligreses vieron cómo, sin causa aparente, al hacer tan sagrada labor, caía en forma inexplicable desde donde se encontraba el santo patrono sin que

[9] Jacobo deriva de *Jacobus*, nombre en latín de Santiago. En este texto se infiere que son dos personajes distintos, y a la vez, uno mismo

sufriera daños de consideración, salvo algún que otro morete. Otros afirman [que] cuando las caídas se sucedían, Guadalupe se levantaba lo más rápido posible y se encaraba a grito abierto con el apóstol a quien reclamaba su ingrato proceder, amenazándolo, además, con ya no cambiarlo ni sacudirle la tierra si la volvía a tumbar. Verdad o mentira, muchos parroquianos aseguran que sus abuelos se lo narraron como verídico.

También cuentan en relación con la misma persona que, una vez, ya muy entrada la tarde, perdió la noción del tiempo; entre tanto, el sacristán, creyendo desierto el sacro recinto, cerró las puertas, dirigiéndose a su domicilio a descansar. Cuando Guadalupe se dio cuenta de su involuntario encierro, lejos de angustiarse se encaminó con cara de pocos amigos a reclamarle al apóstol, diciéndole que por su culpa la habían encerrado y, con imperativa exigencia, le ordenó que fuera a la casa del sacristán y se lo trajera a como diera lugar para que abriera la puerta. Afirman que al poco rato llegó el sacristán montado en ancas, acompañando a un misterioso jinete que cabalgaba sobre un caballo blanco; sin más ni más abrió la puerta, dejando salir a la enojada Lupe, quien continuaba retando contra la celestial imagen.

[Sahuayo, Jalisco]
(Román Garza, 1998: 149-150.)

22. [La cantina del teniente]

Hubo un tiempo en el que la peregrinación de santo Santiago, conocida como "la bajada", se verificaba por la calle Victoria cuando la imagen visitaba el santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Poco después los prostíbulos de la población se instalaron en dicha calle, muy cerca de los tanques de agua. Se dice que cuando la imagen llegaba a la esquina donde se encontraba *La cantina del teniente* adquiría un peso sobrenatural que ningún humano resistía, siendo prácticamente imposible dar un solo paso en la dirección acostumbrada. Se pensaba que sería el cansancio la causa de tan extraño fenómeno, por lo que nuevos relevos entraban al quite levantando con relativa facilidad a la sagrada imagen; pero al tra-

tar de continuar la marcha preestablecida se tornaba de nuevo pesada, al grado de que era menester bajarla, pues los hombros de quienes la transportaban quedaban adoloridos y con enormes moretones. Varios intentos se hicieron para continuar la marcha, los mismos que terminaron en rotundo fracaso.

Aquí, en este lugar, ya en plena bocacalle, sucedió un hecho increíble: la santa imagen, sin que nadie supiera cómo, volteó su cabalgadura rumbo al norte, lo que ahora corresponde a la calle Cuauhtémoc, como indicando que por ahí deseaba continuar su marcha. Los feligreses encargados de transportarlo hicieron un último intento por llevarlo por la calle Victoria, en ese tiempo conocida como calle de La Chancla. No lo lograron, por lo que comprendieron que el apóstol no deseaba que las mujeres de la mala vida lo vieran en su recorrido. Decidieron, entonces, dar vuelta a la esquina, por la calle Cuauhtémoc hasta llegar a la calle del Calvario, actualmente Tepeyac, y de ahí proseguir hasta llegar al santuario Guadalupe.

[Sahuayo, Jalisco]
(Román Garza, 1998: 150.)

Bibliografía citada

CALZADA, Nazario, 2003. *Historia de Santo Santiago, patrono de Ixtlahuacán de los Membrillos, Jalisco*. Guadalajara: El Regional de Ixtlahuacán de los Membrillos.

Cuaderno manuscrito del mayordomo de Santiago Tlautla, Hidalgo, copiado en febrero, 2005.

Monografía de Santiago Zapotitlán (folleto), México, s.a.

ROMÁN GARZA, José Trinidad, 1998. *De Jacobo a Santiago. De Cafarnaúm a Sahuayo.* Zapopan: Amate.

"La Planchada", enfermera fantasma de los hospitales mexicanos[1]

Entre las muchas leyendas de la tradición oral que emergen en las ciudades hay una que se conoce con el nombre de *La Planchada* o *La enfermera visitante*. Se trata del fantasma de una enfermera, que se desplaza por los hospitales de la ciudad de México y de otros lugares del país. Actúa por las noches, y su historia es muy conocida por pacientes, enfermeras, estudiantes de medicina, médicos e incluso por los familiares que se desvelan en los centros de salud para atender a sus enfermos. Algunos se han encontrado con ella sin saber quién es; otros, enterados de su existencia, tienen miedo de toparse con ella. Se dice que no se le ven los pies, y hay quien asegura que la enfermera no es mala y que, por el contrario, ayuda a sus compañeras de oficio a atender a los pacientes.

Para conocer a fondo a este personaje enigmático, entrevisté a dos mujeres que laboraron en hospitales de la capital mexicana y a un médico del Estado de México, que dicen haber visto a la enferma visitante, o bien, oyeron contar la leyenda. Mis entrevistados fueron: Apolonia Ordaz, enfermera retirada de 54 años, que trabajó en el Hospital Infantil de Iztapalapa de la ciudad de México (versión A); Josefina Nicolinni, doctora jubilada de 42 años (versión B), y Ulises Nava Vergara, médico de 28 años, que actualmente trabaja en el Instituto de Salud del Estado de México (versión C). Mis intervenciones van precedidas de [ELO].

Cada uno de los tres informantes dio su versión sobre la misteriosa enfermera. Coinciden en que era una mujer joven, con una vida trágica, a la cual, por traer siempre su uniforme bien almidonado, se le dio el nombre de "La Planchada". Como podrá verse, en sus relatos los tres

[1] Este trabajo fue presentando y revisado en el Seminario de Narrativa Oral que impartió Araceli Campos en el Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

informantes manifestaron habilidad para contar y lograron transmitir incertidumbre y misterio.[2]

Eduardo Luna Ordaz
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Versión A

—Cuando crecí, me vine acá, a la ciudad de México y estudié enfermería, y pues lógico que tenía que trabajar en un hospital, ¿no? Y al trabajar, al inicio del trabajo, pues me dieron mi primer turno; después el segundo, y ya después me dejaron definitivamente en el tercer turno. Entonces, era muy tranquilo, y luego, este...; pero hubo una ocasión que hubo un, no recuerdo exactamente de qué pueblo, hubo un desborde de río y llegó muchísima gente al hospital para que se les prestara auxilio. Y lógico que llevaron a otra a parte de donde yo trabajaba, llevaron a más gente a otros diferentes hospitales y dividieron el personal.

[ELO] —¿Qué hospital era?

—El Hospital Infantil de Iztapalapa, que está en Ermita Iztapalapa. Y llevaron, pues, a gente a la cual había que atenderla. Y esa ocasión había demasiado trabajo, y me, pues necesitaba ir a, al, al baño y fui. Cuál fue mi sorpresa que, pues, como nada más había dos baños, que era el vestidor también, pensé que, que si no, este, si estaba ocupado. Pues me agaché a ver hacia abajo si no había, este, que estuviera ocupado. Y como

[2] Como suele suceder con la literatura oral, la leyenda se ha desdoblado en diferentes versiones. En San Luis Potosí se cuenta que la enfermera se llamaba Eulalia y que trabajaba en un antiguo hospital que se encontraba entre los barrios de El Montecillo y San Sebastián, cerca del costado sur del templo de San José. Eulalia daba claras muestras de profesionalismo y diligencia, ganándose la simpatía y el aprecio del personal médico y administrativo. Sin embargo, un mal día la enamoró un médico que la decepcionó porque se enteró que se había casado con otra; quedó amargada, descuidaba a los pacientes y, a causa de una enfermedad penosa, murió en el mismo hospital en el que trabajaba. Esta versión se encuentra en la página web www.angelfire.com/co/planchada.html, donde se dice que fue una historia muy popular a finales del siglo XIX.

que vi que estaba una persona sentada: se le veían nada más los pies y las orillas de la capa. Pero no sé si en ese momento yo me acordé que en los hospitales espanta la tal y muy famosa La Planchada; me acordé de eso y me regresé inmediatamente a mi sala, donde yo prestaba mi servicio, y a nadie le comenté.

[ELO] —¿Pero ¿quién es La Planchada?

—Se supone que, dicen, que La Planchada es una persona que fue enfermera y que trataba muy mal a los pacientes; y que, este, pues todo mundo se quejaba de ella y le decían La Planchada, o le dijeron La Planchada, porque esa era una enfermera que andaba impecable; nunca le vieron una arruguita en el uniforme; siempre andaba como una, este, una tostadita,[3] porque tronaba su babero, todo su uniforme, muy bien planchadito. Por eso le pusieron La Planchada. Bueno, ya después a través de ese, de eso que me pasó, ya le comenté a una compañera precisamente del tercer turno. Le comenté lo que yo había visto en cierta ocasión, y me dijo: "¡Ay!, dice, pues sí, efectivamente vistes a La Planchada, era La Planchada".

[ELO] —¿Y nada más en la noche se aparece?

—Nada más en la noche. Que inclusive dice que a ella le comentaron algunos pacientes. Que ella estuvo en otra sala, que no era la de ella. Fue a, este, atender a unos pacientes y llegó a darle el medicamento a una paciente, y le dijo:

—¿Otra vez, señorita?, dice.

—¿Cómo otra vez?, dice.

—Sí, dice, es que hace ratito me vinieron a dar la medicina, dice.

—No, señora; yo acabo..., vengo dando mi medicamento ahorita, a su hora que le toca.

Y dice ella:

—No, señorita, si usté vino a darme la medicina.

Y dice:

—No, señora, estaría dormida.

Y dice:

—No, señorita, si yo no he podido dormir por lo mismo que me siento mal.

---

[3] *tostada*: 'tortilla de maíz dura'.

Y dice:

—Pero ¿qué cree?, que al acomodarme bien y vi hacia abajo, no le vi los pies a la enfermera que vino a darme el medicamento, dice.

—¡Ah!, entonces no le vio los pies.

Y dice:

—No, no se los vi; haga de cuentas que iba en el aire.

Y dice:

—¡Ah!, señora, ahorita que le di su medicamento va usté a descansar y va usted a dormir, porque a lo mejor está usted delirando por lo mismo que no ha dormido. Y fue todo.

[ELO]—¿Y era La Planchada?

—Era exclusivamente La Planchada.

[Elo] —¿Y ella se murió en el hospital o…?

—Pues la verdad no se sabe. Pues me imagino que sí, ¿no? Si tuvo alguna enfermedad, ha de haber muerto en el hospital. Pero sí, era una persona muy mala con los pacientes.

Versión B

—La historia que sé de La Planchada es que era una enfermera que trabajaba en el Hospital Juárez, en el Hospital Juárez que estaba en la Merced, antes del sismo;[4] no el que actualmente está por, este, Lindavista [...]. Entonces, ella trabajaba en el Hospital Juárez y era una enfermera que era muy meticulosa, muy cumplida, muy puntual con su trabajo y todo. Entonces, ella siempre llevaba su uniforme impecable, blanco y planchado, pero muy bien planchado; no tenía ni una arruga. Entonces, una noche ella estaba muy cansada porque había trabajado mucho y se quedó dormida en su escritorio. Entonces, cuando ella se despertó fue a darle el medicamento a un paciente y halló que el paciente ya ha-

[4] Efectivamente, el Hospital Juárez estaba en la Merced, un barrio muy populoso y de gran actividad comercial, en la zona céntrica de la ciudad. En el sismo de 1985 que azotó a la ciudad de México quedó muy dañado. Se construyó otro en Lindavista, al norte de la ciudad, y forma parte de un conjunto de hospitales.

bía... ya había fallecido. Entonces, ella se sintió muy mal, se deprimió y pensó que ese paciente había fallecido a causa de su negligencia, de no haberle dado el medicamento. Entonces, entró en una depresión tan fuerte que tuvo que estar internada en un psiquiátrico y finalmente falleció. 'Tonces, a raíz de entonces, se cuenta que en todos los hospitales [sus manos dibujan un círculo en el aire], en todos los hospitales de la ciudad se aparece la... La Planchada, y que en las noches los pacientes están dormidos, y que de pronto a alguna enfermera se le pasa[5] darle el medicamento, y llega corriendo a darle el medicamento. Y cuando llega [la enfermera de turno] el mismo paciente le dice que ya vino una señorita a dárselo. Entonces la enfermera, por tratar de investigar, le dice:

—Pero ¿quién es esa señorita? ¿Cómo se llama? Descríbamela.

Y el paciente lo primero que dice es que es una señorita que trae su uniforme impecable y muy bien planchado y que ella fue la que le dio el medicamento. Entonces las enfermeras dicen:

—¡Ay!, fue La Planchada.

Y que La Planchada se aparece, pero no les hace daño, o sea, les da el medicamento, y alguno de esos pacientes hasta se, se curan y se lo agradecen a La Planchada.

[ELO] —¿Y nada más por las noches?

—Sí, se supone que nada más es en las noches, porque es cuando las enfermeras a veces se duermen, y ella tiene, o sea, se supone que la consigna es que ella no va a poder descansar, porque, por causa de su negligencia de dormirse durante la noche, falleció ese paciente; 'tonces, su consigna es todas las noches ir a cuidar a los pacientes y darles su medicamento.

Versión C

—Bueno, se supone que la leyenda de La Planchada ya tiene muchos, muchos, muchos, muchos años. Incluso me la ha contado gente que ya, que trabajando en hospitales, ya tiene hasta treinta y cinco años de ser-

[5] *se le pasa*: 'se le olvida'.

vicio. Entonces, quiere decir que ya es una leyenda muy, muy viejita. Entonces, nos resulta [que] hay dos versiones: la primera que a mí me contaron fue cuando... que se trataba de una muchacha muy bonita, que pues su madre cayó enferma, y esta chica la trató muy mal. Entonces, se supone que de ahí viene [su mal]. La mamá de la enfermera muere. [La muchacha], que era una enfermera que siempre andaba muy implacable, perdón, con vestimenta impecable, cabello recogido, cabello obscuro, lacio, siempre se peinaba con una colita, y su uniforme de enfermera totalmente almidonado, blanco y almidonado. Entonces, resulta que cae enferma la mamá de esta chava (el nombre nunca, nunca me lo dijeron, no, no lo saben), cae enferma, y esta enfermera, pues lejos de brindarle los cuidados y todo eso, pues resulta que la trata muy mal. Fallece, lamentablemente fallece la mamá de esta enfermera, y pues ella entra en desesperación, y al parecer cayó en un estado de esquizofrenia, enloqueció. Y pues, bueno, resulta que todavía en vida la veían a esta chica, pues metida en, en diversos hospitales, pues dado su estado mental ya no trabajaba; y pues la veían en diversos hospitales, pues haciendo lo que con su madre no hizo. Pues fallece la enfermera y, pues, generalmente, tú sabes que toda historia o leyenda, pues, tiene su evento generalmente en las horas nocturnas, y se le, se le llega, pues a ver, igual brindándole cuidados y atención a los pacientes enfermos, principalmente con los muy, muy graves, aunque se le ha visto con pacientes no tan graves, que, pues, solamente han requerido, pues, de una atención más que nada en el sentido emocional.

La otra versión de esta leyenda de La Planchada es todo lo contrario a lo que te indicaba […]. La única coincidencia que hay de una versión y la otra es que la coincidencia es que fue una muchacha muy bonita: cabello siempre recogido, su uniforme totalmente impecable. Sí, hace rato te dije implacable, ¿verdad? [risas]; su, su vestido, su uniforme de enfermera totalmente impecable, limpio, blanco, almidonado, pero es la única coincidencia que hay de esas dos versiones. Pero en esta [versión] sí, o de igual manera, enferma su madre, y ella se dedica a cuidarla mucho. Pero dado que muere la mamá, pues ella también cae en un trance muy doloroso, y pues decide brindar cuidados a gente, puesto que no pudo ayudarla a ella, a los cuidados a su mamá; pues decide, o sea, seguir ella con su actividad. Ahora, varios enfermos nos han relatado que en mo-

mentos, generalmente cuando no hay personal, que es en la noche, en los hospitales, que no hay, este, personal en la noche, pues se dice que de repente han llegado las compañeras, compañeras enfermeras, y le llegan a tomar signos al paciente, ya sea tomarle el pulso, la respiración, la temperatura, o administrarles un medicamento que se les ha olvidado; entonces cuando regresan, pues, ya les dicen:

—No, es que vino una señorita muy amable, muy atenta, y me dijo que si estaba bien y que me iba, que me iba a poner un medicamento.

Y efectivamente, algunas veces han encontrado en las notas de enfermería, se han encontrado ya los datos de lo que le hicieron al paciente. Y pues todo mundo se saca de onda,[6] porque dicen: "Bueno, ¿pues cómo?, si nada más estamos Mari y yo, ¿no?", por decir así. Y ha habido casos también en los que los pacientes nos han referido que pacientes muy graves, sobre todo los pacientes de coma, que de repente, este, regresan, que de repente regresan, y pues ya cuando uno llega y dice:

—Bueno, ¿qué pasó aquí?

Pues los pacientes refieren que, pues ellos, en su estado [inconsciente], de repente creyeron ver a una enfermera que les dijo:

—Pues nada más te vengo a poner esta inyección y te vas a sentir mejor.

—Y en ese momento fue cuando desperté y fue cuando las llamé a ustedes.

Es alguna de las cosas que nos han contado. Ya en lo personal a mí no me pasó, sino a una amiga, durante las prácticas, [cuando] estábamos en el Hospital de Topilejo,[7] [cuando] estábamos en la guardia. Llegó [mi amiga]. Solamente había dos enfermeras en ese momento y un médico interno para todo el Hospital de Topilejo en la noche, pues generalmente el servicio que está abierto es solamente obstetricia, el área de ginecoobstetricia. Y pues igual, las compañeras se fueron a, a su cena, a su luncheón.[8] Cuando regresaron les iban a tomar signos [a las pacientes], y que las pacientes que estaban en cama les dijeron:

—No, este, acaban de pasar.

---

[6] *se saca de onda*: 'se desconcierta'.

[7] Se encuentra en el sur de ciudad de México, en la delegación Xochimilco.

[8] *luncheón,* de *lunch:* 'almuerzo'.

—¿Cómo que acaban de pasar?

—Sí, hasta hizo anotaciones en la hoja.

Y sí, cuando revisan la hoja, pues efectivamente, ya les habían tomado pulso, signos vitales, todo. Y no eran pacientes graves, o sea, eran pacientes que estaban ahí nada más. Entonces es una de las tantas muchas cosas que cuentan acerca de La Planchada y, pues me lo han contado gente del IMSS, del ISSSTE, de Salubridad;[9] en los privados no sé sí también se dé, pero nadie me ha contado, nadie me ha contado nada.

[9] Son las tres grandes instituciones de salud gubernamentales.

Jesús Malverde: plegarias y corridos

Más que una figura histórica, Malverde es una entidad mítica o legendaria. Las cosas que se cuentan de él corresponden al arquetipo del *bandido generoso*. Como robaba a los ricos para dar a los pobres, el gobierno lo hizo colgar de un mezquite el 3 de mayo de 1909, en el sitio en que hoy se alza su capilla, y prohibió a través de un bando que el cuerpo fuera sepultado.

Se dice que su nombre verdadero era Jesús Juárez Mazo y que nació en 1870, cerca del pueblo de Mocorito, en Sinaloa. Según algunos era sastre; otros dicen que era albañil y ferrocarrilero y que trabajó en la construcción de las vías férreas que se iban internando en el norte de México. Pero la mayoría de los relatos aluden al momento de su muerte, referida en dos versiones. En la primera, el responsable es un "compadre" traidor. En la segunda, es Malverde, herido de muerte, quien insta a su "compadre" a entregarlo a las autoridades para cobrar la recompensa y burlarse de ellas. Ambas versiones coinciden con las leyendas sobre la muerte de otro bandolero, Heraclio Bernal, el más célebre de nuestros bandidos sociales.

Hay corridos que *cuentan* la historia de Malverde y otros que le *cantan* a Malverde, vuelto santón del narcotráfico y de la gente que emigra a los Estados Unidos. En el segundo caso, puede contarse la historia del bandido pero lo principal es otra cosa: el acto mismo de la plegaria y el juramento, el exvoto, la enunciación del corrido en un ámbito ritual, sagrado y festivo, transgresivo. Aquí se trata de corridos de traficantes en un sentido muy distinto al de esos corridos —casi *thrillers*— fulgurantes, que narran acciones del narcotráfico. Son más bien cantos litúrgicos, pero de una liturgia heterodoxa, ajena al dogma católico, rechazada por una industria cultural que no puede digerirla, porque destruye sus fundamentos. Grupos más o menos comerciales, como Los Cadetes de Durango, la Banda de Nueva Culiacán, Los Jilgueros del Norte

o Los Ángeles de Malverde, han dado a conocer, en los últimos quince años, por lo menos 56 piezas destinadas a Jesús Malverde. El hecho de que la capilla sea, a la vez, un lugar de culto y un espacio festivo, con música, baile, pláticas y cervezas, junto al uso de mandar componer corridos por encargo, con destinatarios y protagonistas precisos —como sucedía con los corridos revolucionarios de Pancho Villa y Emiliano Zapata—, hace posible la existencia de un gran corpus de exvotos musicales que se ofrendan y se cantan en forma de corridos. Luego, esos corridos se graban y se ponen a la venta en la misma capilla de Malverde, como productos *piratas*, en discos compactos ilegales similares a los *pliegos de cordel* vendidos por los ciegos en la España de los siglos XVII, XVIII y XIX, sin permiso de los autores y denunciados por ellos como mercancías "apócrifas", sin que nadie reclame el *copyright*.

Es el caso de un disco compacto expendido en la capilla por cien pesos y que tiene dos títulos distintos: uno en el papel fotocopiado que le sirve de tapa al disco, y que incluye la reproducción del rostro del bandolero con la Virgen de Guadalupe al fondo —*Corridos y canciones de Malverde*—, y otro pintado en el disco con plumón: "Tributo a Malverde". La única información que se ofrece es el nombre de algunos intérpretes de las veinticinco piezas del disco, como Los Serranitos de Malverde, El Cordero de Sinaloa, Los Jilgueros de Malverde, Los Cadetes de Linares, El Original y Los Incomparables de Tijuana. Los textos presentados aquí provienen de ese disco e incluyen todos los corridos referidos a Malverde, con sus variantes apuntadas a pie de página, puesto que varios aparecen en diferentes versiones, junto con algunas notas léxicas aclaratorias. No incluimos, por ahora, los corridos dedicados a Elpidio González, el otro protagonista del disco y capellán de Malverde.

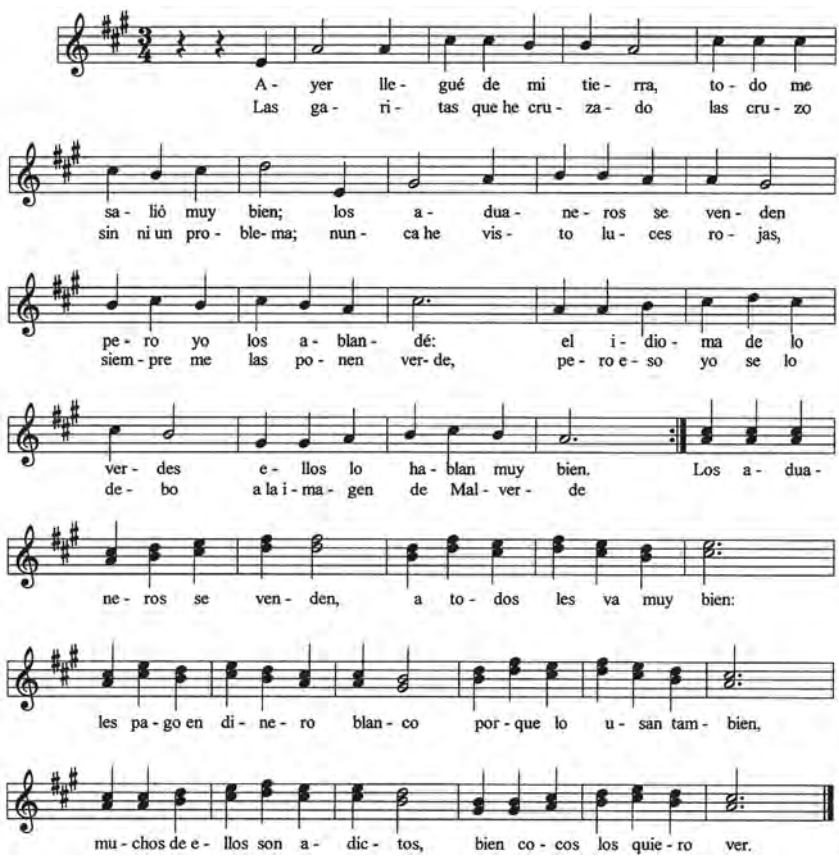
Transcribimos, al lado de las letras de las canciones, su línea melódica. Abundan la rítmica ternaria —típica del corrido mexicano— y el canto a dos voces. Cantores y conjuntos instrumentales varían de una ejecución a otra, de ahí la variedad de tonalidades en el disco. Destacan las bandas de alientos, tradicionales en Sinaloa, y los festivos *conjuntos norteños* —integrados por un contrabajo, un acordeón y un bajo sexto, o bien, en algunas ejecuciones, sólo por un bajo sexto y una guitarra. Cabe señalar que este tipo de conjuntos gozan de gran popularidad en el norte del país y, en general, en las regiones con influencia

norteña, sobre todo en aquellas en las que tiene presencia la llamada "cultura del narco".

La transcripción de los textos es obra de E. Flores, la de las melodías, de R. E. González.

ENRIQUE FLORES
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



[1]

Ayer llegué de mi tierra,
todo me salió muy bien;
los aduaneros se venden,
pero yo los ablandé:
el idioma de los verdes[1]
ellos lo hablan muy bien.

Las garitas que he cruzado
las cruzo sin ni un problema;
nunca he visto luces rojas,
siempre me las ponen verde,
pero eso yo se lo debo
a la imagen de Malverde.

Los aduaneros se venden,
a todos les va muy bien:
les pago en dinero blanco[2]
porque lo usan también,
muchos de ellos son adictos,
bien cocos[3] los quiero ver.

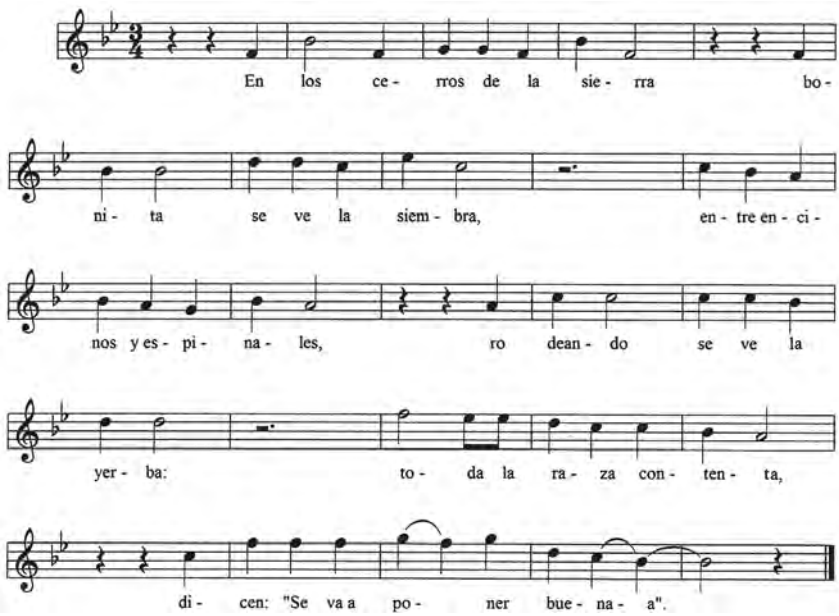
Ya saben que cuando paso
me ven dos veces al mes,
y algunos en mi sombrero[4]
desde lejos me lo ven:[5]
se amontonan como abejas,
lo que traigo quieren ver.

---

[1] *los verdes*: 'los billetes verdes, los dólares'.
[2] *en dinero blanco*: 'en especie, con cocaína'.
[3] *cocos*: 'narcotizados por la cocaína'.
[4] Variante: "ya conocen mi sombrero".
[5] *en mi sombrero… me lo ven*: 'me identifican por el sombrero'.

Cuando regreso a Culiche[6]
siempre visito a Malverde,
hago una fiesta en su tumba
para que el compa[7] se alegre,
con un conjunto tocando,
rodeados de mucha gente.

Ya se terminó la fiesta,
ya me voy a retirar,
y me voy con otro viaje[8]
pa'l otro lado del cerco,[9]
pero me llevo mi imagen:
es el que me va a salvar.



[6] *Culiche*: 'Culiacán', capital del estado de Sinaloa; ahí se encuentra el sepulcro de Jesús Malverde.

[7] *compa*: 'compadre'.

[8] *viaje*: aquí, 'cargamento'.

[9] *pa'l otro lado del cerco*: a Estados Unidos.

[2]

En los cerros de la sierra
bonita se ve la siembra;
entre encinos y espinales,
rodeando se ve la yerba:[10]
toda la raza,[11] contenta,
dicen: "Se va a poner buena".

Si sacamos treinta kilos,
nos vamos pa Cosalá;[12]
ya que los haya vendido,
nos ponemos a pistear,[13]
y para ser compartidos
nos vamos pa Culiacán.

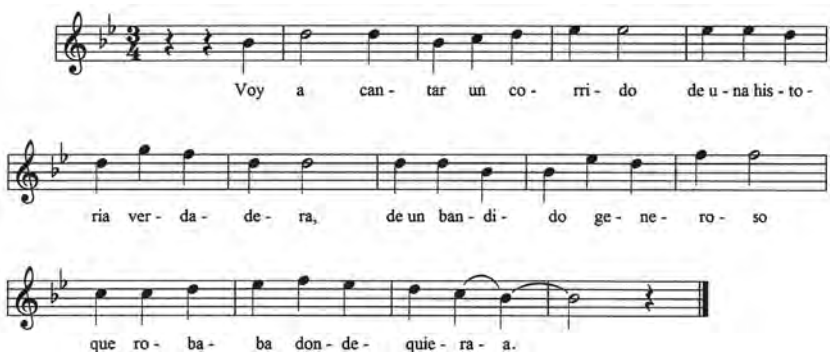
Llevaremos una banda
a Malverde a visitar,
que toquen una semana,
noches, días, sin parar,
para que así nos ayude,
y más mucha cosechar.

El dinero es muy bonito
sabiéndolo disfrutar:
mujeres, vino y cerveza,
que todo en el mundo da,
pero no olvido una cosa:
ayudar a los demás.

Ya me voy, ya me despido,
porque voy a trabajar;

[10] *yerba*: 'mariguana'.
[11] *la raza*: 'la gente'.
[12] *Cosalá*: poblado cercano a Culiacán, Sinaloa.
[13] *pistear*: 'beber un *pisto*, un trago'.

la temporada que viene
más mucha voy a sembrar,
los cañones de los cerros
de flores voy a adornar.



[3]

Voy a cantar un corrido
de una historia verdadera,
de un bandido generoso
que robaba dondequiera.

Jesús Malverde era el hombre
que a los pobres ayudaba,
por eso lo defendían
cuando la ley lo buscaba.

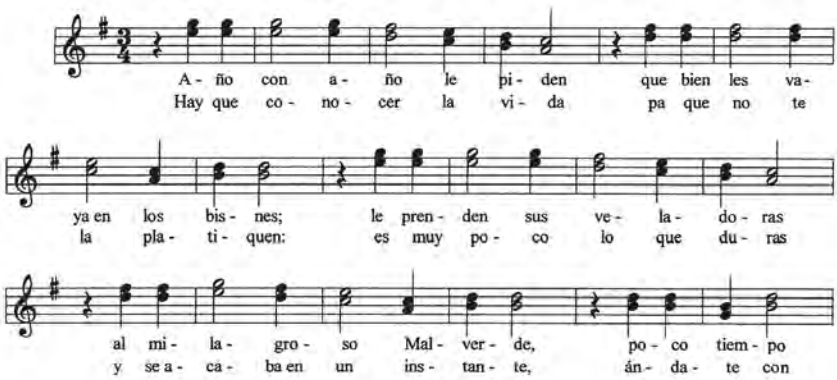
Sus amigos le decían:
—Ya no vayas a robar,
no expongas tanto tu vida
porque te van a matar.

Los rurales[14] lo apresaron,
allí venía su compadre:
—Malverde, pide un deseo.
—La bendición de mi madre.

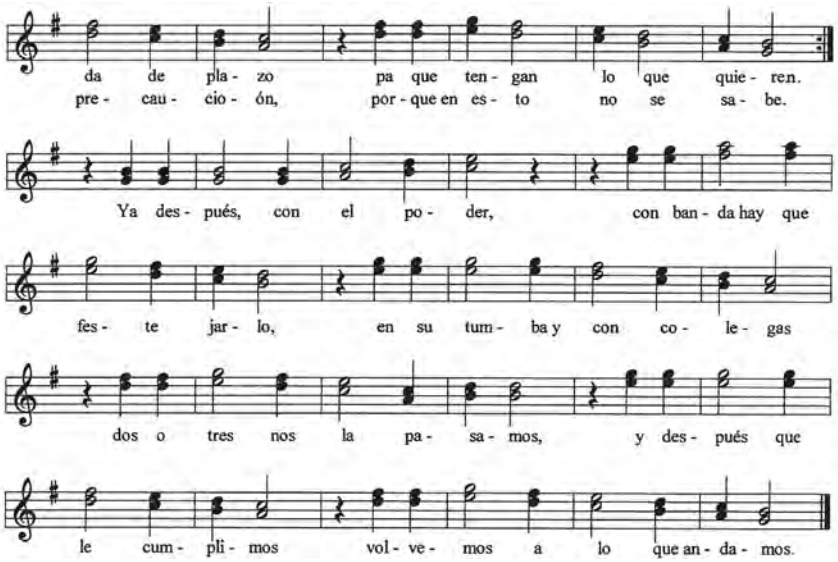
Malverde miró hacia el cielo:
—Se me tenía que llegar;
sólo le pido a mi gente
que no me vaya a olvidar.

Le pusieron soga al cuello,
con las manos por detrás;
lo colgaron de un mezquite,
nadien lo pudo salvar.

El mezquite se secó
con los pretextos[15] del suelo;
sigue ayudando a los pobres
con los milagros del cielo.



[14] *rurales*: 'guardia rural'.
[15] *con los pretextos del suelo*: 'por causa del suelo'.



[4]

Año con año le piden
que bien les vaya en los *bisnes*;[16]
le prenden sus veladoras
al milagroso Malverde;
poco tiempo da de plazo
pa que tengan lo que quieren.

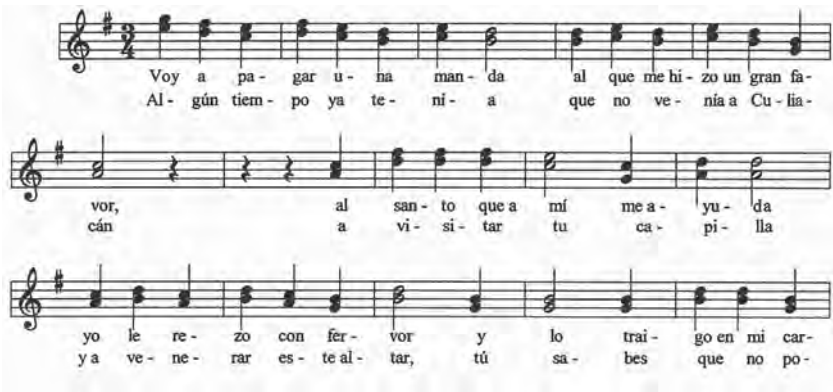
Hay que conocer la vida
pa que no te la platiquen:
es muy poco lo que duras
y se acaba en un instante;
ándate con precaución,
porque en esto no se sabe.

[16] *bisnes*: de *business*, 'negocios'.

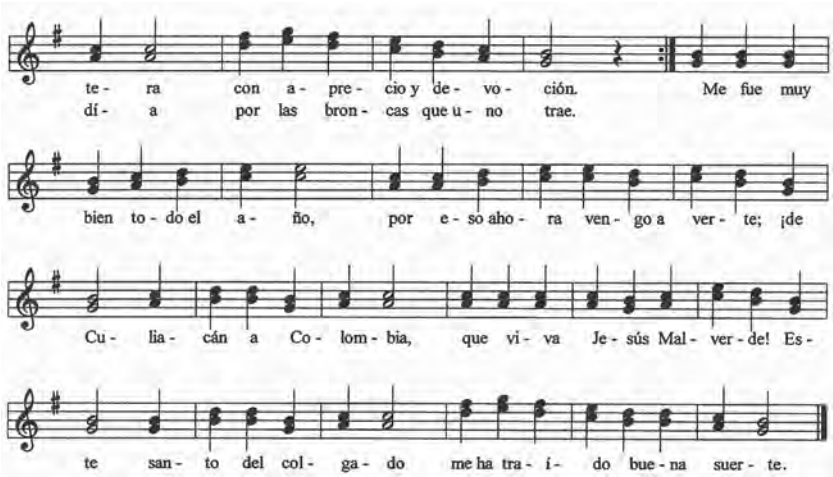
Ya después, con el poder,[17]
con banda hay que festejarlo,
en su tumba y con colegas
dos o tres nos las pasamos,[18]
y después que le cumplimos
volvemos a lo que andamos.

A mis compas yo aconsejo
que le tengan fe a Malverde,
que se metan a lo grueso[19]
y que las bolsas se llenen,
pero con mucho cuidado:
ya saben con quién se meten.

Ya después, con el poder,
con banda hay que festejarlo,
en su tumba y con colegas
dos o tres nos las pasamos,
y después que le cumplimos
volvemos a lo que andamos.



[17] *poder*: ¿aquí, 'dinero'?
[18] *dos o tres nos las pasamos*: 'la pasamos bastante bien'.
[19] *lo grueso*: 'lo violento, lo arriesgado'.



[5]

Voy a pagar una manda
al que me hizo un gran favor,
al santo que a mí me ayuda
yo le rezo con fervor
y lo traigo en mi cartera
con aprecio y devoción.

Algún tiempo ya tenía
que no venía a Culiacán
a visitar tu capilla
y a venerar este altar;
tú sabes que no podía
por las broncas[20] que uno trae.

Me fue muy bien todo el año,
por eso ahora vengo a verte.

[20] *broncas*: 'problemas'.

¡De Culiacán a Colombia,
que viva Jesús Malverde!
Este santo del colgado[21]
me ha traído buena suerte.

Tu imagen tiene una vela
siempre prendida en tu honor
y cargo yo tu retrato
por donde quiera que voy;
especialmente en mis tratos
cuento con tu bendición.[22]

Pese a que tanto te rezo,
yo nunca te pido nada;
humildemente hoy te pido[23]
sólo Juárez y Tijuana,
una parte de Guerrero
y la Sierra de Chihuahua.[24]

Dejo mi suerte en tus manos,
tú, mi lagrón generoso;[25]
yo volveré hasta el otro año,
por no ser tan encajoso;
gracias por lo que me has dado
y por ser tan milagroso.

---

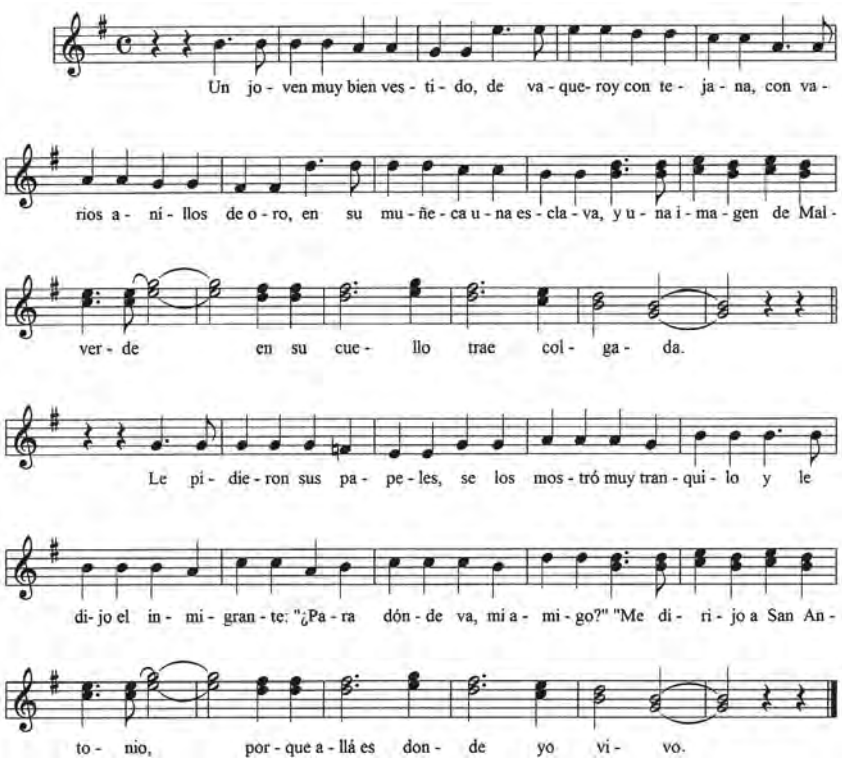
[21] *del colgado*: en las estampas, Malverde aparece colgado de un árbol.

[22] El *tu* de esta estrofa aparece como *su* en otra versión.

[23] Variante: "humildemente te pido".

[24] *Juárez, Tijuana, Guerrero, la Sierra de Chihuahua*: lugares relacionados con el cultivo y el tráfico de drogas.

[25] *lagrón*: 'ladrón'. ¿O *milagrón*, por 'milagroso'? Variantes: "tu milagro es generoso"; "tu milagro generoso".



[6]

Un joven muy bien vestido,
de vaquero y con tejana,[26]
con varios anillos de oro,
en su muñeca una esclava,
y una imagen de Malverde
en su cuello trae colgada.

Una troca[27] color verde,
con clavo[28] bien protegido,

[26] *tejana*: 'sombrero vaquero de fieltro'.
[27] *troca*: 'camioneta', del inglés *truck*.
[28] *clavo*: aquí, 'carga oculta de droga'.

de cristal[29] y cocaína
le caben treinta y seis kilos,
por Juárez viene a cruzar,
muy seguro de sí mismo.

Al llegar a la garita,
le da un besito a la imagen,
le dice a Jesús Malverde:
—Aquí es donde has de ayudarme;
de antemano, muchas gracias,
sé que no has de abandonarme.

Le pidieron sus papeles,
se los mostró muy tranquilo
y le dijo el inmigrante:[30]
—¿Para dónde va, mi amigo?
—Me dirijo a San Antonio,[31]
porque allá es donde yo vivo.

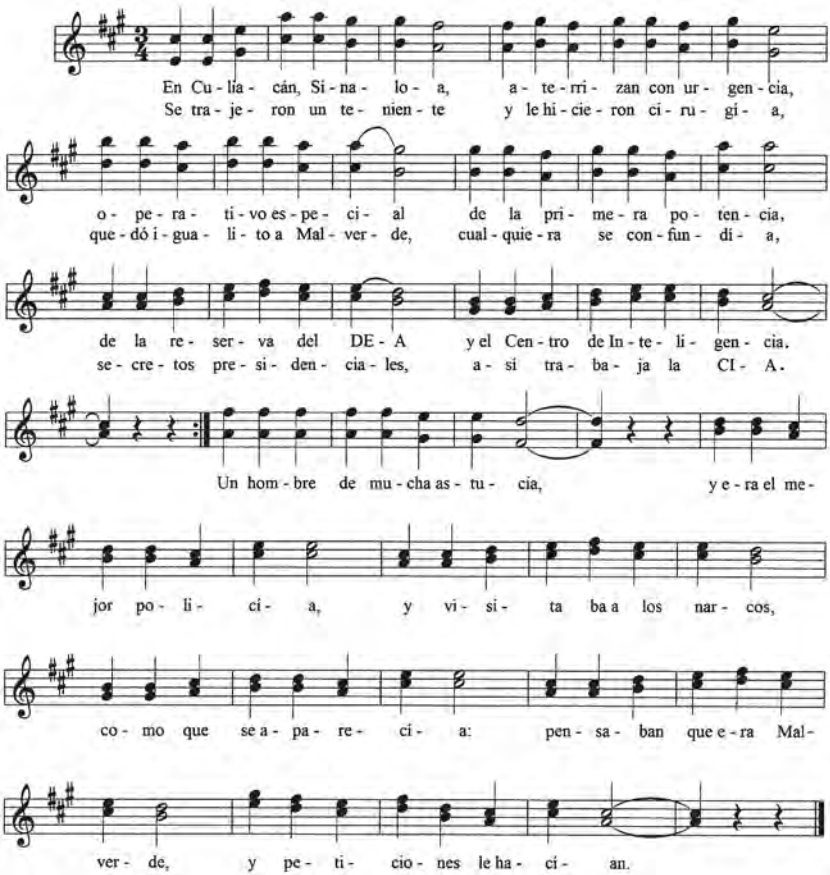
—Pasa, que Dios te bendiga
y que tengas muy buen viaje.
Y con una sonrisita
pasó el narcotraficante;
y también, discretamente,
volvió a besar a la imagen.

Mientras, allá en Culiacán,
una madre lleva rosas
a la imagen de Malverde,
y su fe es muy poderosa;
ella pide por su hijo
que le salgan bien las cosas.

---

[29] *cristal*: 'droga, metanfetamina'.
[30] *inmigrante*: aquí, 'agente de migración'.
[31] San Antonio, Texas.

Que Malverde es milagroso
otra vez se ha comprobado,
pues la carga en San Antonio
ya se encuentra en el mercado,
y el joven en Culiacán
otro viaje[32] ha preparado.



[32] *viaje*: véase nota 8.

[7]

En Culiacán, Sinaloa,
aterrizan con urgencia
operativo especial
de la primera potencia,[33]
de la reserva del DEA[34]
y el centro de inteligencia.

Se trajeron un teniente
y le hicieron cirugía;
quedó igualito a Malverde,
cualquiera se confundía;
secretos presidenciales:
así trabaja la CIA.

Un hombre de mucha astucia
y era el mejor policía,
y visitaba a los narcos,
como que se aparecía;
pensaban que era Malverde
y peticiones le hacían.

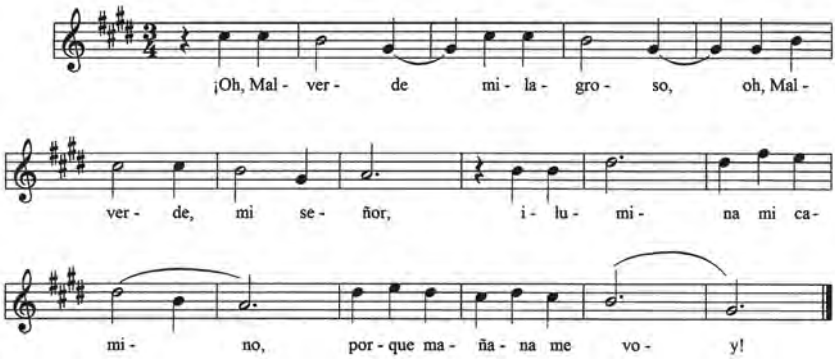
El impostor preguntaba:
—¿Por dónde haces tus jales,[35]
pa protegerte la carga:
por Tijuana o por Nogales?[36]
Y cuando se lo decían,
les mandaba federales.[37]

---

[33] *la primera potencia*: Estados Unidos.
[34] DEA: agencia antidrogas estadunidense.
[35] *jales*: 'trabajos', ilícitos en este caso; de *jalar*, 'tirar'.
[36] Los dos son lugares fronterizos con Estados Unidos.
[37] *federales*: 'policía federal'.

Los mañosos son astutos
y pronto se dieron cuenta;
trajeron a aquel farsante
a punta de metralleta
y en la colonia Las Quintas
áhi le ajustaron las cuentas.

Del impostor sólo quedan
sus restos áhi en el cerro...[38]



[8]

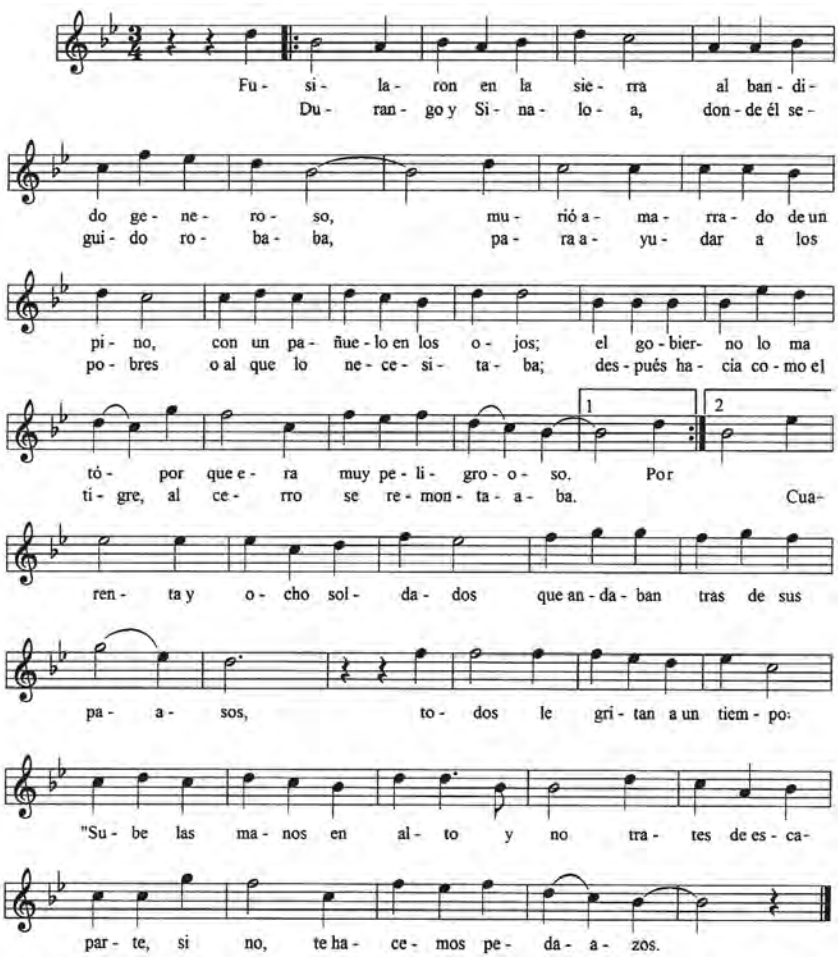
¡Oh, Malverde milagroso,
oh, Malverde, mi señor,
ilumina mi camino,
porque mañana me voy!

Voy a tomar ese tren
que va rumbo a la frontera;
áhi te encargo a mi familia
que en Culiacán áhi me espera.

[38] La grabación se interrumpe aquí.

Cuando esté ya de regreso
estaré frente a tu altar,
a prenderte veladoras
y por ti mucho rezar.

Gracias a Jesús Malverde,
gracias yo te vengo a dar,
por iluminar mi camino
y mi familia cuidar.



[9]

Fusilaron en la sierra
al bandido generoso;
murió amarrado de un pino,
con un pañuelo en los ojos;
el gobierno lo mató
porque era muy peligroso.

Por Durango y Sinaloa,
donde él seguido[39] robaba,
para ayudar a los pobres
o al que lo necesitaba;
después hacía como el tigre:
al cerro se remontaba.

Cuarenta y ocho soldados
que andaban tras de sus pasos
todos le gritan a un tiempo:
—Sube las manos en alto
y no trates de escaparte,
si no, te hacemos pedazos.

Le preguntaba el teniente:
—¿Con qué fin andas robando?
—No robo porque me guste,
tampoco me estoy rajando;
me duele ver inocentes
que de hambre se andan matando.[40]

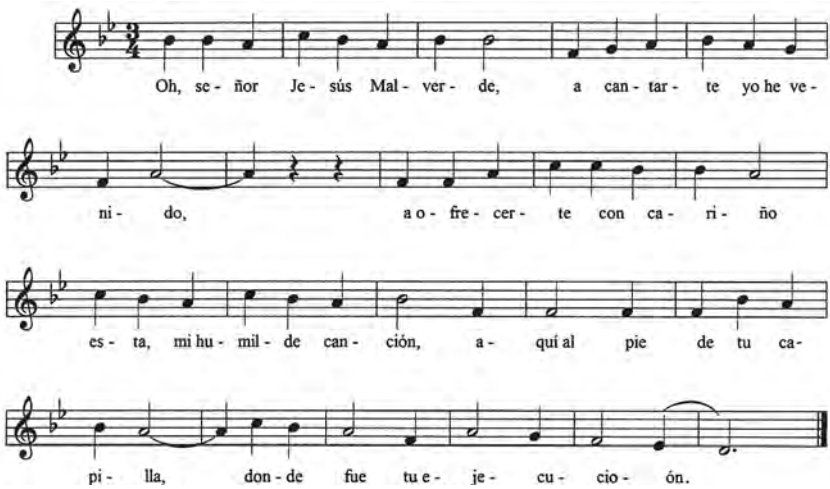
—No quisiera fusilarte,
por tu valor y nobleza,

[39] *seguido*: 'frecuentemente'.

[40] *se andan matando*: 'se están muriendo'. Variante: "que de hambre andan llorando".

pero en toditos los bancos
tiene precio tu cabeza.
—No se preocupe, teniente,
cobre usted la recompensa.

—Vas a pagar con la vida
tu buena acción con la gente.
—Eso yo ya lo sabía
y no me asusta la muerte;
en el infierno nos vemos,
allá lo espero, teniente.



[10]

¡Oh!, señor Jesús Malverde,
a cantarte yo he venido,
a ofrecerte con cariño
esta, mi humilde canción,
aquí, al pie de tu capilla,
donde fue tu ejecución.

Dicen que fuistes[41] bandido
cuando murieron tus padres,
y al ver tanta pobreza
a los ricos les quitabas
un poco de su riqueza
y a los pobres tú les dabas.

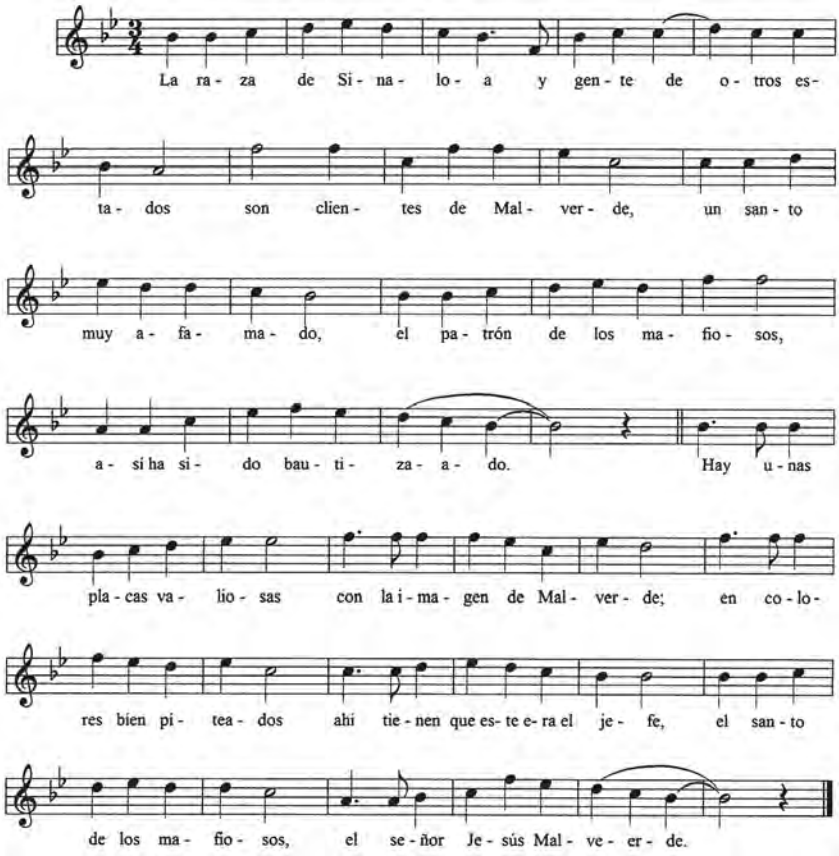
Flores bonitas del campo
y de variado color
ponemos en tu capilla
con mucha fe y mucho amor,
por los milagros que tú haces
con el permiso de Dios.

Sólo eres un mensajero
por la voluntad de Dios;
Dios escuchó mi deseo,
por ti me lo concedió;
gracias porque me ayudaste,
muchas gracias yo te doy.

En Culiacán, Sinaloa,
esta gran historia existe:
dicen que fuistes colgado
de los brazos de un mezquite;
tu lugar es respetado
por un misterio que existe.

Ya me despido cantando
de este bonito lugar,
y este corrido lo canto
con mucha fe y mucho afán,
para don Jesús Malverde,
que descansa en Culiacán.

[41] *fuistes*: aquí, 'te hiciste'.



[11]

La raza de Sinaloa
y gente de otros estados
son clientes de Malverde,
un santo muy afamado;
"el patrón de los mafiosos",
así ha sido bautizado.

Muchos compas bien pesados[42]

[42] *bien pesados*: 'violentos'.

seguido van al Parral,[43]
en sus troconas[44] del año
áhi lo tienen que cargar,
en las cajas de las trocas
y hasta en la tapa del gas.[45]

Hay unas placas valiosas
con la imagen de Malverde,
en colores bien piteados;[46]
áhi tienen que[47] este era el jefe,
el santo de los mafiosos,
el señor Jesús Malverde.

Hay una nueva, señores:
que en toditas las prisiones
hay gente de Sinaloa,
la mayoría son bribones,
y muchos que en sus espaldas
traen bien tatuado a Malverde.

Si tú quieres un milagro,
tienes que creer en él;
si no, mejor ni le pidas,
porque no se te va a hacer,[48]
sino todo lo contrario:
todo se te echa a perder.

---

[43] *Parral*: ciudad del estado de Coahuila.

[44] *troconas, trocas*: véase nota 27.

[45] *del gas*: 'del depósito de gasolina'.

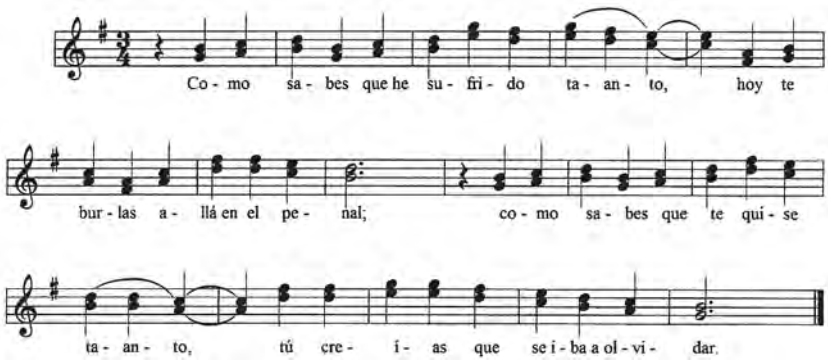
[46] *colores bien piteados*: 'como bordados con *pita*, fibra vegetal con la que se adornan monturas, cinturones y botas'; artesanía muy apreciada en el norte del país, sobre todo en el ámbito rural.

[47] *áhi tienen que*: 'tienen escrito que'.

[48] *no se te va a hacer*: 'no lo vas a lograr'.

¡Ay!, Culiacán, Sinaloa,
que sí eres muy famoso,
por el santo preferido
de toditos los mafiosos
y todas tus rancheradas[49]
con tus hijos amorosos.

Hay unas placas valiosas
con la imagen de Malverde,
en colores bien piteados;
ahí tienen que este era el jefe,
el santo de los mafiosos,
el señor Jesús Malverde.



[12]

Como sabes que he sufrido tanto,
hoy te burlas allá en el penal;
como sabes que te quise tanto,
tú creías que se iba a olvidar.

[49] *rancheradas*: de *rancho*.

Aquel sábado, día de raya,
te esperaba para ir a pagar
una cuenta que estaba anotada,
donde ya no nos quisieron fiar.

El pecado tan grande que hicistes
es de no perdonarte la vida,
con un viejo machete afilado
siete tajos me diste dormida.

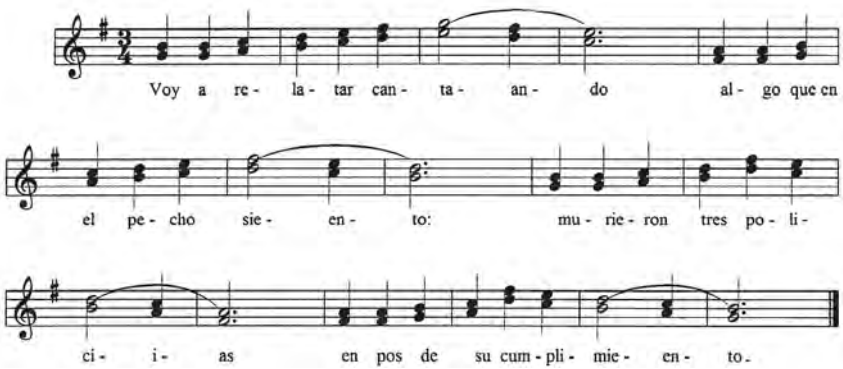
Cuando vistes que ya estaba muerta,
te saliste y te fuiste a tomar;
otro día[50] volviste llorando,
pero no me pudiste encontrar.

Un niñito que estaba a mi lado,
dando pecho, que tú me engendrastes,
por Malverde, que ha sido tan grande,
yo no se cómo no lo mataste.

¡El engaño que tuve más antes,
en el tiempo en que fui tu mujer!
A Malverde le debo la vida
y le pido no volverte a ver.

Ya me voy marcando mis pasitos,
como siempre yo los marcaré;
una silla de ruedas que tuve
a Malverde ya se la entregué.

[50] *otro día*: 'al día siguiente'.



[13]

Voy a relatar cantando
algo que en el pecho siento:
murieron tres policías
en pos de su cumplimiento.

Una vaguilla[51] traidora,
que para mí ya no vale...;
los esperaban traspuestos
en el rancho del Ayale [*¿sic*?].

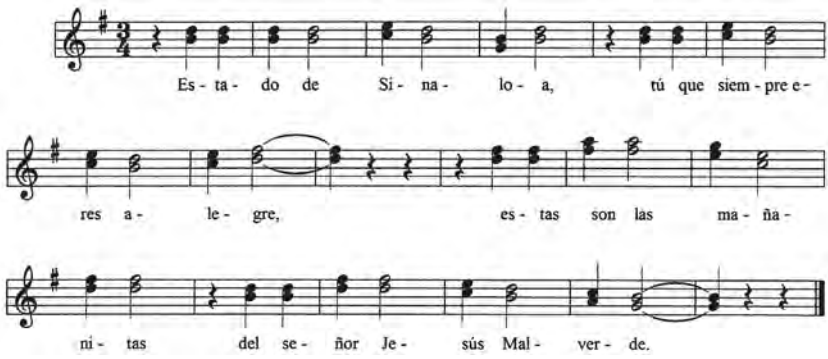
Los tres valientes caídos
pues yo los voy a nombrar:
era José Luis Ojeda,
que no lo puedo olvidar;

es Victorino Sestorga
y Jorge Escobar también,
murieron como valientes
en ese falso retén.

[51] *vaguilla*: 'mujer vaga'.

Badiraguato[52] querido,
te voy a recomendar
que cuides bien tus valientes,
no los vayan a emboscar.

Ya me voy a despedir,
cantando versos al viento;
murieron tres policías
en pos de su cumplimiento.



[14]

Estado de Sinaloa,
tú que siempre eres alegre,
estas son las mañanitas
del señor Jesús Malverde.

Pajarillo de la sierra,
paloma blanca del campo,
cinzontles y cardenales,
acompáñenme este canto.

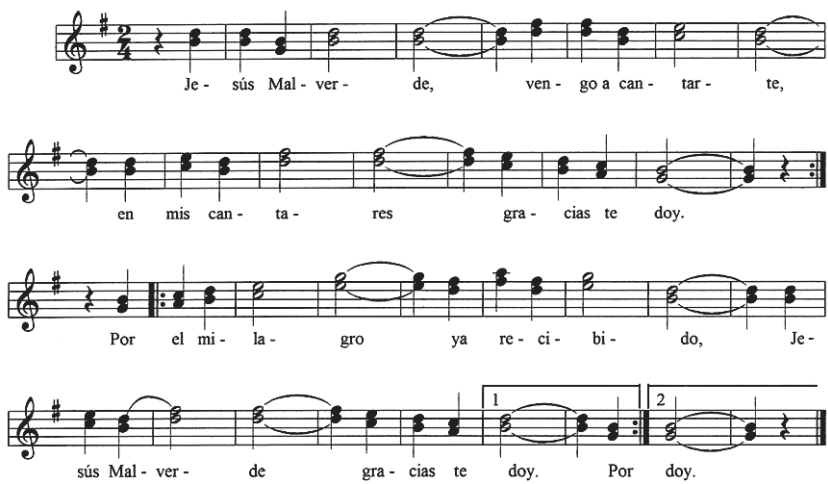
[52] *Badiraguato*: población del norte de Sinaloa.

Fue en el siglo diecinueve
cuando en Culiacán nació
un bandido generoso
que a los pobres ayudó.

Jesús Malverde era un niño
cuando murieron sus padres:
por causa de la pobreza
ellos se murieron de hambre.

Al mirar tanta desdicha,
Malverde empezó a robar
a los ricos hacendados
para a su gente ayudar.

Jesús se murió en la cruz,
en la cruz crucificado;
Jesús Malverde murió
en un mezquite colgado.



[15]

Jesús Malverde,
vengo a cantarte;
en mis cantares
gracias te doy.
[*bis*]

Por el milagro
ya recibido,
Jesús Malverde,
gracias te doy.
[*bis*]

Jesús Malverde,
tú eres el ángel
de mi camino,
la luz del sol.
[*bis*]

Por eso mismo
vengo a cantarte;
Jesús Malverde,
gracias te doy.
[*bis*]

Dilogía, metáforas y *albures* en cantos eróticos nahuas del siglo XVI

PATRICK JOHANSSON
Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

Introducción

En el mundo náhuatl prehispánico, la sexualidad culturalmente encauzada tenía un carácter *vital.* Contenida por diques socio-éticos que las leyes y la moral vigentes establecían para la vida cotidiana, era ritualmente canalizada para lograr efectos mágico-religiosos, o se desparramaba de manera espontánea en espacios y momentos de recreo y esparcimiento socialmente definidos. Muchas son las fuentes que revelan un erotismo sutil o exacerbado de los antiguos nahuas. Las crónicas de autores nativos, mestizos y españoles, los textos indígenas recopilados, así como la iconografía de los códices, ponen de manifiesto ese erotismo en diferentes contextos.

En lo que concierne a la oralidad, mitos, ritos, cuentos, encantamientos mágicos y otros géneros expresivos correspondientes al macrogénero *tlahtolli*,[1] contenían elementos eróticos. Es, sin embargo, el *cuícatl* 'canto-baile', por la motricidad músico-dancística y las inflexiones de la voz que implica, el que constituyó el medio expresivo por excelencia del erotismo náhuatl prehispánico.

Ahora bien, si la mayoría de los *cuicah,* cualquiera que sea su índole genérica, manifiestan la sensualidad propia del indígena náhuatl, algunos géneros parecen haberse caracterizado específicamente por su tenor erótico. El *xopancuícatl* 'canto de primavera', el *cuecuechcuícatl* 'canto travieso', el *cihuacuícatl* 'canto de mujeres', el *huehuecuícatl* 'canto de an-

[1] En el *tlahtolli*, cuyo significado es 'palabra' o 'discurso', la palabra se impone a otros recursos expresivos propios de la oralidad, como son el gesto, la música, la danza, la indumentaria, etcétera.

cianos', así como el *cococuícatl* 'canto de tórtolas', son probablemente las modalidades expresivas en las que el erotismo náhuatl se manifiesta más claramente.

En cada uno de estos géneros o subgéneros de la oralidad náhuatl, palabras y frases con un tenor sexual manifiesto o encubierto se combinaban con circunvoluciones, contorsiones o gestos lúbricos para expresar un erotismo ritual o lúdico. El *xopancuícatl,* 'canto de primavera', era el más discreto de los cantos eróticos. En el *cuecuechcuícatl,* 'canto travieso', la *libido* se canalizaba ritualmente hacia los ámbitos religiosos para re-energetizar el cosmos. En el *cihuacuícatl,* 'canto de mujeres', Eros se volvía ofensivo, irónico, sarcástico, para derrotar al varón. El canto de ancianos, *huehuecuícatl,* esgrimía también el escarnio, un ingenio sarcástico y un erotismo lúdico, pero para distraer y recrear. El *cococuícatl,* 'canto de tórtolas', como su nombre lo sugiere, manifestaba una jocosa sensualidad relacionada con la intimidad matrimonial. Todos estos géneros eróticos tenían en común una lascividad gestual y dancística, así como un lenguaje ambiguo, preñado de sentidos potenciales que llegaban a constituir, a veces, lo que hoy se consideraría en México como un *albur*.

Los cantos eróticos nahuas fueron recopilados, como muchos otros, en el siglo XVI por religiosos españoles, como parte de una estrategia de evangelización que buscaba conocer al "otro" indígena para convertirlo mejor. Todo parece indicar que los frailes, si bien se percataron de lo atrevido y lo pícaro de algunos cantos, no midieron su alcance erótico, razón por la cual estos fueron integrados a manuscritos más "edificantes", y a veces cándidamente interpolados[2] para que sus aguas expresivas alimentaran el molino de la fe cristiana.

Esta situación ambigua y la relativa ingenuidad de los frailes podrían haber suscitado "travesuras" por parte de los informantes indígenas y de los copistas, también indígenas, que encontraron una manera jovial e ingeniosa de manifestar su erotismo latente mediante el *albur*, y de tomar una sutil revancha. En efecto, no queda a veces muy claro si un rasgo

[2] La interpolación de los textos indígenas por los frailes consistía en sustituir los entes religiosos prehispánicos por los nombres de Dios, de Cristo, de la Virgen o de los santos y en sesgar sutilmente el sentido original de los textos.

erótico-lúdico presente en un texto tiene un origen prehispánico, si fue compuesto de manera espontánea durante la Colonia por cantantes indígenas, o si se generó astutamente al momento de transcribir el texto.

En todo caso, los cantos aquí aducidos muestran la sagacidad y la sensualidad notorias del indígena náhuatl, así como un sentido muy particular del humor que los mestizos adoptaron y que ha caracterizado al mexicano hasta nuestros días. Revelan también un erotismo *vital* arraigado en lo más profundo del ser.

1. Los textos eróticos recopilados

Entre los textos recopilados y conservados por los españoles en el siglo XVI, "se colaron" cantos de una clara lubricidad que no deberían haber figurado en los manuscritos que los contienen si consideramos el espíritu que presidió a cada recopilación.

Evocando a fray Andrés de Olmos, Mendieta señala lo que le pedían Sebastián Ramírez de Fuenleal, fray Martín de Valencia y más generalmente la Real Audiencia de México:

> que sacase en un libro las antigüedades de estos naturales indios, en especial de México y Texcoco y Tlaxcala, para que de ello hubiese alguna memoria, y lo malo y fuera de tino se pudiese mejor refutar, y si algo bueno se hallase, se pudiese notar, como se notan y tiene en memoria muchas cosas de otros gentiles (Mendieta, 1980: 75).

Los cantares figuraban sin duda entre los textos dignos de "alguna memoria" y se transcribieron en diversos borradores antes de figurar en los manuscritos hoy conocidos como *Cantares mexicanos* y *Romances de los señores de la Nueva España.* En una etapa de su transcripción o retranscripción, fueron, sin embargo, "limpiados" de todas las alusiones a su religión antigua, siendo remplazados los nombres de los númenes indígenas, según el contexto, por *Dios*, *la Virgen*, *la Madre Iglesia*, o algún santo.

Entre lo que se consideraba como "malo" o "fuera de tino" y que difícilmente "se podía refutar", ya que la forma permeaba el contenido, figuraban los cantos-bailes eróticos:

> Las mujeres danzaban los cabellos sueltos desde puestas del sol hasta las nueve un bayle que llamaban cuecuechtli, que era puestos los brazos en los hombros de otros con mil deshonestidades lleno (Vetancourt, 1982: 64).

Aun cuando su expresión gestual y las palabras eran de índole lúbrica y obscena, los frailes a veces dejaban que los nativos bailaran estos cantos traviesos o *cuecuechcuicah*.

> En algunos pueblos le he visto bailar, lo cual permiten los religiosos por recrearse. Ello no es muy aceptado por ser tan deshonesto (Durán, I, 1967: 193).

Esta permisividad de ciertos religiosos españoles podría haber sido un criterio aplicado en el momento de consignar de manera definitiva los textos recopilados en un manuscrito y explicaría por qué textos orales obviamente "malos" y "fuera de tino" en la perspectiva ética cristiana fueran conservados en un documento alfabético.

Ahora bien, si consideramos que los cantos "traviesos" pudieron haber sido transcritos tardíamente, cuando ya no se bailaban (por la prohibición que existía), o en contextos de recopilación que no implicaban una percepción visual del texto músico-dancístico-verbal, podría haber otras explicaciones:

— Los recopiladores no percibieron la ambigüedad expresiva de los cantos.
— Los auxiliares indígenas de los frailes conocían perfectamente estos géneros expresivos y cometieron la travesura de integrarlos a un contexto en el que no debían figurar.
— Los recopiladores, tanto indígenas como españoles, conocían el carácter "travieso" de los cantos pero no midieron el alcance erótico de esa travesura. Si bien el título: *Xochicuícatl cuecuechtli* 'canto florido, danza traviesa' de uno de ellos sugiere que se tenía conocimiento de la ligereza moral del texto, su interpolación poco atinada muestra que los recopiladores no habían percibido su ambigüedad funcional.

— Una transcripción tardía del borrador gráfico-alfabético, en el cual se había captado por primera vez el testimonio oral de un informante, hizo que los recopiladores ignoraran u olvidaran quizás el carácter profundamente erótico de los textos, considerándolos como cantos "traviesos" en el sentido más leve de la palabra.

Sea lo que fuere, distintos cantos de índole erótica fueron transcritos en el siglo XVI y figuran en los documentos ya nombrados, más específicamente en el manuscrito conocido como *Cantares mexicanos*.

2. Cantos eróticos prehispánicos

La sublimación cultural en forma de erotismo de una función biológica genéticamente heredada, manifiesta la *humanidad* del ser que la realiza. Entre las múltiples manifestaciones expresivas del erotismo destaca el canto *cuícatl* tal y como lo concebían los antiguos nahuas, es decir, una síntesis o fusión expresiva de palabras, gestos, efectos vocales, colores y aromas en el crisol de una instancia músico-dancística de canto. Por la motricidad del cuerpo que implica, así como por los diversos matices sensuales y espirituales que permiten el sonido y la palabra, el canto *cuícatl* fue probablemente un medio óptimo de expresión del erotismo indígena. Esta tendencia libidinal se manifestó de manera distinta según modalidades especificas de realización, por lo que trataremos de definir rasgos genéricos dentro del canto erótico que corresponden a distintas tendencias expresivas.

2.1 Erotismo y cuícatl

En los cantos eróticos, la motricidad lúbrica de los gestos, la voluptuosidad lasciva de la danza, la sensualidad de la voz, el sonido deleitoso de los instrumentos, así como la ambigüedad libidinosa o la refinada lujuria de las palabras, suscitaban placeres con matices distintos según el género.

Al erotismo manifiesto del canto, el cual consideramos en detalle adelante, es preciso añadir todo un aparato mitológico y un conjunto de creencias que hacían del sonido, de la música, del canto y de la mímesis dancístico-gestual un *medio* para fecundar el silencio y la muerte.

El mito que relata la gestación del ser humano en el inframundo (*Códice Chimalpopoca,* 1992: fol. 79) y su encarnación mediante la ingestión de un grano de maíz, confiere a la música del caracol un valor genésico. En efecto, lo primero que pide Mictlantecuhtli, el dios telúrico de la muerte, a Quetzalcóatl, el numen uranio, es soplar en su caracol. Quetzalcóatl se esfuerza, pero no se oye nada, ya que el caracol no está agujereado y por lo tanto no puede salir sonido alguno. Él llama a los gusanos que perforan el caracol, después de lo cual sopla de nuevo, generando el sonido primordial, que "oye Mictlantecuhtli" y por tanto fecunda el silencio y la muerte.

El tenor erótico del esquema mitológico es manifiesto: el soplo masculino de Quetzalcóatl penetra, en el sentido sexual de la palabra, en el caracol femenino[3] produciendo un sonido, el cual a su vez *penetra* en el oído de la divinidad de la muerte, fecundándola. Los gusanos que agujeran el caracol realizan también a nivel mítico-simbólico una perforación con tenor sexual al "desflorar" al ente femenino del que debe surgir la vida.

La segunda petición del dios de la muerte es que Quetzalcóatl-Ehécatl le dé cuatro vueltas a un círculo de jade *(chalchiuhteyahualco).* El hecho de dar vueltas en torno a un ente que funge como eje tiene también un carácter erótico-genésico. El "enredo" subsecuente tiende a estructurar lo que adviene, en este caso, un ser humano. A nivel más críptico, el hecho de dar cuatro vueltas a un círculo simboliza la unión hierogámica de la tierra (cuadratura) y el cielo (redondez).

Las danzas en círculo, típicas de los cantos eróticos, además de los gestos y ademanes específicos que las constituyen, deben de tener esta funcionalidad genésica.

En los contextos mortuorios, las lágrimas, los gritos, las danzas y los cantos tendrán frecuentemente un valor erótico-genésico propiciatorio, tendiente a estimular la "vitalidad" *post mortem* del difunto.[4]

Puede parecer insólito integrar danzas y cantos eróticos en contextos mortuorios; sin embargo, esta práctica ritual correspondía a una cosmovisión indígena en la que la existencia y la muerte establecían un antagonismo fértil, generador de vida.

---

[3] El caracol es un símbolo universal del órgano sexual femenino.

[4] Cf. Johansson, 2005, capítulo V.

La omnipresencia de la muerte en los cantos eróticos nahuas muestra de manera impactante el estrecho vínculo que existía entre el amor y la muerte en el pensamiento náhuatl prehispánico.

A este arraigo de la sexualidad en la atemporalidad del mito se aunaba la *presencia* de los cuerpos en movimiento en una instancia de canto. "Las deshonestas monerías" de las que hablan los frailes tenían como fin propiciar la fertilidad de la tierra, alejar sequías, conjurar malos augurios, pero permitían también "drenar" las pulsiones eróticas y tanáticas fuera de los cuerpos individuales y del cuerpo colectivo, y más generalmente, recrearse, relajarse lúdicamente.

Es difícil determinar el grado de "realismo" al que llegaba el simbolismo dancístico-gestual en una representación mimética del acto sexual, pero es interesante señalar que los coras del pueblo de Rosarito (*Yauatsaka*) realizan todavía hoy en día un ritual de fecundidad algo truculento:

> Hay un rito arcaico, de comunión con la Tierra, la madre, [...]. El cora usa sables y varas que simulan grandes falos. Se masturba y arroja el semen sobre el suelo. Lleva frascos de agua o mezcal y de ellos asperja el líquido en la Tierra en las cinco direcciones de *Tlalticpac:* los cuatro rumbos y el centro. El semen, el líquido vital, se arroja en la Tierra, madre que lo absorbe (Labastida, 2000: 254).

De lo sagrado a lo profano, de la obscenidad propiciatoria a la jocosa concupiscencia, los *cuicah* manifestaban un erotismo indígena con muchos matices, sin que se estableciera una dicotomía entre lo funcional y lo lúdico.

Lo propiciatorio sexual generaba también un placer individual compartido y una hilaridad que surgía de esta ambivalencia y subsecuente ambigüedad. Por ejemplo, en la fiesta *Ochpanizti* en la que se cantaba el *cuecuechcuícatl,* el "robusto mancebo" que revestía la piel de la mujer sacrificada y desollada, encarnación de la diosa Toci, tenía que ser "fecundado" por los huastecos. Es probable que el hieratismo del rito se tiñera entonces de risa profana sin que esto constituyera un sacrilegio.

A la lubricidad *patente* de los gestos y de la danza correspondía, si consideramos los textos recopilados, un erotismo *latente* del registro verbal. Si bien abundaban las alusiones directas al sexo, la referencia enigmática a la sexualidad y la ambigüedad lúdicamente generada pa-

recen haber constituido la máxima expresión del texto erótico náhuatl que acompañaba la danza. Es probable por tanto que una relación complementaria vinculara el gesto y el verbo en la producción de sentido erótico, siendo el primero explícito y el segundo, implícito.

2.2 Los géneros del canto erótico

Aun cuando el erotismo permeó las más diversas modalidades expresivas indígenas, es posible circunscribir ciertos géneros en los que desempeñaba una función específica.

El *xopancuícatl* 'canto de primavera', el *cuecuechcuícatl* 'canto travieso', el *cihuacuícatl* 'canto de mujeres', el *huehuecuícatl* 'canto de ancianos' y el *cococuícatl* 'canto de tórtolas', por sus particularidades temáticas y expresivas, manifiestan una arborescencia genérica del canto erótico.

• ***Xopancuícatl* 'canto de primavera'**

Canto de primavera, como su nombre lo indica, el *xopancuícatl* contiene una sensualidad difusa, sutil, amorosa, aunque no está desprovisto de alusiones directas al acto sexual y de ambivalencias semánticas de índole erótica. Como en el caso de otros cantos, los criterios formales que podrían definir el género no son muy claros. En cuanto al tema y a las circunstancias en las que se elevaba el canto, el cronista texcocano Alva Ixtlilxóchitl dice lo siguiente:

> Entre los cantos que compuso el rey Nezahualcoyotzin, donde más a la clara dijo algunas sentencias, como a modo de profecías, que muy a la clara en nuestros tiempos se han cumplido y visto, fueron los que se intitulan Xopancuícatl que significa canto de primavera, las cuales se cantaron en la fiesta y convites del estreno de sus grandes palacios (Ixtlilxóchitl, II, 1975: 132).

El tenor profético atribuido por Alva Ixtlilxóchitl al *xopancuícatl* puede sorprender si consideramos la sensualidad manifiesta de su expresión. Sin embargo, los conceptos, los valores y las categorías lógicas establecidas por la cultura náhuatl prehispánica difieren notablemente del orden occidental de procesamiento cultural de la realidad del mundo, por lo

que este hecho, aunque pueda parecer sorprendente, constituye un rasgo específico del pensamiento náhuatl.

Lo que Alva Ixtlilxóchitl considera como profecías de destrucción (con un extraño tenor milenarista que debe de haberle sido contagiado por los españoles), es de hecho la muerte y todo lo que conlleva para la fruición de la existencia. Dice Alva Ixtlilxóchitl:

> Empieza el uno así: Tlaxoconcaquican ha ni Nezahualcoyotzin etcétera, que traducidas a nuestro vulgar castellano, conforme al propio y verdadero sentido, quiere decir: "oíd lo que dice el rey Nezahualcoyotzin en sus lamentaciones sobre las calamidades y persecuciones que han de padecer sus reinos y señoríos". Ido que seas de esta presente vida a la otra, oh rey Yoyontzin, vendrá tiempo que serán deshechos y destrozados tus vasallos, quedando todas tus cosas en las tinieblas del olvido (Alva Ixtlilxóchitl, II, 1975: 132).

La sensualidad y el erotismo se conjugan con la muerte en la cultura náhuatl, por lo que no resulta extraño encontrar en el *xopancuícatl* el eros y el tánatos estrictamente vinculados.

> *Xoxopan xíhuitl ypan tonchihuico.*
> *Hualcecelía, hualitzmolini in toyollo.*
> *Xóchitl in tonacayo:*
> *cequi cueponi on cuetlahuia.*
>
> (*Cantares mexicanos,* 1994: fol. 14v)[5]
>
> Cada primavera nos venimos a hacer hierba.
> Reverdece, germine nuestro corazón.
> Nuestro cuerpo es una flor:
> se abre, luego se marchita.

Este corazón que reverdece y germina como hierba en primavera, esta carne que florece, expresan el impulso erótico vital que tiene como contraparte natural el marchitar y el morir. Los antiguos nahuas sentían la presencia de la muerte ante todo en los comienzos y en los periodos

[5] De aquí en adelante mencionaremos este documento con las siglas *CM*.

de renovación. Los nacimientos, por ejemplo, eran la ocasión de discursos que aludían a lo efímero de la existencia y a la muerte ineludible de los seres. Asimismo, en el momento en que renacía la naturaleza, en primavera, se oían los más preñantes cantos de muerte, cantos matizados, sin embargo, por un erotismo vital:

> *Yn zan can xiuhcalític noncuica,*
> *maquizcalític niontlatoa zan nicuicánitl.*
> *Oc xoconyococan xiquilnamiquican*
> *quenonamican ompa ye ichan aya*
> *nelli ye tonyahui yn ompa ximohua.*
>
> (*CM*, 1994: fol. 14r)

> Sólo entre turquesas canto,
> entre ajorcas[6] hablo, soy cantor.
> Piensen, recuerden la muerte
> allá es su casa *aya*
> En verdad ya nos vamos allá al lugar de los descarnados.

En el año *1-ácatl* (1467) en Texcoco, al estrenar el templo de Huitzilopochtli renovado, Nezahualcóyotl cantó un *xopancuícatl* el cual, a la vez que festejaba el acontecimiento, aludía a la destrucción del edificio con el tiempo y al fin ineludible de los que asistían al evento (Alva Ixtlilxóchitl, II, 1975: 132).

En el *xopancuícatl*, el amor y la muerte se vinculan estrechamente, confiriendo asimismo al momento vivido su valor apremiante y generando la necesidad impostergable de su fruición.

• ***Cuecuechcuícatl* 'canto travieso'**

Por el carácter lascivo de su ejecución dancística y por la patente ligereza de las palabras que lo componen, el *cuecuechcuícatl* fue catalogado por los recopiladores españoles como un "baile de placer", que solían cantar y bailar los señores para regocijarse.

---

[6] *turquesas, ajorcas*: metáforas de la hierba y de las flores.

La travesura de índole sexual no parecía poder conjugarse con la solemnidad de lo sagrado, por lo que fue considerado también como un canto profano que se debía prohibir, no tanto por un tenor idolátrico que no se percibía claramente, como por las "deshonestas monerías" (Durán, I, 1967: 193) que en él se hacían. Estos testimonios demuestran que los frailes españoles no midieron el alcance erótico funcional de las travesuras del *cuecuechcuícatl,* ya que el sexo y la risa no tenían, en el ámbito cultural cristiano, la implicación religiosa, y aun cósmica, que tenía para los pueblos de Mesoamérica.

Remitimos a otro artículo nuestro para el análisis sistemático del *cuecuechcuícatl*.[7] Digamos tan solo aquí que, además del carácter lascivo de la danza, el *cuecuechcuícatl* escondía en palabras y frases con doble sentido un erotismo que contagiaba la sacralidad y la risa a los participantes y espectadores del acto ritual, pero que buscaba también propiciar la fecundación y el crecimiento de las plantas. En un *cuecuechcuícatl* contenido en el manuscrito *Cantares mexicanos,* el crecimiento de la flor remite, mediante una metáfora, a la erección del pene:

> *Momamalina zan ic ya totoma ho ohuaya*
> *ca nicalle.*
>
> (*CM*, 1994: fol. 67r)
>
> Crece (enredándose) luego se desfaja *ho ohuaya*:
> soy el dueño de la casa.

El sentido figurado de este verso es de hecho: "Crece, luego se desfaja *ho ohuaya*: soy el atizador". Tanto la manifestación dancística del *cuecuechcuícatl* como su expresión verbal constituyen un verdadero *albur*. Es además un hecho que, en ciertos contextos, los hombres se disfrazaban de mujeres.

• ***Cihuacuícatl* 'canto de mujeres'**

A diferencia del *cuecuechcuícatl*, que se integraba a un contexto ritual religioso, el *cihuacuícatl,* 'canto de mujeres', se situaba en un ámbito pro-

[7] Cf. Johansson, 2002: 7-48.

fano. Buscaba divertir a los señores, pero la eroticidad burlona que contenía representaba un arma filosa que hería, a la vez que divertía, a los aludidos, supuestamente presentes en el acto elocutivo.

Es probable que la danza fuera, como en el caso del *cuecuechcuícatl*, lasciva, y si abundaban los *albures*, las referencias directas a la sexualidad eran también frecuentes.

> *Tla noconahahuilti aylili aylililili i*
> *Iolotzin ololo oyyaye ayyo*
> *Zan nictócuil ehuilia zan niquiquixhuia ho oo*
>
> (*CM*, 1994: fol. 72r)
>
> Le doy placer *aylili aylililili i*
> a su olotito, ondula *oyyaye ayyo.*
> Yo sólo le levanto nuestro gusano y lo hago estar recto *ho oo.*

El "Canto de las mujeres de Chalco", del cual extrajimos este párrafo, fue dirigido al rey mexica Axayácatl después de su victoria sobre los chalcas. Es probable que este canto, en el que esas mujeres "combaten" eróticamente en contra de su enemigo y lo ridiculizan de cierta manera, haya constituido una revancha, si bien lúdica, no por esto menos efectiva. La lubricidad de los gestos y de las contorsiones, así como el tenor obsceno y burlón de las palabras podrían haber tenido un efecto psicológico que mermara la gloria del vencedor.

La adyuvancia erótica de las mujeres en ciertos contextos bélicos, aunque puede sorprender, es un hecho patente en el mundo náhuatl prehispánico. Fue el último recurso ofensivo que utilizó el gobernante de Tlatelolco, Moquíhuix, en contra de su suegro (o cuñado, según las fuentes) el *tlahtoani* mexica Axayácatl en el conflicto armado que se instauró entre ambos:

> Moquíhuix y Tecónal, viéndose perdidos y que la gente huía, más que peleaba, subiéronse a lo alto del templo, y para entretener a los mexicanos y ellos poderse rehacer, usaron de un ardid, y fue, que juntando gran número de mujeres y desnudándolas todas en cueros, y haciendo un escuadrón de ellas, las echaron hacia los mexicanos que furiosos peleaban. Las cuales mujeres, así desnudas y descubiertas sus partes ver-

> gonzosas y pechos, venían dándose palmadas en las barrigas y otras mostrando las tetas y exprimiendo la leche de ellas y rociando a los mexicanos (Durán, II, 1967: 263).

Si bien en este caso preciso el recurso resultó inútil, es probable que los antiguos nahuas le atribuyeran un valor ofensivo.

En este mismo contexto bélico, las partes íntimas de la esposa de Moquíhuix habían profetizado la derrota de los tlatelolcas:

> El señor del Tlatelulco estaba casado con una hija o hermana del rey Axayácatl de México. La cual, estando durmiendo, dice la historia que soñó un sueño, y fue que soñaba que sus partes impúdicas hablaban y con voz lastimosa decían: "Ay de mí, señora mía, y ¿qué será de mí mañana a estas horas?". Ella, despertando del sueño con mucho temor, contó a su marido lo que había soñado e importunándole le dijese qué quería significar aquello (Durán, II, 1967: 256).

Todas las mujeres son imágenes de la Cihuacóatl, la mujer serpiente, Yaocíhuatl, la mujer guerrera, la madre, por lo que su cuerpo, su voz y sus palabras pueden ser un arma terrible. El 'canto de mujeres', *cihuacuícatl,* sin dejar de provocar hilaridad y placer, movía fuerzas ocultas del erotismo hacia las que lo cantaban y bailaban.

A la fuerza que le confería su feminidad se añadía en muchos contextos de canto *cihuacuícatl* la edad de la mujer. En efecto, el hecho de que se situara más allá de la menopausia y, por lo tanto, fuera del ámbito de reproducción, daba una cierta gratuidad lúdica y cómica a la evolución erótica de una anciana. Le permitía también burlarse con más libertad de un señor. Lo que el *Códice florentino* menciona peyorativamente como una "mala anciana", *amo cualli ilama,* podría haber correspondido a las encargadas de cantar los *cihuacuícatl*:

> *Amo cualli ilama: xomulli, tlaiooalli, caltechtli, mixtecómatl. Teca mocaiaoa, teahuilquixtía.*
>
> (*Códice florentino,* 1979: libro X, capítulo 3)[8]

[8] En lo consecutivo este documento se mencionará como *CF*.

> La mala anciana: rincón, noche, muro, noche muy oscura. Se burla de la gente, desprestigia a la gente.

• ***Huehuecuícatl*** **'canto de ancianos'**

Si la fuerza genésica del ser-femenino otorgaba a las mujeres licencia de burlarse impunemente de los señores y les confería un poder erótico-destructivo sobre el enemigo potencial, el "ser-viejo" del anciano le daba la facultad de reprender a esos señores y de burlarse de ellos aunque fuera de otra manera. Por su edad venerable, el "buen" anciano es:

> *Tenio, mahuizio, tenonotzale alcececaoa tzitzicace, tlatole, teizcaliani, quiteilhuia quiteneoa in uecáuhiotl, quitemanilia in coiaóac tézcatl in nécoc xapo, quitequechilia in tomáoac ócutl in apocio* (*CF*, 1979: libro X, capítulo 3).
>
> Renombrado, venerado, es un consejero, reprende, castiga, habla, es un educador. Cuenta lo del pasado. Extiende para la gente el espejo agujerado por ambos lados, eleva para la gente la antorcha gruesa de ocote que no humea.[9]

Además de la autoridad moral, el hecho de estar cerca de la muerte confiere al anciano una casi sacralidad. Pero el anciano es también "el viejo", el ser decrépito, arrugado, encorvado, que utiliza un bastón para caminar y que se encuentra, como en el caso de la anciana *ilamatzin*, fuera de un tiempo de actividad sexual "productiva", en un estado de andropausia.

El canto-baile *huehuecuícatl* que realizaba, con su voz quebrada, sus contorsiones lúbricas, su andar tambaleante y su bastón fálico, parodiaban el erotismo y generaban la risa. El bastón sobre el cual se apoyaba para caminar adquiría, en este contexto, un valor sexual y permitía todo tipo de alusiones traviesas, ya fueran gestuales, ya verbales.

• ***Cococuícatl*** **'canto de tórtolas'**[10]

El *cococuícatl* era un canto erótico-amoroso que se cantaba en las nupcias (Hernández, 1986: libro II, capítulo 6). Se componía para esta ocasión y

---

[9] Es decir, guía y educa a la gente.

[10] El pájaro *cocotli* se conoce popularmente como *cocochita*.

era cantado y bailado por un hombre y una mujer (o un hombre disfrazado de mujer) que representaban a los novios.

Después de cuatro días de abstinencia, se consumaba el matrimonio, tras de lo cual llevaban al templo los petates, las ropas y la comida ofrendada.

Al quinto día bañaban a los participantes sobre espadañas verdes:

> A los señores se les echaba el agua cuatro veces, a reverencia de la diosa de las aguas, llamada Chalchihuitlhuehue, y otras cuatro le echaban vino también, a reverencia del dios llamado Tezcatzóncatl, que según esto debían de ser estos los dioses abogados de las bodas, como también los tenían los gentiles antiguos, luego les vestían nuevas y limpias vestiduras y daban al novio un incensario para que perfumase a los ídolos, que debían de ser los dichos que tenían presentes y en su casa. A la novia ponían sobre la cabeza plumas blancas y emplumábanle también los pies y las manos con otras coloradas. Acabado todo esto repartíanse otra vez mantas y cantaban todos y bailaban, cargando las barrigas de comida y las cabezas más que con agua (Torquemada, IV, 1977: 159).

El *cococuícatl* se cantaba entonces delante de los recién casados para regocijo de todos.

Canto erótico de amor y alegría, el *cococuícatl* se elevaba también para aliviar la tristeza cuando uno de los esposos fallecía. El nombre mismo del canto viene de una tórtola (cocochita), *cocotli,* de cuyo comportamiento derivó el *cococuícatl:*

> *Auh itlahtoltítech tlacantli inic mitoa cocotli in itlátol quitoa: coco, coco.*
>
> (*CF,* 1979: libro XI, capítulo 2)
>
> Y en cuanto a la palabra *cocotli* es porque dice: *coco, coco.*

El valor simbólico del pájaro y la funcionalidad subsecuente del canto correspondiente radica, sin embargo, en el hecho de que la paloma *cocotli* se lamenta ruidosamente cuando muere su pareja:

> *Zan ce inámic. In ícuac miqui muchipa iuhquin chocatica. Quitoa coco, coco.*
>
> (*CF*, 1979: libro XI, capítulo 2)

> Sólo tiene una pareja. Cuando (este o esta) muere todo el tiempo anda llorando así. Dice *coco, coco*.

Es probable que el canto *cococuícatl* haya sido elevado especialmente por el cónyuge del occiso, en contextos de luto, para evocarlo y para aliviar el dolor de su muerte. Los antiguos nahuas creían, además, que el consumo de la carne de *cocotli* ayudaba a dirimir la tristeza y la aflicción después de una muerte:

> *Auh quil tetlaocolpolo. Quil quipoloa in netequipacholli, in inacaio.*
>
> (*CF*, 1979: libro XI, capítulo 2)
>
> Y se dice que su carne destruye la tristeza, se dice que destruye el pesar.

La carne de cocochita ayudaba también a conjurar los celos de la pareja:

> *In chaoazquime quincualtía in inacaio ínic quil caoazque Chaoáyotl.*
>
> (*CF*, 1979: libro XI, capítulo 2)
>
> Hacían comer su carne a los celosos para que, dizque, dejaran sus celos.

El registro expresivo del *cococuícatl* es erótico; es cómico y a la vez manifiesta respeto y ternura hacia el cónyuge. El hombre y la mujer que representaban al novio y a la novia bailaban y cantaban frente a los comensales. A nivel expresivo, este género de cantos manifiesta un lirismo profundo, pero tiene matices cómicos y sexuales. Se cantaba al ritmo del tambor.

3. Los recursos verbales de la expresión

La motricidad lasciva o voluptuosa de los gestos, de la danza y de los sonidos, se conjugaba con el dinamismo jocoso de un sentido verbal ambiguo generado espontáneamente por los integrantes del baile-canto.

La semántica de las palabras estaba muy vinculada al aparato dancístico-gestual y más generalmente a las circunstancias específicas de enunciación, por lo que resulta a veces difícil desenmarañar el sentido de textos "descontextualizados", transcritos al alfabeto. Antes de considerar la discursividad propia del erotismo verbal y los recursos de su expresión, conviene recordar ciertas características de la lengua náhuatl.

3.1 La lengua náhuatl

El náhuatl es una lengua polisintética, flexible, que permite la composición de bloques verbales compactos, donde los adjetivos, los adverbios y los complementos se funden con los radicales sustantivos o verbales en una masa sonora, unidad expresiva reacia a separar lo circunstancial de lo esencial, reflejo a su vez de un mundo en el que la circunstancia y la esencia resultan inseparables. Por ejemplo, cuando el poeta náhuatl dice *xochicueponi in nócuic* "mi canto se abre (como) una flor" (literalmente "flor abre mi canto"), prescinde del elemento comparativo "como", herraje lingüístico que impide la fusión en una unidad sinestésica de la fragancia y de la imagen.

La ausencia de bisagras preposicionales en la lengua náhuatl da mucha movilidad al sentido y permite que se forme en el texto un verdadero *espectro* adjetival, nominal o verbal que obliga al receptor a pasar a una dimensión sensible "impresionista" para poder percibir el mensaje con todos sus matices. En efecto, las unidades lingüísticas que se "aglutinan" en un compuesto verbal, además de calificar o modificar un radical determinado, se funden en una palabra compleja. Más que construir un sentido a partir de sus unidades lingüísticas, el nahua-hablante parece disponer hilos frásticos sobre el telar de la lengua y esperar que un sentido surja de esta urdimbre. La lengua náhuatl permite una epifanía de sentido sensible: con un impulso afectivo el hablante encuentra el camino verbal de su expresión sin que el lastre semántico de *lo* que se dice llegue a oscurecer la luz fonética de sus componentes silábicos. El carácter polisintético de la lengua generó asimismo muchos parónimos. Espejos o espejismos sonoros, los parónimos permiten al sentido fluir, huir o perderse en la dimensión sensible del lenguaje.

3.2 Los recursos retóricos del erotismo náhuatl

Las características antes mencionadas de la sintaxis náhuatl van a propiciar similitudes semánticas, afinidades sonoras y, en última instancia, dobles sentidos a veces "traviesos". Consideraremos aquí tan solo algunos recursos expresivos, comenzando por el más simple: la alusión directa.

• La alusión directa
El sentido podía establecerse sin mediación trópica:

> – *¿Tictzitzinequi in nochichihualtzin?* (*CM*, 1994: fol. 72r).
> – ¿Quieres agarrar mis pechos?
>
> – *Níhtíc nimitzonáquiz* (*CM*, 1994: fol. 72r).
> – Dentro de mí te meteré.
>
> – *¿Cuix nel ah oc ticuahcuahuitíuh?* (*CM*, 1994: fol. 72r).
> – ¿No vas a tener erección?
>
> – *Ximocuetomacan, ximomaxahuican antlatelolca (CM*, 1994: fol. 73r).
> – Desenreden las faldas, abran las piernas, vosotras, tlatelolcas.

Frecuentemente una metáfora transparente creaba una ligera ambigüedad y provocaba la risa de los asistentes:

> – *Nictocuilehuilía zan niquiquixhuia* (*CM*, 1994: fol. 72r).
> – Yo le paro a nuestro gusanito, lo hago crecer.
>
> – *Noconahahuilti iolotzin* (*CM*, 1994: fol. 72r).
> – Regocijo a su olotito.

• La disimulación de un vocablo en su contexto frástico
Las palabras que denotan o connotan claramente el sexo son por lo general encubiertas en contextos sonoros y semánticos en los que se pierden.

El miembro viril *tepolli*, por ejemplo, se encuentra disimulado o disfrazado en un contexto frástico complejo que no deja ver claramente la palabra que lo menciona:

> *In cuamimílpol, in cuauhuitzoctépol, ixcoco tzohualcacatzactépol, tentzonpáchpol…*
>
> (*CM*, 1994: fol. 16r)
>
> Cabezota redonda, palo caído, verga sucia y mugrosa de cara triste, barbudote…

El vocablo *tepolli*, en su forma abreviada *tépol*, se encuentra disimulado en un contexto frástico en el que el sufijo peyorativo *-pol* abunda. Este denso contexto fonético y semántico oculta la sílaba *te-* de *tépol* y mantiene, en náhuatl, una ambigüedad tan enigmática como lúdica.

• Los eufemismos

Otra manera de velar adrede el sentido sexual verbalmente expresado es recurrir al eufemismo, es decir, a la utilización de una palabra hasta cierto punto neutra o leve para expresar una realidad cruda. El sexo de la mujer es frecuentemente llamado *toyeyan* 'el lugar de nuestro ser'.

• La comparación

Las comparaciones poéticas o chuscas entre partes erógenas y distintos objetos y animales son frecuentes. En este caso la palabra *yuhqui*, 'como', expresa el carácter comparativo de lo que se dice.

Es típica la comparación del sexo femenino con una flor perfumada (*yuhqui ahuiaca xóchitl)* o una bola de algodón sin hilar, *chahuáyotl*.

• La metáfora

Es el recurso expresivo más utilizado en los cantos eróticos. La sustitución de un referente verbal por otro y la relación implícita que genera la atribución al primero de las características del segundo, permite *revelar* más entrañablemente un sentido. Es interesante recordar aquí la etimología latina de *revelar: res-velare* 'velar o esconder una cosa', la cual nos indica que el hecho de ocultar el sentido en una metáfora u otro recurso

expresivo, permite una aprehensión más plena de lo que se busca comprender.

Aduciremos aquí tan solo algunas de las metáforas más típicas de los cantos eróticos.

El sexo masculino, *tepolli*, es nombrado metafóricamente *tótotl* 'pájaro', *xolo(tl)* 'jovencito', *tlamacazqui* —sacerdote—, literalmente 'el que da' (el surtidor), *cuatlaxcon* 'cabeza altanera', *mápil* 'dedo', *tenchalli* 'mentón', etcétera.

La palabra que designa al sexo femenino, *tepilli,* significa también 'noble', 'de alcurnia', lo que permite múltiples ambigüedades. Entre otras metáforas que aluden al sexo femenino figuran: *nénetl* 'muñeca', *cocoxqui* 'enferma', *cihuapilli* 'princesa', *tlatilli* 'montón', *xaxantli* 'adobe', *nextámal,* literalmente 'harina de tamales', *chalchíhuitl* 'jade', *izquixóchitl* 'flor de maíz tostado', *tlachinolxóchitl* 'flor de guerra', *totzahuayan* 'el lugar donde hilamos', etcétera.

El significado de la flor *xóchitl* es plurivalente y cobra un valor genérico en función del contexto específico. En cuanto al canto *cuícatl*, además de su afinidad sonora paronomástica con *(tla)cui* 'tener relaciones sexuales', constituye a su vez una metáfora del desempeño sexual.

El sexo femenino es también aludido metafóricamente como un receptáculo.

> *Xoconquetza in nonexcon, cenca niman xocontoquío.*
>
> (*CM,* 1994: fol. 72r)
>
> Páralo en mi olla (de ceniza), luego atízalo mucho.

El sexo femenino es un horno donde hay fuego que hay que atizar. El miembro viril será, en este caso, el tizón.

• La dilogía

Cuando una palabra o una expresión se utiliza en dos sentidos distintos en un mismo contexto se habla de *dilogía*. Es probablemente el recurso expresivo más frecuente en los cantos eróticos. En el caso de los cantos nahuas, el primer sentido de un término o una expresión no está siempre yuxtapuesto a su sentido metafórico travieso, en una frase, para crear

un efecto dilógico impactante, sino que está omnipresente, de manera implícita, en el texto. Las referencias a la guerra, a las armas, al ardor bélico o a la derrota de los varones, por ejemplo, tienen, en este contexto, un carácter dilógico sistemático.

La dilogía puede ser fácilmente aprehensible, como en el caso de las metáforas concernientes al sexo, pero puede ser más sutil. Entre los múltiples casos de dilogía, citemos tan solo los siguientes:

In cuícatl, in xóchitl, que alude a la poesía, se utiliza también aquí para referirse a las circunvoluciones voluptuosas del acto sexual.

La frase *mamazohua moteuczomápil* (*CM,* 1994: fol. 15v), 'extiende el brazo el pequeño Motecuzoma', alude metafóricamente a la erección del pene mediante una dilogía traviesa, que podría traducirse como "se estira (extiende) tu dedo señorial".

La dilogía puede afectar los nombres propios, que se vuelven nombres comunes en la segunda acepción. Tal es el caso del rey mexica Axayácatl, cuyo nombre se interpreta como nombre propio y luego, mediante una homofonía, como 'la mosca de pantano *(axayácatl)'.* Asimismo, el nombre propio del rey tezcocano Nezahualpilli, utilizado como tal, se vuelve una referencia sexual: "el niño hambriento", es decir, el sexo masculino.

Los nombres de lugar o topónimos sufren a veces la misma transvalorización semántica; Chalco 'lugar de jade' se vuelve 'las partes íntimas de la mujer'; lo mismo ocurre con Atlixco 'en la superficie del agua'. En este contexto, el título *cozolcuícatl* 'canto de cuna' podría haber entrañado un *albur.*

• Redistribución sintáctica de sílabas y unidades morfémicas

La alusión traviesa de una frase está a veces totalmente enredada en los lexemas y morfemas que la constituyen. Esto implica una compleja reorganización de las unidades lingüísticas para poder acceder al sentido. Por ejemplo, las unidades que componen la expresión: *teuccizcoyo(h)pol* (*CM,* 1994: fol. 16r) 'agujerote de caracol', pueden redistribuirse de la siguiente manera:

te-(o) ciz o Teuc-ciz
te-coyo(n), tecizcoyo(n), teuc-ciz-coyo(n)pol

te-pol
'madre (de alguien)' o 'madre del señor'
'agujero (de alguien)', 'agujero de madre', 'madrezota agujerada del señor'
'pene'

El ingenio de los asistentes permitía trascender el orden sintáctico de las unidades lingüísticas y reorganizar el discurso con base en afinidades, analogías semánticas y otras convergencias, para reconstruir un sentido potencialmente presente, aunque de manera difusa, en el segmento verbal.

> *Moxochicuachpetlapan ti ya ónoc.*
> *Teocuitlapétlatl ipan ti ya ónoc*
>
> (*CM*, 1994: fol. 72v)
>
> Estás (envuelto) en mi estera de mantas floridas […].
> Estás en una estera dorada.

El tenor poético de estos dos versos, construidos con un riguroso paralelismo, esconde un sentido travieso al que se accede mediante una redistribución de las unidades lingüísticas. En efecto, se puede leer, o mejor dicho, oír de la siguiente manera:

> *Moxochicuachpetla panti yc ónoc […]*
> *Te(o)cuitl apétlatl ipan ti ya ónoc.*
>
> Mi estera florida te queda bien […].
> Estás en una estera de agua de excrementos.

Las frases siguientes en este canto tienden a confirmar la propuesta de interpretación "traviesa". En efecto, el personaje mencionado se encuentra:

> *Quetzaloztocalco, tlacuilolcalític*
>
> (*CM*, 1994: fol. 72v)

En la cueva de plumas de quetzal, en la casa de las pinturas.

En sentido figurado:

En la cueva donde se para, en el lugar redondo (cilíndrico) donde se tienen las relaciones sexuales.

Cabe señalar aquí que esta lectura de *tlacuilolcalític* deriva de una reorganización semántico-sintáctica como *tlacui* (tener relaciones sexuales), *(o) lol* (redonda o cilíndrica) *calític* 'en la casa'.

Una reorganización de las unidades morfémicas genera una nueva sintaxis, la cual determina el tenor erótico de una frase. Tal es el caso de una expresión contenida en un *huehuecuícatl:*

Mamazohua moteuczomápil.

(*CM*, 1994: fol. 15v)

Extiende el brazo del pequeño Motecuzoma.

La alusión erótica a un "dedo" en el microcontexto de esta expresión, autoriza una reorganización de las sílabas y consecuentemente de los morfemas presentes en *Moteuczomápil* de manera distinta. El lexema *pil(li),* que remite al niño o al príncipe, en este contexto se utiliza como morfema para denotar algo pequeño e insignificante (Moteuczomacito) y ridiculizar a alguien. Cambia de tenor semántico al unirse a *ma* y se vuelve *mápil* (*momápil* 'tu dedo'). Se define entonces *teuczo* que podríamos traducir como 'señorial'. El sentido figurado erótico de esta expresión sería entonces 'se estira tu dedo señorial', es decir, 'tienes una erección'.

• Homofonía y paronomasia

La homofonía y la paronomasia, mediante las similitudes sonoras que se manifiestan entre las palabras con sentido distinto, tejen un sentido figurado a veces difícilmente aprehensible para los neófitos en la materia. En la homofonía la configuración sonora de las palabras o grupos de palabras es idéntica. En el caso de la paronomasia es muy cercana. Encontramos un caso de homofonía en el "Canto de las mujeres de Chalco"

entre el sentido referencial de *tzo ninicuilo* 'al final dejo un buen recuerdo' y los sentidos figurados: *tzo ninicuilo* 'me toman el ano' o *tzon in cuilon* 'terminó el sodomita'.

Asimismo: *ticualani* 'te enojas' y *tic-hual ani* 'la desnudas' y *tic hual-ana* 'lo estiras'; *tlacanequi* 'lo haces sin razón' y *tlacaneci* 'eres pícaro'; *Tetzmolocan,* topónimo, y *te-itzmolocan* 'lugar donde se germina el ser, es decir, el sexo femenino'; *tepal* 'gracias a quien' y *tépol* 'verga'; *teicolti* 'desea a alguien' y *teicoltli* (su torcido sexo masculino) y *teizoltli* 'esencia, deshonra'; *iyollotzin* 'su corazón' e *iolotzin* 'su olotito'.

• Sonoridades sugestivas

El tenor erótico de la danza y de los gestos orientaba generalmente la interpretación figurada de palabras y frases. El movimiento se encuentra también, sin embargo, en las sonoridades del discurso verbal: *tonhuian, tonhuian...* (*CM,* 1994: fol. 72v) 'vamos, vamos…'.

El contexto erótico de estas exhortaciones, así como su tenor fonético hacen de ellas verdaderas imágenes sonoras de los movimientos pélvicos de las mujeres de Chalco. Una duplicación del radical del verbo podría crear sonoridades que evocaban el placer:

> *noconahahuilti iolotzin.*
>
> regocijo a su olotito.

El significado y la semántica rítmico-sonora se fundían a veces para mayor expresividad:

> *Xic-hualcui, xic- hualcui…*
>
> (*CM,* 1994: fol. 72r)
>
> Ven a tomarlo, ven a tomarlo…

No hay duda alguna sobre lo que se va a tomar, y nos imaginamos fácilmente aquí el ademán obsceno que acompañaba estas frases.

• Aféresis y apócope

Frecuentemente, son las síncopas palabras que tienden a generar una

similitud fonética o, al contrario, impiden que el juego de palabras sea evidente. En el canto de (mujeres) huexotzincas encontramos la siguiente expresión en forma vocativa: *pillé, netlé* (*CM*, 1994: fol. 79r), cuya aféresis consiste en haber eliminado respectivamente un morfema pronominal: *te* de *tepilli* 'hijo', 'príncipe' o 'vulva' y la primera sílaba *co* de *cónetl* 'niño'. La ambigüedad resultante crea un verdadero *albur*, ya que las palabras aluden entonces a la vulva: *tepilli o nénetl.*

4. El *albur* en los cantos eróticos

El erotismo patente de los cantos aquí aducidos, así como el tenor de los recursos expresivos que lo manifiestan, nos llevan naturalmente a preguntarnos si esos cantos no constituyen, de cierta manera, un antecedente del típico *albur* mexicano.

Escaramuza verbal con un velado carácter sexual que se desprende espontáneamente de una conversación informal, el *albur* pone en efervescencia semántica el ingenio de los contendientes. Con una celeridad asociativa que determina en parte el efecto cómico de una respuesta, estos rastrean la red semiológica del lenguaje en busca de relaciones o términos ambiguos que puedan mantener vigente la isotopía sexual lúdicamente generada por uno de los interlocutores. En esta justa lingüística, el perdedor es el que no encuentra elementos para responder a una alusión "traviesa", con lo cual se rompe el hilo de la isotopía establecida. El tenor agonístico y lúdico del diálogo, la ambigüedad referencial que lo caracteriza, así como su índole sexual tienden a provocar la risa (Johansson, 2002: 7).

En su definición de *albur*, Helena Beristáin afirma lo siguiente:

> He caracterizado el albur como una contienda de esgrima verbal, suscitada de improviso en circunstancias que propician un diálogo barroco (tan culterano como conceptista) tradicionalmente dado entre varones; diálogo que instaura una atmósfera teatral de cariz carnavalesco porque crea una pausa de esparcimiento hilarante, dada al margen de los valores impuestos por la autoridad; diálogo enmascarado que posee dos niveles de sentido (literal y figurado); diálogo que asigna papeles (a

> los actores y al público), que transcurre conforme a convenciones implícitas, que es de naturaleza simbólica y significa que el triunfador (quien dice la última palabra) es más varón porque al vencer logra "penetrar" al vencido y humillarlo al reducirlo a la calidad de mujer (Beristáin, 2001: 53).

En cuanto al registro verbal, la investigadora escribe:

> La materia verbal con que se tejen los parlamentos de tal diálogo, constituye un arsenal de lugares comunes retóricos destinados a entrar en juego para configurar un lenguaje secreto y lúdico; es decir, una "jerga" juguetona, un "dialecto social" especializado, humorístico y enmascarado; porque constante, aunque no únicamente, apunta, jugando, a sugerir las funciones corporales y, sobre todo, el acto sexual (Beristáin, 2001: 53).

Si atendemos a estas definiciones, el juego de palabras propio del canto erótico náhuatl constituye sin duda, en varios casos, un *albur* con algunas variantes inherentes a las modalidades de enunciación y al contexto indígena prehispánico en el que se cantaba.

4.1 Diferencias con el albur *moderno*

Existen ciertas diferencias entre el juego de palabras indígena y el *albur,* tal y como se concibe hoy en día. Sin embargo, estas diferencias no afectan el espíritu alburero que parece haber prevalecido en ciertas circunstancias socio-culturales prehispánicas y, notablemente, en los cantos eróticos.

La primera diferencia concierne a la modalidad expresiva: el juego de palabras indígena prehispánico se integra a un conjunto dancístico-gestual elocuente que orienta la interpretación figurada de lo que se dice, mientras que en el *albur* moderno, el sentido travieso se desprende únicamente del discurso verbal. De hecho, cualquier gesto alusivo mermaría el efecto de la dilogía establecida.

Si bien el tenor agonístico de los embates dancístico-verbales indígenas es manifiesto, las réplicas de cada interlocutor, o de cada grupo de interlocutores, son más largas y más espectaculares. Las mujeres indíge-

nas albureaban, aparentemente tanto como los hombres, si bien la referencia homosexual dentro de cada género, parece haber constituido la máxima expresión de lo que se decía y de lo que se daba a ver.

4.2 Semejanzas con el albur *moderno*

Como ocurre en el *albur* moderno, el juego de palabras indígena prehispánico tiene un carácter bélico-lúdico. Se trata de vencer a un oponente o un grupo de oponentes en una lucha dancística-verbal en la que se esgrimen gestos y palabras que puedan derrotar al antagonista y ridiculizarlo.

En esta lucha, debe haber un tercero, es decir, uno o varios espectadores-oyentes para que la contienda tenga un sentido. En este contexto, según la definición antes mencionada de Helena Beristáin: "Se instaura una atmósfera teatral de cariz carnavalesco porque crea una pausa de esparcimiento hilarante, dada al margen de los valores impuestos por la autoridad".

En lo que concierne a la expresión verbal, esta tiende a generar un discurso enmascarado que oculta alusiones sexuales rigurosamente tejidas en una urdimbre lingüística.

Estas características del canto erótico náhuatl hicieron que prosiguiera, aunque de manera velada, durante la Colonia y que los ademanes lascivos, ya vetados, tuvieran que "refugiarse" en la clandestinidad del discurso verbal en náhuatl, generando asimismo el *albur* mexicano tal y como se conoce hoy. En efecto, los cantos contenidos en el manuscrito *Cantares mexicanos* se cantaban y se bailaban en fiestas cristianas, y el hecho de que la expresión gestual fuera inhibida hizo que el dinamismo erótico del gesto se plasmara en el lenguaje.

4.3 Algunos albures *contenidos en los cantos eróticos nahuas*

En un *Huehuecuícatl,* probablemente cantado y bailado en la fiesta de san Francisco, un día 4 de octubre, en presencia de fray Pedro de Gante, el protagonista, después de evocar los himnos que se cantaban en la casa de Dios (*Dios ychan*), blandiendo su bastón, dice o canta lo siguiente:

Tzontli imápil, canahuacan,
Cuacuatlalhuayo, tetehuilacáchpil mamazohua
Moteuczomápil.

(*CM*, 1994: fol. 79r)

La traducción más inmediata de este párrafo sería:

(Tiene) pelos (o gorro) su dedo, es delgado,
(tiene) la cabeza llena de venas, es redondo, extiende el brazo
el pequeño Motecuhzoma.

La presencia del bastón *topilli* y los sufijos *-pil* que denotan de manera peyorativa la pequeñez alejan la interpretación fuera del ámbito sexual y la orientan hacia dicho bastón. Ahora bien, el bastón tiene un valor fálico en el contexto lúdico del canto y las palabras proferidas que acompañan sus meneos.

— *tzontli* es ambiguo ya que puede significar 'pelos', 'encima de', 'encima', o aludir a un 'gorro'.
— *imápil* 'su dedo', conlleva una clara alusión sexual.
— *canáhuac* 'delgado' se aplica específicamente al prepucio (*CF*, 1979: libro X, capítulo 27, párrafo 9).
— *cuacuatlalhuayo* 'la cabeza llena de venas' es igualmente inequívoco una vez que se estableció el tenor sexual del discurso.

Se percibe también dentro del compuesto verbal: *huila* 'tullido' que podría haber sido enfatizado mediante un ademán o una mímica. Asimismo, si vaciamos *tetehuilacáchpil* de su "relleno", *huilacáchpil,* tenemos *(te) pil* la 'vulva', que también podría haber sido detectada por los oyentes mediante un gesto alusivo del protagonista y una prosodia que enfatizará las sílabas pertinentes.

En cuanto a *mamazohua teuczomápil*, como ya lo hemos visto, una percepción dilógica de la metáfora "extiende el brazo" (*mamazohua)* y una redistribución perceptiva de las sílabas y de los morfemas contenidos en *moteuczomápil*, como *mo-teuczo-mápil*, genera el *albur*: 'tu dedo (o dedito) señorial'.

El carácter polisintético de la lengua náhuatl permite la actualización circunstancial de un abanico de sentidos potenciales que se pueden identificar individualmente o fundirse, propiciando asimismo una recepción "impresionista", difusa pero no menos preñada de lo expresado.

Aduciremos otro ejemplo de frase ambigua, alburera, que permitía a los indígenas nahuas quizás mofarse del clero español. Constituye de hecho la frase liminar de un *huehuecuícatl.*

> *Yehuan tlácatl obisponcuica oztocalític mimilíntoc in teponazxochihuéhuetl comontícac...*
>
> (*CM,* 1994: fol. 15r)

La traducción de superficie de esta frase sería:

> Este canto del señor obispo en la cueva comienza, el florido *huehue-teponaztli* resuena...

Sin embargo, considerando que *tlácatl* puede designar el miembro masculino; que *cuica(tl)* 'canto' evoca el arte de amar y *tla-cui* es 'lo que se toma sexualmente';[11] que *bispon* alude en tiempos coloniales al rollo de encerado de un metro de largo que usaban los fabricantes de espadas, que la cueva *óztotl* connota una oquedad sombría equivalente coloquial del útero (o del ano); que *mimilíntoc* tiene el sentido de 'prenderse un fuego'; que *mimíltic,* 'cilíndrico', está fonéticamente cercano; que *comontícac,* además de ser el gerundio de *comoni* 'hacer ruido' connota también el fuego; que el gerundio *tica–c* puede percibirse como *t-íhcac* 'estar arriba'; que este mismo *comontícac* se puede entender de manera traviesa como *com (itl) ihcac* 'el que está sobre la olla', sabiendo que en un lenguaje colonial figurado *cómitl* 'la olla' es el trasero, y que por fin, el vocablo *tepónaz* en *teponazxochihuéhuetl* podría remitir al verbo *teponazoa,* el cual significa 'crecer, aumentar, ponerse gordo'; que *Xochiáhuatl,* fonéticamente cercano a *Xochihuéhuetl,* significa 'gusano o oruga peluda', el sentido del texto podría ser traviesamente distinto y constituir un *albur*.

Encontramos otro ejemplo en un *cococuícatl* 'canto de tórtolas':

---

[11] *Tlacui* significa 'tiene relaciones sexuales'.

Nitecpatótotl, nehco
Nopinohua, chalchiuhtlan.

Nicmamali ipan nicpohua.
Yectli in nócuic zan nitlauhquecholtzin.

(*CM*, 1994: fol. 15r)

Yo soy el pájaro-pedernal, llegué,
mis amigos (extranjeros), al lugar de (la piedra de) jade.

Yo la perforo, me enorgullezco de ello.
Mi canto es bello, soy el quéchol de cuello rojo.

La ambigüedad de los términos hacía de esta estrofa un verdadero *albur*, al que tenía que replicar la antagonista amorosa de este juego. Entre las ambigüedades semánticas, señalemos: el pájaro-pedernal, claramente erótico si consideramos que *tótotl* 'pájaro' es, en náhuatl como en muchas otras lenguas, el miembro viril y que el pedernal tenía una connotación fálica entre los nahuas. *Nehco* significa 'llegué' pero alude también a las relaciones sexuales y al orgasmo. *Nopinohuan* 'mis amigos extranjeros' remite a los huastecos, epónimos de la sexualidad. *Chalchiuhtlan* 'lugar del *chalchíhuitl*' se refiere al sexo de la mujer. *Nicmamali* concierne al trabajo de perforación del jade por el artesano, pero también a la penetración de la amada por el amante. El primer sentido de *ipan nicpohua* es 'me enorgullezco de ello', pero el sentido oculto, en este contexto, es el de abrir algo.

Yectli nócuic expresa la belleza del canto y, en este contexto donde prevalece lo figurado, del acto sexual representado. En cuanto al pájaro *quéchol* de cuello rojo, constituye una metáfora del sexo masculino.

Después de un intervalo durante el cual resuena el tambor, la mujer responde de manera burlona:

¿Can mach timitlaco ticniuhtzin
nanotzin, chalchiuhnene?
Ayoc momati in ye nochan in yetoya ohuaye

(*CM*, 1994: fol. 15r)

¿Adónde acaso te enfermaste amiguita
mamacita, muñeca de jade?
Ya no siente mi casa, mi hogar *ohuaye*

ltlacoa es 'enfermarse por abusar del trato carnal'. *Nanotzin,* además de 'madre' puede remitir a la vagina. En cuanto a la muñeca de jade, *chalchiuhnene* es de hecho la vulva. *Nochan* 'mi casa' remite aquí también a las partes íntimas de la mujer. La mujer finge hablar con sus partes genitales, supuestamente agotadas por el ardor varonil de su pareja.

Conclusión

Presente en las más diversas manifestaciones culturales de los antiguos nahuas, el erotismo encontró su máxima expresión en los cantos-bailes *cuicah*, dentro y fuera de los espacios rituales. La motricidad lasciva, voluptuosa y lúdica de los gestos y de la danza se conjugaba con la lubricidad velada de un registro verbal en constante efervescencia semántica para generar el placer y la risa.

En lo que concierne a la palabra, los cantos eróticos, cualquiera que fuera su índole subgenérica, hilaban, urdían y entretejían sutilmente los sonidos, los elementos gramaticales y los significados para generar un sentido travieso que llegaba a representar a veces un verdadero *albur.* Hemos distinguido cinco subgéneros de canto erótico: el *xopancuícatl* 'canto de primavera', el *cuecuechcuícatl* 'canto travieso', el *cihuacuícatl* 'canto de mujeres', el *huehuecuícatl* 'canto de ancianos', el *cococuícatl* 'canto de tórtolas'. Es probable, sin embargo, que el erotismo se colara en moldes expresivos más diversos sin llegar siempre a definir una unidad genérica.

En el caso particular de los textos aquí presentados, al estudio de las modalidades orales prehispánicas de expresión debemos añadir el análisis de cantos censurados por los frailes o por los mismos indígenas, expurgados de sus contenidos eróticos más flagrantes y reutilizados en contextos festivos cristianos. Los gestos considerados como obscenos y las danzas lúbricas ya vetadas por las autoridades eclesiásticas, fueron sustituidos por gestos y bailes más afines a la espiritualidad cristiana.

Despojado de la parte corporal de su expresión, el canto buscó reconstituir, en la clandestinidad de su lenguaje erótico-esotérico, el dinamismo jocoso de la sexualidad indígena. Ya que el cristiano era el antagonista por excelencia, este lenguaje sibilino permitió quizás a los indígenas burlarse impunemente de aquellos a quienes consideraban todavía, de algún modo, como sus enemigos.

El carácter agonístico del canto, que se percibe en las réplicas, el probable margen de improvisación, que implica la necesidad vital de provocar la risa, las alusiones sexuales verbalmente configuradas y una omnipresente ambigüedad, propiciaron la aparición de lo que sería un día el albur.

Bibliografía citada

BERISTÁIN, Helena, 2001. "La densidad figurada del lenguaje alburero". *Logo. Revista de Retórica y Teoría de Comunicación* (México) I-1: 53 ss.

Cantares mexicanos, 1994 (Ms. en náhuatl). Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México. México: UNAM.

Códice Chimalpopoca (Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles), 1992. Trad. Primo Feliciano Velásquez. México: UNAM.

Códice florentino. (Testimonios de los informantes de Sahagún), 1979. Ed. facsimilar. México: Giunte Barbera.

DURÁN, Diego, 1967. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*. 2 vols. México: Porrúa.

HERNÁNDEZ, Francisco, 1986. *Antigüedades de la Nueva España*. Ed. Ascensión H. de León-Portilla. Madrid: Historia 16.

IXTLILXÓCHITL, Fernando de Alva, 1975. *Obras históricas*. 2 vols. México: UNAM.

JOHANSSON, Patrick, 2002. "*Cuecuechcuícatl.* Canto travieso: un antecedente de ritual prehispánico del albur mexicano". *Literatura Mexicana* XIII-2: 7-48.

_____. Miccacuícatl: *Las exequias. Ritos mortuorios de los antiguos nahuas.* México: McGraw-Hill (en prensa).

LABASTIDA, Jaime, 2000. *Cuerpo, territorio, mito.* México: Siglo XXI.

MENDIETA, Gerónimo de, 1980. *Historia eclesiástica indiana.* México: Porrúa.

TORQUEMADA, Juan de, 1992. *Monarquía indiana.* 2 vols. México: UNAM.
VETANCOURT, Agustín de, 1982. *Teatro mexicano.* México: Porrúa.

*

JOHANSSON, Patrick. "Dilogía, metáforas y *albures* en cantos eróticos nahuas del siglo XVI". *Revista de Literaturas Populares* VI-1 (2006): 63-95.

Resumen. Mezcla sutil de lubricidad gestual, de liviandad verbal y de ambigüedad discursiva, los cantos eróticos nahuas de inspiración prehispánica recopilados por frailes españoles en el siglo XVI tenían funciones específicas, las cuales definían a su vez su índole genérica. Prohibidos en su versión original después de la Conquista, unas adaptaciones más "decentes" de estos cantos-bailes traviesos se escenificaban en distintas fiestas del calendario cristiano. En estas nuevas circunstancias, es probable que los gestos "obscenos", ya vetados, hayan encontrado un refugio en la clandestinidad de un lenguaje figurado, dilógico y alburero.

***Abstract**. As a subtle mixture of gestural lubricity, verbal licentiousness and discursive ambiguity, the erotic Nahua chants of pre-Hispanic inspiration compiled by the Spanish friars during the sixteenth century had specific functions, which defined at the same time their generic nature. Prohibited in their original versions after the Conquest, some more "decent" adaptations of these lively chant-dances were dramatized on different feasts of the Christian calendar. In these new circumstances, it is likely that the "obscene" gestures, already banned, had found a refugee in the secrecy of figurative, dilogic or delusive language.*

Arrojar frutos, piedras, amores: entre la canción y el rito

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá

Margit Frenk, en su monumental *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, ha separado en tres ramas de variantes principales la que fue, sin duda, una de las canciones más hermosas, populares y emblemáticas de la tradición lírica española de los siglos XVI y XVII. He aquí el texto-tipo de cada una de tales ramas:

> Arrojóme las naranjillas
> con los ramos del blanco açar,
> arrojómelas y arrojéselas
> y bolviómelas a arrojar.
>
> (*NC* 1622 A)

> Que arrojóme la portuguesilla
> narangitas de su naranjal,
> que arrojómelas y arrojéselas
> y bolviómelas a arrojar.
>
> (*NC* 1622 B)

> Arrojóme las mançanillas
> por encima del verde olivar,
> arrojómelas y arrogéselas
> y volviómelas a arrojar.
>
> (*NC* 1622 C)

Un sinnúmero de registros escritos de los Siglos de Oro dan fe de la venerable tradicionalidad de esta canción, de sus glosas líricas, contrahechuras a lo divino, adaptaciones sobre las tablas teatrales, menciones,

alusiones, reescrituras y manipulaciones de toda especie. El minuciosísimo inventario que de ese enredado ovillo de fuentes hizo Frenk nos exime ahora a nosotros de insistir sobre lo mismo, de modo que lo mejor que podemos hacer es dejar constancia de que las tres ramas de versiones desentrañadas por la profesora mexicana convienen muchísimo al propósito de este artículo, porque cada una gira en torno a tres tipos distintos de flores o de frutos —ramos de azahar, *naranjitas* y *manzanillas*— sobre cuya pluralidad veremos que se asienta una parte esencial de la arquitectura poética de la canción y del trasfondo cultural y ritual sobre el que descansa.

Tres únicos textos viejos más o menos relacionados con la vieja rima áurea voy a traer a colación, dado que no quedaron acogidos dentro de los aparatos críticos elaborados por Frenk, acaso por lo indirecto y elíptico —sobre todo en el último caso— de su vinculación con aquellos versos. El primero es un refrán anotado en ese maravilloso arcón sin fondo que es el *Vocabulario* de Gonzalo Correas:

> Si son amores, vengan maiores; o Si son de amores, vengan maiores,

al que acompaña la siguiente iluminadora explicación:

> Kuando nos tiran china u otra kosilla para que volvamos la cabeza (Correas, 1967: 282*a*).

El sentido que sugieren el refrán y la glosa de Correas parece remitir a la costumbre, sin duda tradicional en la época, de lanzar *chinas* —piedras pequeñas— "u otra kosilla" para llamar la atención de alguien con fines "de amores". Las alternativas que abre Correas cuando alude a esa "otra kosilla" susceptible de ser tirada "para que volvamos la cabeza" no deben quedar muy lejos, seguramente, de los ramos de azahar, de las *naranjitas* o de las *manzanillas* a las que aludía la canción que estamos analizando.

El segundo texto que merece la pena traer a colación es la posible alusión que insertó don Francisco de Quevedo en *El Buscón*, concretamente en el episodio que describe cómo don Pablos —en un trance en que le interesaba mucho disimular su verdadera identidad— arrojaba

naranjas —cínica y amarga contradicción, tan quevediana— contra su propia madre, mientras esta, acusada de brujería, era paseada y escarnecida del modo más público y vergonzoso:

> Y así, no tenía otro cuidado sino el de levantarme a tiempo que la tirase mi naranja (Quevedo, 1984: 254).

Es bien sabido que el ritual más común exigía, en ese tipo de escarnios públicos, el bombardeo con tomates, nabos, berzas y otras hortalizas bajas y comunes, y no con las gentiles y apreciadas naranjas. Tras la sorprendente operación de lanzar contra la propia madre tales frutas —o de decir que se lanzan, pues es posible que esta *naranja* sea un simple y humorístico eufemismo de alguna verdura más vulgar— puede ocultarse una alusión tan aviesa como elíptica —según gustaba Quevedo— a la vieja, tradicional y delicada cancioncilla amorosa que estamos comentando. O quizás a la común costumbre —de la que emanó y a la que refleja la canción— de arrojar naranjas como estrategia de declaración amorosa.

Vamos a conocer, también, un fragmento de un gran drama de la época, *El diablo está en Cantillana* (III, 188-198), de Luis Vélez de Guevara, que no tiene relación directa con nuestra canción, pero que sí muestra cómo el acto de arrojar algún objeto —en este caso chinas o piedrecitas pequeñas— a la mujer amada o a su ventana se hallaba íntimamente asociado, en los usos y en el imaginario de por entonces, con las manifestaciones externas de la pasión amorosa. En este caso, de la pasión violenta y criminal que albergó el rey don Pedro el Cruel hacia la gentil y desvalida doña Esperanza:

REY: Tira una piedra, García.

(*Tiran una piedra*)

GARCÍA: Ya va.

REY: Y con ella a mis ansias,
que pudieran, don García,
con más razón despertarla.

GARCÍA: Y dices bien, que parece
que se ha dormido.

REY: Pues vaya
otra piedra, y piedra a piedra
llama, donde amor no basta.

(*Vuelven a tirar otra piedra*)

GARCÍA: Ya he tirado y parece
que han abierto la ventana.

(Vélez de Guevara, 1990: 94)

Margit Frenk ha inventariado también las (muy raras) supervivencias de la venerable canción que conocimos al principio en la tradición oral del siglo XX, registradas en las provincias de Cáceres, Ávila y Zaragoza y editadas en cancioneros de Manuel García Matos, Kurt Schindler, Ángel Antonio Mingote. A ellas deseo añadir yo ahora la siguiente, de la provincia de Cuenca:

Cogióme la portuguesilla
naranjillas de mi naranjal;
arrojómelas, arrojómelas
y volviómelas a arrojar.

(Torralba, 1982: 365)

Este tipo de supervivencia que podríamos calificar de *total* es muy raro, ciertamente, en la tradición folclórica moderna. Lo más común es la documentación de canciones que, si no pueden ser consideradas como supervivencias en el sentido más estrictamente literal, sí muestran coincidencias parciales, en ocasiones muy sugestivas, al menos con los tópicos esenciales de la antigua canción. La siguiente se le aproxima bastante, sin que llegue a estar "calcada" de ella:

Arrójame las naranjitas
por encima de tu ventana,

arrójamelas, vida mía,
arrójamelas, linda dama.

(Pellicer, 1997: 284)

Otras rimas se mantienen algo más en la distancia:

Del otro lado del río
te tiré media naranja,
si cariño te tuviera
entera te la tirara.

(Berrueta, 1941: 140)

Unos cuantos versos de Rafael Alberti —del poema "De La Habana ha venido un barco", perteneciente a *Marinero en tierra*— evocan de manera tan intensa el mismo tópico, que algún crítico ha llegado a ponerlos en estrecha relación —"el mismo motivo y movimiento" (Salinas de Marichal, 1968: 61)— con los de la vieja canción áurea que nos está ocupando:

Al pasar por tu azotea
me echarás una naranja
y un zapatito de oro,
lleno de almendras y agua.

(Alberti, 1972: 110-111)

Aunque no sea el tópico en el que más nos vamos a centrar, puede ser conveniente abrir aquí un breve paréntesis para presentar unas cuantas canciones tradicionales en que las naranjas brillan con un intenso simbolismo erótico-sexual:[1]

—¿Qué tienes en ese pecho,
que tan ricamente huele?

[1] Sobre el simbolismo erótico de las naranjas (y de los limones) véase Devoto, 1974: 414-458. En las páginas 432 y 449-454 analiza el motivo del lanzamiento de frutos como estrategia de declaración o variedad de juego amoroso.

—Dos naranjicas murcianas;
mete la mano si quieres.

Las naranjas de tu pecho
no me canso de mirarlas.
¡Siendo un árbol tan pequeño
y no poder alcanzarlas!

(Urbano, 1999: 208-209)

Toma, niña, esta naranja,
que la cogí de mi huerto,
no la partas con cuchillo,
que va mi corazón dentro.

(Fuentes y Escribano, 2003: núm. 56A)

En el medio de la mar, *olé, olé*,
hay un verde naranjero;
la primera naranjita, *olé, olé*,
la cogió un marinero.

(Sanz, 1952: 4)

El naranjo puesto en el río,
el naranjero puesto en el agua,
pues bien puede ser
que la hoja se caiga,
pues bien puede ser
que la hoja se caiga.

(Satué Oliván, 1991: 261)

Al pie del árbol estuve,
no pude llegar arriba
a recoger la naranja:
¡dame la mano, querida!

(De Llano, 1924: núm. 755)

A los pies de la tu cama
ha nacido un arbolito,

con naranjas y limones,
¡mira si estará bonito!
Eres chiquita y bonita,
eres como yo te quiero,
eres como la naranja
que cuelga del naranjero.

(Flores del Manzano, 1996: 158)

Las manzanas (o las *manzanitas*) son otra variedad de frutos mencionada como arma arrojadiza en las lides del amor en algunas de las versiones de la célebre canción áurea que estamos analizando. Sobre su simbolismo podrían hacerse también muchas consideraciones, empezando por la de que su asociación al campo conceptual del amor y de sus ritos es arcaica. Ya en la antigua Grecia tenía un doble sentido muy marcado, que la convertía en común objeto de donación, de intercambio y, en ocasiones, de lanzamiento ritual entre amantes o pretendientes:

> Con posterioridad a Hesíodo, la manzana aparece en primer lugar como símbolo meramente erótico, en relación sólo implícita o indirecta con Venus, en multitud de textos a partir de Aristófanes: tirar una manzana a la persona amada, o bien entregársela o enviársela, equivale a una declaración de amor, o tiene una especie de mágico efecto de amorosa conquista; en unas manzanas de oro consistió el regalo de boda que la Tierra, o Zeus, hizo a Hera con ocasión del matrimonio de esta con Zeus (manzanas que, entregadas por ella a las Hespérides y plantadas por estas, produjeron el árbol que daba los frutos, de la misma clase, que Hércules fue a recoger en su undécimo trabajo) (Ruiz de Elvira, 1972: 67).

Que la manzana jugó un papel relevante en el imaginario erótico de los griegos lo prueba una de las *Cartas eróticas* de Aristéneto, que presenta a una prostituta y a un joven en el momento en que se ejercitan en el amor al pie de un manzano:

> El más precioso manantial al pie del plátano deja fluir sus aguas muy frescas, como podía comprobarse con el pie, y tan cristalinas que, nadando al par en el límpido venero y entre mutuos abrazos de amor, todo nuestro cuerpo claramente se deja ver. Pues bien, con todo, sé que

> más de una vez confundí mis sensaciones por la semejanza de las manzanas con sus pechos; pues una manzana que por las aguas pasaba flotando entre los dos con mi mano cogí, pensado que esta era un pecho de mi amada, que es turgente como un membrillo (1998: 149).[2]

Puede ser interesante recordar justamente aquí, antes de sacar a la luz algunos de los motivos engastados dentro de un ramillete de textos cuentísticos, que, entre los motivos folclóricos que catalogó Stith Thompson en su monumental *Motif-Index of Folk Literature* (1955-1958), hay unos cuantos que vinculan la donación o el lanzamiento de naranjas, de limones o de manzanas con los juegos y galanteos amorosos: H316, *Suitor test: apple thrown indicates princess's choice (often golden apple)*, o sea, "la prueba del pretendiente: el lanzamiento de la manzana señala al elegido por la princesa (a menudo se trata de una manzana de oro)"; H316.1, *Orange (lemon) thrown indicates princess's choice:* "el lanzamiento de la naranja (del limón) indica al elegido por la princesa"; H331.5.1.1., *Apple thrown in race with bride*: "la manzana es arrojada en una carrera con la novia"; y D1355.7, *Apple produces love*: "la manzana provoca amor".

A la vista de estas etiquetas genéricas, que codifican situaciones típicas detectadas en tradiciones cuentísticas muy diversas, podemos interpretar mejor el siguiente íncipit de un cuento tradicional albanés que identifica el rito de arrojar manzanas con el de la declaración amorosa:

> Érase una vez un rey que tenía tres hijos:
>
> —Deseo casaros, hijos míos. Me gustaría veros desposados mientras aún me quede vida.
>
> Les entregó al efecto una manzana a cada uno. El primero lanzó la manzana sobre la hija de un bajá, el segundo sobre la hija de un visir y el tercero la arrojó al pie de un rosal, pues había visto allí a la Bella de la Tierra.
>
> —Vaya, con que al pie de un rosal. ¿Qué es lo que vas a sacar de ahí? Una serpiente, seguro.
>
> Construyó después el rey tres grandes palacios. Casó al mayor, que se quedó con la hija del bajá; al mediano, que se quedó con la hija del

[2] Sobre el simbolismo erótico de las manzanas, véanse también las páginas 169 y 248 de la misma obra.

> visir; y cuando fue a casar al pequeño, ¿con quién había de vivir? ¡Con una serpiente...! (Sánchez, 2004: 75).

Dentro de otro cuento tradicional albanés aparece engarzado un tópico parecido, aunque esta vez son tres hermanas principescas las que se dedican a lanzar las manzanas con la pretensión de señalar a sus futuros esposos:

> Las dos hijas mayores escogieron por esposos a los dos comandantes del ejército, alcanzándolos desde lo alto con sendas manzanas; la más pequeña acertó con su manzana al medio calabaza [*sic*]. Todos se echaron a reír y a burlarse de la hermana menor, tomándola por loca.
>
> El rey estuvo a punto de perder la cabeza a causa de la indignación.
>
> —Que lo repita, ordenó. Le ha caído por error.
>
> Se puso en marcha otra vez la comitiva, y de nuevo las hijas mayores acertaron con sus manzanas a los dos comandantes, y la pequeña al medio calabaza.
>
> El rey, colérico, prometió matarlos a los dos a fin de evitar el oprobio de la familia y de la casa que aquella boda insensata causaría (Sánchez, 2004: 32-33).

Los testimonios y ejemplos de ritos de elección de pareja, de galanteo, de juego erótico mediante el lanzamiento de manzanas, han sido documentados —como avanzaba su inclusión en el catálogo de motivos cuentísticos universales de Stith Thompson— en muchas más tradiciones folclóricas. Por ejemplo, en la de los beréberes del norte de Marruecos:

> Cuando todos se hallaron reunidos en la Gran Sala, diole el monarca a cada una de sus hijas una manzana y un pañuelo, y les dijo:
>
> —Aquel a quien diereis la manzana y el pañuelo será vuestro marido.
>
> Los jóvenes desfilaron ante las princesas y, una antes y otra después, cada una le fue entregando su manzana y su pañuelo al elegido de su corazón (Topper, 1993: 140).

> El rey convocó a su pueblo, y dio a su hija una manzana para que la arrojase desde la azotea de palacio contra el hombre que la había salvado de la muerte. Pero la niña, al no ver a su salvador, no se desprendió de la manzana. El rey preguntó entonces a su guardia:

—¿No queda ningún otro hombre en la ciudad?

—Sólo uno, respondieron, que aún duerme sobre las cenizas en la mezquita.

El rey ordenó que lo acercaran a los muros de palacio y, cuando la princesa lo reconoció, tiróle al punto la manzana (Topper, 1993: 179).

Otras cosas —limones, avellanas, nueces, arroz—, y también, por supuesto, las muy tradicionales chinas y piedrecitas, han sido sujetos ocasionales de muchas más canciones de galanteo en lengua castellana:

Yo te tiré un limón al alto
por ver si coloreaba;
subió verde y bajó verde,
mi esperanza se aumentaba.

(Gil, 1982: 75)

No me tires más arroces,
que está la gente mirando,
tírame tu corazón,
para ir disimulando.

(Lorenzo Perera, 1981: 136)

—Y échame, y échame, y échame,
avellanas a mi delantal.
Y échame, échame, échame.
—Allá van, allá van, allá van.[3]

Ese que me está tirando
al delantal avellanas,
parece que quiere ser
cuñado de mis hermanas.

(Alonso Cortés, 1914: núm. 2074)

[3] Canción registrada por mí en Poza de la Sal (Burgos) el 22 de abril de 1990.

Tira una piedrecita,
tiralá fuerte;
mi amante está durmiendo,
que se despierte.

(Alonso Cortés, 1914: núm. 2276)

No me tires chinitas,
tírame nueces;
tiramelás a pares,
cuatro en dos veces.

(Alonso Cortés, 1914: núm. 3017)

No me tires chinitas,
tírame nueces,
tíramelas a pares,
cuatro en dos veces,
cuatro en dos veces, niña,
cuatro en dos veces,
no me tires chinitas,
tírame nueces.

(Flores del Manzano, 1996: 93)

Piedrecitas como loco
dicen que tiro por ti;
pero se han equivocao,
que las tiras tú por mí.

(Álvarez, 1991: 230)

La piedra que me tiraste
por encima de la torre
me hirió en el corazón:
mira la sangre que corre.

(De Llano, 1924: núm. 402)

Existe toda una tipología de canciones que se hacen y rehacen a sí mismas, de acuerdo con una estrategia de contrahechura que se ha de-

nominado *de rima frustrada*, y que desarrollan tópicos parecidos, siempre con un sentido y con unas intenciones marcadamente cómicos.[4] Un ejemplo bien representativo nos lo ofrece una canción argentina que, en la versión que podríamos considerar *cabal*, dice de este modo:

> Cuando pasé por tu puerta
> me tirastes dos pedradas;
> no me vuelvas a tirar,
> que esas son chanzas pesadas.
>
> (Carrizo, 1945: 837)[5]

Las siguientes son dos desenfadadas versiones contrahechas, también argentinas. La primera, cabalmente rimada; la segunda, con la *rima frustrada*:

> Ayer pasé por tu casa,
> me tiraste con un confite;
> si no le hago la capiada,
> me pegas en el upite.
>
> (Draghi, 1938: 304).

> Cuando pasé por tu puerta,
> me tiraste un *güesazo*:
> no me vuelvas a tirar,
> que son chanzas pesadas.
>
> (Carrizo, 1945: 837)

Otro ejemplo: una canción que en algunas de sus versiones —unas cuantas de tono bastante subido— con la rima regular dice así:

> Como sé que te gustan
> las aceitunas,

---

[4] Sobre todas estas canciones y sus rasgos poéticos, véase Pedrosa, 1996.

[5] Para otras correspondencias formulísticas de la misma canción, véase Magis, 1969: núms. 1454-1458.

por debajo la puerta
te meto algunas.

(Alcalá, 1984-1992: II, núm. 919)

Como sé que te gustan
las aceitunas,
por debajo 'la pata
te meto una.

(Pedrosa, 1994: 114)

Como sé que te gustan
las aceitunas,
por debajo la pata
te meto una.

(De los Santos, Delgado y Sanz, 1988: 159)

Como sé que te gustan
las avellanas,
por debajo la puerta
te echo las vanas.

(Fernández, 1998: núm. 841)

Como sé que te gusta
el arroz con leche,
por debajo la puerta
te echo un chorrete.

(Fernández, 1998: núm. 729)

Como sé que te gustan
las avellanas,
por debajo la puerta
te meto vanas.

Como sé que te gustan
los *alcahuetes*,

por debajo la puerta
te meto siete.[6]

Como sé que te gusta
el arroz con leche,
por debajo la puerta
te eché un casquete.[7]

Como sé que te gustan
los garbanzos *rodaos*,
por debajo la puerta
te los echo a *puñaos*.[8]

Al lado de estas versiones, que muestran sentidos ciertamente dislocados, pero que mantienen una estructura de rima regular, podemos analizar otras en que es la rima la que resulta manipulada —*frustrada*— con efectos cómicos:

Como sé que te gusta
el arroz con leche,
por debajo de la puerta
te eché una alpargata.[9]

Como sé que te gusta
el arroz con leche,
por debajo de la puerta
te eché un petardo.[10]

---

[6] Versiones recogidas por Mar Jiménez en el pueblo de Terrinches (Ciudad Real) y amablemente cedidas en julio de 2005.

[7] Versión comunicada por Vicente Sánchez, nacido en Tobarra en 1955, y entrevistado en Madrid el 11 de marzo de 1992.

[8] Versión comunicada por Carlos Gutiérrez, de 22 años, nacido en Madrid y entrevistado el 14 de marzo de 1995.

[9] Versión recogida por mí a Canuto Pérez, nacido en Mocejón (Toledo) en 1949, entrevistado en Madrid el 18 de febrero de 1991.

[10] Versión recogida por mí a Carmen Vallejo, nacida en Madrid, donde fue entrevistada el 22 de octubre de 1990.

Como sé que te gusta
el arroz con leche,
por debajo de la puerta
te echo un ladrillo.

(Santos, Delgado y Sanz, 1988: III, 166)

Volvamos al repertorio serio para conocer un episodio del romance tradicional de *Toros y cañas* que presenta esta sugestiva escena de galanteo amoroso:

Un día que estaba paseando
en el balcón de su casa,
don Pedro que la veía,
don Pedro que la miraba,
don Pedro que la veía
y los ojos le llevaba,
cogiera tres arenillas
del casco de una avellana,
cogiera tres arenillas
y con una le tirara...
—Quien me tira bien me quiere,
si en los ojos no me daba.
Mucho me quiere don Pedro,
mi querer al suyo iguala.

(Cabal, 1984: 217)[11]

Tampoco han dejado de documentarse canciones que desarrollan imágenes de este tipo en lenguas y dialectos de otras regiones de la Península Ibérica: Asturias, Galicia, País Valenciano, Portugal:

En el mandil las ablanas
pa aquel mocín que [mi ichó]
en el mandil las ablanas,
paezme a mí que ese ha ser

[11] Veánse además las páginas128-133 y 216-220 del mismo libro.

cuñáu de los miós hermanas,
en el mandil las ablanas.[12]

Non me tires con pedriñas,
qu'estou a lavar a louza;
tírame con palabriñas
con que miña nai non ouza.

(Blanco, 1992: II, núm. 3745)

¿Te'n recordes, xica roja,
la taronja que em tirares?
Puix com era de la Xina [o tan rebona]
en mig lo cor em pegares.

(Salvà, 1988: 170)

Atirei com bolas d'oiro
à janela do morgado;
acertei-là morgadinha
agora vou degradado.

(Leite de Vasconcellos, 1975-1983: I, 123)

Três pedrinhas atirei,
à porta do meu amor,
ao ver caí-las chorei,
até hoje ainda não sei,
qual delas tinha mais cor.

(*Poeta é o povo*, s.a.: 210)

En las canciones y en los cuentos que han sido analizados hasta ahora hemos podido apreciar una entrañable comunión de forma y fondo, de continente y contenido, de materia poética y referente cultural, de palabra y símbolo. Tantas naranjas, tantos limones, tantas manzanas, tantas piedrecitas delicadamente lanzadas e intercambiadas por pretendientes y amantes, no pueden ser un simple artificio retórico ni una extravagan-

[12] Canción asturiana que me ha sido facilitada por Jesús Suárez López.

te arbitrariedad huecamente reiterados por escuelas poéticas abstraídas del mundo, sino un puente metatextual tendido hacia una realidad que se expresa, en el plano de la realidad y de la cotidianidad, en forma de costumbre, de ceremonia, de rito. Todas estas cancioncillas y cuentos idealizan, subliman, simbolizan, concentran en apretados símbolos y metáforas unas operaciones rituales que han practicado y practican muchas personas y muchos pueblos y que podrían ser descritas o formuladas de un modo muy simple y resumido: el lanzamiento de frutas, de flores, de piedrecitas, arrojadas por un amante o por un pretendiente a la persona deseada, era y es indicio, marca, expresión —también en los actos de la vida, en el nivel de las prácticas sociales— de declaración amorosa, de incitación erótica, de juego de amor.

Muchos textos "etnográficos", descriptivos en el plano del rito social, y no de la abstracción poética, pueden arrojar luz muy esclarecedora sobre los contextos sociales y ceremoniales en que se generan y encuentran apoyo los versos, las prosas, las imágenes que estamos analizando.

Un ejemplo: el siguiente informe etnográfico, que vincula las naranjas con los ritos de noviazgo tradicionales hasta hace no mucho en algunos pueblos del centro de la Península Ibérica:

> En Madridejos, Toledo, el día de san Sebastián, iban en la procesión primero sólo las mujeres y luego los hombres. Y los chicos que estaban en el lado de las calles, a veces dejaban caer una naranja. Si la chica la recogía, entonces se hacían novios.[13]

Otro ejemplo, ilustrador esta vez de la tradición catalana y de las prácticas sociales que se articulaban en torno al simbolismo erótico que en ella podían tener las manzanas:

> Antiguamente el muchacho mordía una manzana, se comía la mitad y ofrecía el resto a la muchacha, y, si la admitía, era signo de asentimiento (Amades, 1980: III, 262).[14]

---

[13] Jesús Martínez, de Consuegra (Toledo), entrevistado en Alcalá de Henares (Madrid) el 28 de febrero de 2001.

[14] Traducción mía.

Un ejemplo más: en la tradición en lengua catalana o valenciana de Alicante se han documentado también ritos y costumbres (a los que acompañaban interesantísimas cancioncillas) con alto valor aclaratorio del complejo poético-ritual que estamos analizando, centrados en esta ocasión en el lanzamiento de garbanzos o de pequeñas ramitas de árboles:

> De otra parte, existen santos casamenteros a los que se encomendaban las mujeres para la obtención de novio. En la comarca está san Pascual y sant Antoni. Con este objeto las jóvenes de Castalla y Onil tiraban garbanzos a sant Francesc en su día.
>
> Ha sido práctica extendida en las pandillas el tirarse unas ramitas al vestido. Si estas se pegaban en él, indicaban la obtención del (de la) novio (a) (Bernabeu, 1984: 222).

A mí en tiren pedraetes
i pedraetes no en vullc.
Si me las tira el nóvio
que em vinguen pedres com el puny.

(Bernabeu, 1984: 280)

Teresseta, filla meua,
no tires aigua al carrer
no li banyes la montera
a eixe pobre foraster.

(Bernabeu, 1984: 285)

El lanzamiento de piedrecitas es, quizás, la modalidad más común, mejor representada y más veces descrita —más que el lanzamiento de frutos y flores— dentro de toda esta constelación de ritos de galanteo amoroso. El siguiente informe refleja una costumbre que estuvo muy arraigada en los pueblos del Pirineo catalán:

> También las piedras son mensajeras del amor. Cercano a la ermita del Falgar (Garrotxa), en la cumbre del monte, hay un viejo pino corpulento, con el tronco horadado. El día de la romería, los jóvenes se entretienen en echarle piedras. Tantas piedras han logrado hacer pasar por el agujero, tantos años tardarán en casarse.

> En otras comarcas, cuando un mozo pasaba por delante de un grupo de mozas y entre ellas había alguna que le simpatizara más que las otras, pero no se atrevía a hablarle, le tiraba una piedrecita. La moza ya sabía que era requerida de amores. Esta costumbre dio origen al conocido refrán catalán:
>
> Qui tire pedretes,
> tire amoretes.
>
> El cancionero popular también se hace eco de este curioso sistema de declaración de amor (Violant, 1989: 281).[15]

Más detalles sobre las costumbres y las canciones catalanas que se asociaban al lanzamiento de piedrecitas como manifestación de cortejo amoroso:

> En algunos países es costumbre manifestar el sentimiento amoroso mediante el lanzamiento de una piedra; si el que la recibe la recoge, indica que acepta la declaración. En otras tierras pirenaicas, Asturias, Euskadi y Aragón, ha estado muy extendida la costumbre de que el novio corteje a través de la ventana, y de que para advertir a su prometida de su llegada tire una piedra a la ventana. Nosotros no hemos encontrado tal costumbre en nuestro ámbito, pero creemos que existió, porque se encuentran rastros en la literatura popular. En todo el dominio de la lengua se conoce y usa el refrán que dice que *qui tira pedretes, tira amoretes*, refrán tan difundido, que la expresión *tirar pedretes* ha pasado a significar hacer el amor. Hay canciones que dicen:
>
> A mi, em tiren pedretes;
> me les tiren de molt lluny.
> Si me les tirés el *novio*,
> vinguin pedres como el puny.
>
> Una pedra a la finestra
> li vaig tirar l'altra nit;

[15] Otra versión del refrán ha sido publicada en Vinyets, 1990, 101: "Qui tira pedretes, tira amoretes".

tan ingrata va ésser ella,
que no va voler sortir.

Al carrer més alt
n'hi ha una finestreta.
Passa un senyoret,
hi tira una pedreta.
El seu pare ho sent.
—Què es això, Pepeta?
—Pare, és el gatet,
que busca la rateta,
i si la pot haver
faran la sardaneta.

El fill del rei passava
sota pont d'or.
Tira una pedra en l'aire;
toca l'amor.
—Si t'he fet mal, 'moreta...?
—Ai, algun poc,
algun poc i no gaire
enmig del cor.

Ja ho ha tancat toto,
portes i *ventanes*,
sinó un finestró
per a despertar-la'n.
Li'n tiro pedretes
per a despertar-la'n;
ella me'n farà el sord
com si en fos un lladre.

Hay una canción mallorquina que dice:

Es tirar fa enamorar
segons ses pedres d'on vénen,
que ses fadrines entenen
es fadrins sense parlar.

> En Paüls, el muchacho que no se atrevía a dirigirse a una muchacha le tiraba una piedrecita a los pies, especialmente cuando ella estaba entre otras amigas: aquello equivalía a una galantería y a un requerimiento amoroso. Lanzar una piedra a la persona estimada como declaración de amor es costumbre que se encuentra en muchos países. Antiguamente, sin embargo, parece que en lugar de una piedra se lanzaba una manzana. Entre los romanos existía una fórmula de juramento que consistía en lanzar una piedra al aire (Amades, 1980: III, 267).[16]

En algunos pueblos de la provincia de Huesca, el ritual solía desarrollarse cerca de la fuente de agua, escenario tan recurrente en los ritos de galanteo amoroso:

> Él esperaba a la moza en la fuente y, antes de acercarse a dirigirle unas palabras, le tiraba una piedrecita a la falda del vestido: "El que tira piedrecitas, quiere palabritas" (Lisón, 1984: 132).

En la provincia de Guadalajara, un ritual parecido podía degenerar en bromas y abusos:

> En Alcuneza, al lado de Sigüenza, los chicos tiraban piedras a las chicas cuando ellas volvían de la fuente con los cántaros.
>
> A veces las tiraban con fuerza, y después se escondían.[17]

En ocasiones, el rito de arrojar piedras o piedrecitas ha adquirido formas y modalidades que, sin apartarse de las relacionadas con el amor, adquieren otros matices y orientaciones, relacionados sobre todo con la propiciación y la fecundidad. Así se ha documentado en pueblos de la provincia de Badajoz:

> No lejos de esta villa [Herrera del Duque], en la Sierra, hay otro santuario en el que se adora a la Virgen de la Consolación. En la fachada de la ermita se ve otra imagen de la madre de Dios, a la que el pretendiente,

---

[16] Traducción mía.

[17] La informante fue Angelines, entrevistada en Alcalá de Henares (Madrid) el 28 de febrero de 2001.

> varón o hembra, puede tirar una chinita. Si aciertan a darle en el ombligo (!) el novio o novia no se harán desear mucho tiempo. Si no le dan en sitio semejante, no habrá quien les diga "buenos ojos tienes" (Hurtado, 1989: 110).

También en Asturias han sido documentados rituales más o menos similares, en que el lanzamiento de piedras estaba impregnado de la misma idea: la de propiciar los goces y los frutos del amor:

> Del semanario polémico *El Correo de Llanes*, núm. 3, correspondiente al 20 de enero de 1893, tomamos la siguiente crónica firmada por Suintilla: "La romería que se celebra el sábado 14 del corriente en la Pereda es original; no porque ofrezca más atractivos que las otras de la comarca, sino por una costumbre supersticiosa que data de inmemorial época. El calendario llama al santo en cuyo honor se celebra la fiesta San Hilario, pero el vulgo no le conoce con otro nombre que el de *Santilar*. La costumbre a que nos referimos data de los tiempos del romanticismo, según nos asegura una anciana aficionada a la historia... local. Dicen que todas las chicas que van a la romería de *Santilar* y arrojan una piedra al tejado de la capilla se casan irremisiblemente dentro del año, pero es indispensable que la piedra rompa una teja cuando menos. Y hasta tal punto estuvo arraigada esta costumbre entre las gentes, que muchos años (y esto lo he podido observar por mí mismo) no había en la capilla de San Hilario ni una sola teja sana" (Martínez, 1992: 55-58).

No sólo en la Península Ibérica han gozado de gran aceptación estos rituales. También en Francia ha tenido muy tradicional arraigo la costumbre de lanzar piedras como forma de cortejo amoroso y de ceremonial fecundatorio:

> Se han registrado en muchos lugares del sur ejemplos de una costumbre en la que el lanzamiento de piedras se pone en relación con los asuntos del corazón. Un proverbio de Béarn hace alusión a ello: *Qui peyroutaye, amoureye*, "quien lanza piedrecitas, hace el amor". El autor que lo ha consignado en su recolección añade que se aplica a las galanterías de que se hacen objeto los amantes, y lo relaciona con los versos de Virgilio: *Malo me Galatoea petit*. En Provenza, esta acción no constituye un simple juego. En Beausset, en los alrededores de Toulon, los jóvenes se acercan,

> el día de la fiesta o algún domingo de verano, adonde están las muchachas que les gustan, y demuestran su amor lanzándoles piedrecitas. Si la muchacha no está de humor favorable a los deseos del galán, cambia de lugar, y se va a colocar un poco más lejos. Si, por el contrario, desea dar alas a ese amor, recoge las piedrecitas que él le envía con gesto de agrado, acto cuyo significado es perfectamente explícito en el país. En la región de Menton, durante las procesiones de San Miguel, los jóvenes arrojan también pequeñas piedrecitas a las muchachas para hacerles declaración de su afecto.
>
> Las piedras son utilizadas también en las ordalías amorosas. Las muchachas que desean casarse en el año lanzan una piedra dentro de un agujero del muro de abajo del portal de la capilla del Buen Reposo, en el camino de Saint-Brieuc a Plérin. Como en las pruebas hechas por medio de una aguja, es necesario que el objeto llegue a su destino.
>
> Los jóvenes de Bréhat que quieren establecer relaciones van cerca de las rocas de Paon, en el extremo del acantilado: arrojan las piedrecitas por una abertura y, si caen directamente sobre el abismo sin tocar las paredes, es que se casarán en seguida. En caso contrario, tendrán que esperar tantos años como la piedra haya dado golpes. Una costumbre parecida se practica en Orcibal (Puy-de-Dôme), meta de una peregrinación célebre. Consiste en hacer rodar una piedra desde lo alto de una montaña. Tantos saltos como dé, tantos años quedan para el matrimonio (Sébillot, 2002: 256 y 258-259).[18]

Los ritos propiciatorios y fecundatorios que se han asociado tradicionalmente a las ceremonias de lanzamiento de frutos o de piedras conocen manifestaciones sumamente curiosas, como prueba la siguiente leyenda salmantina:

> Había una señora un poco brujilla que se enfadó con otra y le tiró un puñado de trigo y le dijo: "Tantos hijos tengas como granos te han dado". Se cumplió en parte (Blanco, 1987: 51).

Muchos más textos literarios y muchos más informes etnográficos podríamos traer a colación con el objetivo de arrojar más luz sobre todas

---

[18] Traducción mía.

y cada una de las piezas que hemos visto que se engarzan dentro de esta sugerente constelación de canciones, de leyendas, de supersticiones, de ritos, de costumbres en que se dan la mano los —nada distantes ni contradictorios— cortejos amorosos y los rituales de propiciación y de fecundación amorosa y sexual. Antropólogos ha habido ya, como el francés Pierre Saintyves, que han señalado que los ritos de lanzamiento de frutos, de flores, de semillas, eran equiparables con

> una fuente de fecundidad: la proyección de semillas ¿no engendra plantas parecidas a aquellas de las que nacieron? [...] En las ceremonias de matrimonio y de bautismo se encuentran a menudo ritos parecidos. Cuando los nuevos esposos llegan a la casa, en diversas provincias de Francia, se arrojan a la casada puñados de semillas o de frutos, al tiempo que se formulan votos de abundancia y de prosperidad [...]. Estas costumbres, que se documentan también en Prusia, formaban parte de la ceremonia religiosa del matrimonio ruso: uno de los sacerdotes arrojaba un puñado de lúpulo sobre la cabeza de la novia, mientras pedía a Dios que la hiciera fecunda (1929: 407-411).

No hace casi falta que recordemos aquí que, en España y en muchos otros países, arrojar arroz sobre los recién casados sigue teniéndose por un acto propiciador de fecundidad y felicidad. Mucho menos conocido es el ritual, practicado hace unas décadas en algunos lugares de la geografía española, aunque hoy en práctica extinción, de lanzar una porra, un bastón, un palo, al interior de la casa —en ocasiones por el agujero de la gatera, otras veces por encima de las paredes del patio— como ritual de declaración amorosa: si la porra era aceptada y conservada, significaba el establecimiento formal de relaciones; si salía disparada hacia el mismo sitio de donde vino, que las aspiraciones del pretendiente eran rechazadas (Pedrosa, 1993: 110-117). En toda la tradición panhispánica se han conservado canciones alusivas a este rito, como la que dice:

> Metí leña en tu corral
> por si tú más me querías;
> he visto que no me quieres,
> dame la leña, que es mía.
>
> (Manzano, 1982: 195)

Las limitaciones de espacio aconsejan, en cualquier caso, que pongamos el colofón de este artículo haciendo una rápida revisión de algunos de los muy interesantes y llamativos reflejos que estas creencias y ceremonias han dejado, desde épocas muy antiguas hasta hoy mismo, en la gran literatura escrita de Occidente.

Conozcamos, en primer lugar, el modo en que diversos mitos griegos han sublimado la gramática esencial del rito para integrarla dentro de hermosísimos relatos. Tal se aprecia, por ejemplo, en el mito de Acontio y Cidipe, cuya síntesis argumental se ofrece a continuación:

> Acontio la siguió hasta el templo de Ártemis. Allí se sentó la doncella, mientras se celebraba el sacrificio, y Acontio, cogiendo un membrillo, grabó en la corteza, con la punta de un cuchillo, esta frase: "Juro por el templo de Ártemis que me casaré con Acontio", y lanzó con habilidad el fruto en dirección de Cidipe. Recogiólo la nodriza y lo tendió a la muchacha, que inocentemente leyó la inscripción en voz alta. Al comprender el sentido de las palabras que estaba pronunciando, sonrojóse y tiró el fruto a lo lejos. Pero había ya expresado, aun a pesar suyo, una fórmula que la ataba a Acontio, y la diosa era testigo de su juramento (Grimal, 1997: *s.v. Acontio*).

También en la fábula mítica de la heroína Atalanta se aprecian rastros del inmemorial rito erótico de la declaración amorosa mediante el lanzamiento de manzanas:

> Atalanta no quiso casarse, ya por fidelidad a Ártemis, ya porque un oráculo le había anunciado que, de hacerlo, se convertiría en animal. Por eso, con objeto de alejar a sus pretendientes, había anunciado que su esposo sería únicamente el hombre capaz de vencerla a la carrera, con la condición de que si era ella la vencedora, mataría a su contrincante. Atalanta era muy ligera y corría velozmente. Dícese que empezaba dando un poco de ventaja a su rival y lo perseguía, armada de una lanza, con la que le atravesaba al alcanzarlo. Numerosos jóvenes habían encontrado la muerte de este modo cuando surgió un nuevo pretendiente, llamado, ora Hipómenes, hijo de Megareo, ora Melanión (o Milanión), hijo de Anfidamante y, por tanto, primo hermano de Atalanta.
>
> El recién llegado traía consigo las manzanas de oro que le había dado Afrodita. Estas manzanas procedían ya de un santuario de la diosa en

> Chipre, ya del Jardín de las Hespérides. Durante la carrera, en el momento en que iba a ser alcanzado, el joven fue echando, uno por uno, los áureos frutos a los pies de Atalanta. Ella, curiosa —y quizá enamorada también de su pretendiente y feliz de engañarse a sí misma—, se detuvo el tiempo necesario para recogerlos, con lo que Melanión —o Hipómenes—, vencedor, obtuvo el premio convenido (Grimal, 1997: *s.v. Atalanta*).

El siguiente es un revelador episodio de *La paz* de Aristófanes:

> TRIGEO (*al esclavo*): Y tú, alárgame la cebada y lávate las manos dándome el aguamanil. Y echa granos de cebada al público.
>
> ESCLAVO (*echando cebada*): Ahí va.
>
> TRIGEO: ¿Se la diste ya?
>
> ESCLAVO: Sí, por Hermes, tanto que de los espectadores, de todos los que hay, ninguno deja de tener su cebada.
>
> TRIGEO: Pero no la han recibido las mujeres.
>
> ESCLAVO: A la noche se la darán los hombres (1997: 161).

Muy célebre y sugestiva es la escena de la *Carmen* de Prosper Merimée en que la desenvuelta protagonista arrojaba una flor —y requería, al mismo tiempo, de amores— al pasmado soldado don José:

> Y cogiendo la flor de casia que tenía en la boca, me la lanzó, con un movimiento del pulgar, exactamente entre los dos ojos. Caballero, me hizo el efecto de una bola que me alcanzaba... No sabía dónde meterme, me quedé inmóvil como un pasmarote. Cuando hubo entrado en la fábrica, vi que la flor de casia se había caído al suelo entre mis pies; no sé lo que me pasó, pero la cogí sin que mis camaradas se dieran cuenta y la guardé cuidadosamente en la guerrera. ¡Primera tontería! (Merimée, 1997: 135-136).

En el libreto que confeccionaron Ludovic Halévy y Henri Meilhac para la celebérrima ópera a la que puso música el gran Georges Bizet, la misma escena era resuelta de este modo:

> Coge de su corpiño la flor de casia y se la lanza a don José. Este se levanta bruscamente. La flor de casia ha caído a sus pies. Carcajada general; la campana de la fábrica suena por segunda vez.
> [.....]
> JOSÉ: (*Mira la flor de casia que está caída a sus pies. La recoge.*) Con qué habilidad me ha lanzado esta flor... aquí, exactamente entre los ojos... me ha hecho el efecto de una bala que me alcanzaba (*huele la flor*). ¡Qué olor penetrante! (1997: 205).

El siguiente es un revelador pasaje de la *Tristana* de Benito Pérez Galdós:

> Estaba de Dios, no obstante, que por aquella vez no le saliera bien la cuenta, pues a las primeras chinitas que a la inconsolable tiró, hubo de observar que no contestaba con buen acuerdo a nada de lo que se le decía (2000: 49).

También Virginia Woolf, en su inmortal *Orlando* —que aquí reproduzco en la versión de Jorge Luis Borges—, incluye una escena cuya interpretación resulta ahora obvia:

> Él se paseaba por Whitehall con Nell Gwyn del brazo. Ella le tiraba avellanas. Qué desgracia, suspiró la amorosa dama, que semejantes piernas dejen el país (2002: 89).

James Joyce, en su portentoso relato *Los muertos*, introduce una escena inolvidable, aquella en que Gretta confiesa cómo un muchacho enfermo y romántico, Michael Fury, se enamoró de ella y la cortejó —mediante la consabida estrategia de arrojar chinas contra su ventana— una noche lluviosa. Lo que, al cabo de una semana, se reveló fatal para el infeliz:

> La noche de la víspera de mi partida yo estaba en la casa de mi abuela en Nun's Island, preparando mi equipaje, cuando oí que echaban unas

> chinitas contra la ventana. La ventana estaba tan húmeda que no pude ver, así que bajé las escaleras y, sin hacer ruido, abrí la puerta del jardín, y allí estaba el pobre muchacho, al final del jardín, tiritando de frío (1998: 344).

Un antro prostibulario es el lugar en que se desarrolla esta significativa escena de *El lugar sin límites*, la gran novela del escritor chileno José Donoso:

> La Manuela giró en el centro de la pista, levantando una polvareda con su cola colorada. En el momento mismo en que la música se detuvo, arrancó la flor que llevaba detrás de la oreja y se la lanzó a don Alejo, que levantándose la alcanzó a atrapar en el aire (2002: 167).

Conozcamos, para terminar, un episodio del relato "Judas en Flor" —ambientado en México— de la gran escritora norteamericana Katherine Anne Porter (1890-1980), que vuelve a insistir en el simbolismo erótico del ritual de lanzarle flores a alguien:

> Un jovencito moreno de pelo revuelto llegó a su patio una noche y cantó como un alma en pena durante dos horas, pero a Laura no se le ocurría cómo quitárselo de encima. La luna tendía su manto de gasa plateada sobre los claros del jardín, y las sombras eran azul cobalto. Los capullos escarlata del árbol de Judas eran púrpura profundo, y los nombres de los colores se repetían automáticamente en su mente mientras contemplaba, no al muchacho, sino su sombra, caída como un ropaje oscuro sobre el borde de la fuente, arrastrándose en el agua. Lupe se le acercó silenciosamente y susurró un consejo experto en su oído: "Si le arroja una pequeña flor, cantará una o dos canciones más y se irá". Laura arrojó la flor, y él cantó una última canción y se marchó con la flor metida en la cinta del sombrero (1990: 168).

Bibliografía citada

ALBERTI, Rafael, 1972. *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí*, ed. R. Marrast. Madrid: Castalia.

ALCALÁ ORTIZ, Enrique, 1984-1992. *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile*. 5 vols. Priego: Enrique Alcalá Ortiz.

ALONSO CORTÉS, Narciso, 1914. "Cantares populares de Castilla". *Revue Hispanique* XXXII: 87-427.

ÁLVAREZ CURIEL, Francisco, 1991. *Cancionero popular andaluz*. Málaga: Arguval.

AMADES, Joan, 1980. *Folklore de Catalunya. Costums i creences*. Barcelona: Selecta.

ARISTÉNETO, 1998. *Cartas eróticas*, ed. R. J. Gallé Cejudo. Madrid: Ediciones Clásicas.

ARISTÓFANES, 1997. *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata*, ed. F. Rodríguez Adrados. Madrid: Cátedra.

BERNABEU RICO, José Luis, 1984. *Los límites simbólicos: hombres de la Foia de Castalla y el Vall de Xixona.* Alicante: Diputación Provincial.

BERRUETA, Mariano D., 1941. *Del cancionero leonés*. León: Proa.

BLANCO, Domingo, 1992. *A poesía popular en Galicia: 1745-1885*. 2 vols. Vigo: Xerais.

BLANCO, J. F., coord., 1987. *Prácticas y creencias supersticiosas en la provincia de Salamanca*. Salamanca: Diputación de Salamanca.

CABAL, Constantino, 1984. *Contribución al Diccionario folklórico de Asturias (apodo-arriero)*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

CARRIZO, Juan Alfonso, 1945. *Antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Estudios Hispánicos.

CORREAS, Gonzalo, 1967. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet. Burdeos: Université de Bordeaux.

DE LLANO ROZA DE AMPUDIA, Aurelio, 1924. *Esfoyaza de cantares asturianos*. Oviedo: Marcelo Morchón.

DONOSO, José, 2002. *El lugar sin límites*, ed. S. Millares. Madrid: Cátedra.

DRAGHI LUCERO, Juan, 1938. *Cancionero popular cuyano*. Mendoza: Best Hermanos.

FERNÁNDEZ CANO, José Manuel, 1998. *Mil cantares populares*. Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real.

FLORES DEL MANZANO, Fernando, 1996. *Cancionero del valle del Jerte*. Cabezuela del Valle: Cultural Valxeritense.

FRENK, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.

FUENTES VÁZQUEZ, Tadea y Ma. Luz ESCRIBANO PUEO, 2003. *Canciones de rueda. Danzas*. Granada: Universidad de Granada.

GIL, Bonifacio, 1982. *Cancionero del campo*. Madrid: Taurus.

GRIMAL, Pierre, 1997. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

HALÉVY Ludovic y Henri MEILHAC, 1997. "Libreto de la ópera *Carmen*, con música de Georges Bizet". En Merimée, 1997: 191-269.

HURTADO, Publio, 1989. *Supersticiones extremeñas: anotaciones psico-fisiológicas*. Huelva: A. Artero Hurtado.

JOYCE, James, 1998. "Los muertos". En *Dublineses*, ed. F. Galván. Madrid: Cátedra, 291-347.

LEITE DE VASCONCELLOS, Jose, 1975-1983. *Cancioneiro popular português*, ed. M. A. Zaluar Nunes. 3 vols. Coimbra: Universidade de Coimbra.

LISÓN HUGUET, José, 1984. *Algunos aspectos del estudio etnográfico de una comunidad rural del Pirineo aragonés oriental*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

LORENZO PERERA, Manuel J., 1981. *El folklore de la isla de El Hierro*. El Hierro: Interinsular Canaria / Cabildo Insular.

MAGIS, Carlos H., 1969. *La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina*. México: El Colegio de México.

MANZANO, Miguel, 1982. *Cancionero de folklore zamorano*. Madrid: Alpuerto.

MARTÍNEZ, Elvira, 1992. *Costumbres asturianas*. León: Everest.

MERIMÉE, Prosper, 1997. *Carmen*, ed. L. López Jiménez y L. E. López Esteve. Madrid: Cátedra.

NC: véase Frenk, 2003.

PEDROSA, José Manuel, 1993. "La leña de Calderón: un estudio de antropología literaria". *Romanische Forschungen* 105: 110-117.

_____, 1994. "Canciones y romances de Navaconcejo del Valle (Cáceres): repertorio profano". *Revista de Folklore* 160: 111-121.

_____, 1996. "Canciones disparatadas y rimas frustradas: notas sobre un recurso poético del cancionero popular (siglos XVII al XX)". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* LXXII: 39-67.

PELLICER, José Alberto, 1997. *Bajo Aragón: fiestas y tradiciones*. Alcañiz: Certeza.

PÉREZ GALDÓS, Benito, 2000. *Tristana*. Madrid: Alianza.

Poeta é o povo: Colectânea de poetas populares do Alentejo e Algarve, s.a. Vila Real de Santo António: Associação dos Poetas Populares do Alentejo e Algarve.

PORTER, Katherine Anne, 1990. "Judas en Flor". En *Judas en Flor*, ed. H. Vázquez Rial. Destino: Barcelona, 157-177.

QUEVEDO, Francisco de, 1984. *El Buscón*, ed. D. Ynduráin. Madrid: Cátedra.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio, 1972. "La concha de Venus y la manzana de la discordia". *Jano: Medicina y Humanidades* 48, 13 de octubre: 65-68.

SAINTYVES, Pierre, 1929. "Le valeur du jet magique comme rite de fécondité". *Revue Anthropologique* XXXIX: 407-411.

SALINAS DE MARICHAL, Solita, 1968. *El mundo poético de Rafael Alberti*. Madrid: Gredos.

SALVÀ I BALLESTER, Adolf, 1988. *De la marina i muntanya. (Folklore)*, ed. R. Alemany. Alicante: Diputació Provincial-Ajuntament de Callosa d'En Sarriá.

SÁNCHEZ LIZARRALDE, Ramón, 2004. *El agradecimiento del muerto: cuentos populares albaneses*. Irún: Alberdania.

SANTOS, Claudia de los, Luis Domingo DELGADO e Ignacio SANZ, 1988. *Folklore segoviano* III. *La jota*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad.

SANZ, Juan José, 1952. "Cancionero de ronda". *Hoja Folklórica* 50. Salamanca: 26.

SATUÉ OLIVÁN, Enrique, 1991. *Religiosidad popular y romerías en el Pirineo*. Huesca: Diputación de Huesca.

SÉBILLOT, Paul, 2002. *Croyances, mythes et légendes des pays de France*, ed. F. Lacassin. París: Omnibus.

THOMPSON, Stith, 1955-1958. *Motif-Index of Folk Literature: a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. 6 vols. Bloomington & Indianapolis / Copenhague: Indiana University / Rosenkilde & Bagger.

TOPPER, Uwe, 1993. *Cuentos populares de los bereberes*. Madrid: Miraguano.

TORRALBA, José, 1982. *Cancionero popular de la provincia de Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial.

URBANO, Manuel, 1999. *Sal gorda: cantares picantes del folklore español*. Madrid: Hiperión.
VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, 1990. *El diablo está en Cantillana*, ed. E. J. Rodríguez Baltanás. Alcalá de Guadaira: Guadalmena.
VINYETS JIMÉNEZ, Jordi, 1990. *Folklore de Sentmenat*. Sentmenat: Grup d'Amics del Museu Arxiu de Sentmenat.
VIOLANT I SIMORRA, Ramón, 1989. *El Pirineo español: vida, usos, costumbres, creencias y tradiciones de una cultura milenaria que desaparece*. Barcelona: Alta Fulla.
WOOLF, Virginia, 2002. *Orlando*. Trad. J. L. Borges. Barcelona: Edhasa.

*

PEDROSA, José Manuel. "Arrojar frutos, piedras, amores: entre la canción y el rito". *Revista de Literaturas Populares* VI-1 (2006): 96-127.

Resumen. Con múltiples ejemplos, que parecían esperar a ser reunidos, el autor da una generosa muestra de lo que él llama "puente metatextual" entre materia poética y referente cultural que constituye el hecho de lanzar objetos, frutos, pequeñas piedras o flores, a la persona elegida como pareja. Esta especie de ceremonia o ritual se repite en cantarcillos populares, relatos, y otros géneros, que vienen de tiempos inmemoriales hasta nuestros días y que constituye un motivo inequívoco en gran parte de la cultura hispanoamericana.

Abstract. *The author of this paper offers a series of examples to illustrate what he calls a "metatextual bridge" between the poetic subject and the cultural reference of throwing objects, fruits, small stones or flowers to the person chosen as a partner. This kind of ceremony or ritual is a frequent motif in Spanish-American culture, found in popular songs, short stories and other genres both modern and ancient.*

Lotería de sones jarochos: la emblemática en la cultura popular

Caterina Camastra
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

1. El género emblemático: orígenes y desarrollo en la Nueva España

Los orígenes del emblema, producto renacentista propio del espíritu humanista, se ubican, por acuerdo unánime entre los estudiosos del género, en el libro *Emblematum Liber* de Andrea Alciato, jurista boloñés, publicado en Augsburgo en 1531. El emblema se coloca en la historia del texto ilustrado: José Pascual Buxó lo define como "un proceso semiótico de carácter sincrético en el que se hallan explícitamente vinculados una imagen visual, un mote o inscripción lacónica y sentenciosa y un epigrama" (2002: 26). El emblema se compone, entonces, de tres partes: el 'alma' del emblema, que es la *inscriptio*, lema o mote, una 'sentencia breve, enjundiosa y compendiosa', derivada por lo regular del repertorio de la lapidaria; el 'cuerpo', la *figuratio* o imagen, y la *declaratio* o *suscriptio*, es decir, el epigrama: una glosa en verso o prosa de la relación entre mote e imagen, alma y cuerpo. Es precisamente esa *estructura triplex* la que confiere al emblema su especificidad en relación con otros géneros afines, como el jeroglífico (imagen sola) o la *impresa* (imagen y mote).

La emblemática se deriva de una serie de tradiciones de representación simbólica (la medallística y la numismática, la epigrafía, la heráldica, la jeroglífica, los bestiarios medievales, la iconografía mitológica clásica), en el marco filosófico del pensamiento neoplatónico y los estudios herméticos, incluyendo la cábala y la numerología. Una de las características más importantes del emblema para los fines del presente trabajo, como veremos, es la relación que establece con la mnemotecnia en cuanto herramienta de la retórica: el emblema se refiere a un *corpus* compartido, una tradición simbólica que es también argumentativa. El emblema es hermético hasta cierto punto, mas no indescifrable; si bien requiere

de cierta virtud del ingenio lector, es una virtud que más que en la intuición y la sensibilidad se finca en la erudición, en la familiaridad con el discurso cultural subyacente: "de ahí también que las variantes individuales puedan ser reconducidas sin dificultad al corpus de constantes paradigmáticas" (Pascual Buxó, 2002: 51). García Arranz y Pizarro Gómez (2000) hablan de la búsqueda de "un perfecto equilibrio entre claridad y dificultad en su interpretación [...]; se aspira por tanto a una dificultad calculada, pero no a un excesivo hermetismo" (194).

La popularidad de los emblemas en el mundo hispano fue enorme. Los libros de emblemas proliferaron en España, y "la primera traducción española de los *Emblemas de Alciato*, hecha en "rimas españolas" por Bernardino Daza Pinciano y publicada en Lyon en 1549 [...] circularía con cierta profusión en México" (Pascual Buxó, 2000: 91). En la Nueva España fue especialmente importante su aplicación didáctica y doctrinaria como vehículo de la ideología contrarreformista, y su uso en los arcos triunfales, "efímeros monumentos arquitectónicos" (Pascual Buxó, 2000: 93), en ocasión de fiestas públicas o ceremonias luctuosas, momentos de unificación ideológica y celebración identitaria tan importantes en la sociedad barroca, sociedad del espectáculo por excelencia.

Sin embargo, de su estrecha asociación con la fiesta se derivan algunos desarrollos de la emblemática que escapan de las santas intenciones moralizantes de la ideología contrarreformista oficial. La fiesta del régimen conlleva su lado incómodo: la fiesta popular, portadora de una cultura carnavalesca a menudo irreverente y subversiva. La asociación de los emblemas con el aspecto lúdico viene de Alciato mismo, para quien un emblema es una afición del intelecto, y pasa por el "mundo del juego, el juego de carácter cortesano, como un contexto próximo, donde se ve clara la dependencia del emblema con ciertas formas de representaciones de carácter lúdico" (De la Flor, 1995: 36).

En el ámbito de la cultura popular, la emblemática fácilmente se relaciona con la paremiología, y especialmente con una clase de refrán-juego: el acertijo o la adivinanza, que requiere, como decíamos antes, de un "ingenio lector" familiarizado con un discurso cultural que proporciona la clave para la resolución del reto. Entre los juegos y diversiones de la feria popular, vamos a detenernos en uno, cuyas relaciones con la tradición emblemática saltan a la vista: la lotería.

2. De la lotería tradicional a *El Fandanguito – Lotería de sones jarochos*

> La lotería tradicional se originó en Italia, siguió después en España, y finalmente llegó a México en 1769. Inicialmente se jugaba tan sólo por la sociedad aristócrata mexicana en la época colonial y poco a poco fue adoptada por las demás clases sociales. Durante el siglo XIX y principios del siglo XX, había pocos pueblos en México, distantes unos de otros. Durante los fines de semana llegaban ferias ambulantes a esos pueblos y la gente iba sobre todo a jugar lotería. [...] Las versiones modernas de la lotería tienen además el nombre del objeto al calce, y un número en la parte superior. [...] Muchas de las loterías antiguas no tienen nombres ni números, ya que originalmente el juego se decía en prosa. Estas tablas se hacían de hojalata o papel y fueron pintadas por artistas populares, algunos de los cuales se especializaron en este arte (http://teresavillegas.com/ll_pages/ll_history.html).

Figura 1. Tabla de lotería, óleo sobre hojalata, *ca*. 1920.
Artista anónimo. San Antonio Museum of Art, San Antonio, Texas

Originalmente, la lotería fue más afín al jeroglífico y después, a la *impresa*. El epigrama que la hermana con el emblema se añadía de forma oral, a menudo en forma de acertijo, cosa que contribuía a la diversión de los participantes y al lucimiento de quien conducía el juego:

> En la lotería, un jugador llamado "gritón" dice un pequeño poema improvisado, o bien una pequeña frase popular relacionada con la carta (por ejemplo: "El abrigo de los pobres", para la imagen del Sol, o "El que por la boca muere", para la imagen del Pescado). Cada jugador utiliza una ficha —frecuentemente son semillas de maíz o frijolitos— para marcar el cuadro correspondiente en su tabla. [...] El éxito de la persona que "grita" la lotería depende de su habilidad para recitar los versos de cada carta (http://teresavillegas.com/ll_pages/ll_about.html).

El juego de la lotería ilustra la apropiación y la subversión ideológica que la cultura popular constantemente realiza con respecto a la ideología oficial hegemónica. Los emblemas, traídos a Nueva España con fines doctrinarios y moralizantes, se vuelven pícaros, juguetones, hasta abiertamente contestatarios:

> La forma de "gritar" la lotería depende del contexto social en el que se está jugando. En una iglesia, por ejemplo, los versos de la lotería se entonan de manera conservadora, mientras que en ciertos ambientes de personas adultas pueden tener un lenguaje más atrevido y en doble sentido. La sátira y los asuntos relacionados con hechos actuales o de política son muchas veces usados para describir las imágenes de la lotería; de hecho, siempre ha existido la relación de la imagen con la crítica social. [...] Una de las versiones más antiguas de la lotería es la lotería litúrgica y educativa que apareció alrededor de 1930. Las imágenes utilizadas representaban objetos y conceptos relacionados con la Iglesia católica. Sin embargo, esta combinación de irreverencia y falta de seriedad hacia la solemnidad de los símbolos sagrados tenía molestos a algunos católicos (http://teresavillegas.com/ll_pages/ll_about.html).

Una de las imágenes que aparecen en la tabla de lotería en la figura 1, la Sirena (detalle en figura 2), ilustra de manera muy clara dicho proceso de subversión ideológica. En la tradición patrística occidental, la sirena cantadora es asociada con la seducción femenina en cuanto epítome del Mal: "la mujer esparce la peste del deseo; unas veces se deshace en sonrisas, otras, ofrece caricias y, lo más venenoso de todo, se complace en tocar la cítara o en cantar, ante cuyo canto es más tolerable escuchar al basilisco cuando silba" (san Agustín, citado en Cuadriello, 1999: 19).

Compárese tal ideología misógina y ascética con la alegría y la orgullosa reivindicación de una antigua copla, que se *gritaba* para anunciar la baraja de la Sirena en el juego de la lotería:

> La sirena en la mar cantaba,
> luciendo so coton pinto:
> "Yo a ninguno le hago mal
> ni tampoco me les hinco,
> traigo versos pa cantar
> docientos sententa y cinco".
> (http://www.sa-museum.org/collections/laac/3/1/3.html)

Figura 2. La Sirena (detalle)

El Fandanguito – Lotería de sones jarochos es la obra conjunta de dos artistas: un grabador, Alec Dempster, y un músico poeta, Zenén Zeferino Huervo. Los dos conscientemente se colocan en el marco de dos discursos tradicionales de la cultura mexicana: la historia del juego de la lotería y el *son jarocho*, género lírico-musical popular arraigado en el puerto de Veracruz y en el sur del estado. Podemos añadir la tradición del texto ilustrado por grabados, que tuvo gran auge entre finales del XIX y principios del XX; el ejemplo más obvio son las hojas sueltas ilustradas por José Guadalupe Posada y publicadas por el impresor Antonio Vanegas Arroyo.

Figura 3. El juego de lotería *El Fandanguito*.

El Fandanguito (nombre de un son que hace referencia al fandango, fiesta en que los sones se tocan, cantan y bailan) se compone de sesenta barajas y ocho cartones (Figura 3). La presentación del juego, impresa detrás de uno de los cartones, nos informa acerca del proceso de creación y de la técnica de grabado empleada:

> Las ilustraciones son grabados originales creados por Alec Dempster a lo largo de cuatro años, empezando en Santiago Tuxtla en 1999 y terminando en Xalapa, Veracruz, en 2003. Alec Dempster se propuso crear una lotería con la diversidad de temas que nos trasmiten los sones, enmarcados en el entorno campesino e histórico de la región del Sotavento. Los grabados aquí reproducidos fueron hechos a partir de sellos cuidadosamente labrados en suela de zapato con gubias que se usan para marcar ranuras en la placa. Al final, se entinta la placa con un pequeño rodillo y todas las áreas que fueron escarbadas terminan siendo las partes blancas del grabado que no recibieron la tinta del rodillo.

Cada carta de la baraja incluye un grabado y una copla de Zenén Zeferino Huervo, un cantador originario de Jáltipan, Veracruz, quien, teniendo a la vista los grabados, compuso una estrofa para cada carta-son.

La lotería de *El Fandanguito*, finalmente, es una obra artística de autoría identificable que se enlaza con un discurso cultural colectivo, una variante individual que puede vincularse con una serie de constantes paradigmáticas, para retomar la observación de Pascual Buxó antes ci-

tada. Dadas sus características esenciales, los sones se prestan a convertirse en emblemas.

3. Sones como emblemas

Las manifestaciones de la cultura popular oral, tanto narrativas como líricas y musicales, son interpretaciones, variantes individuales y circunstanciales de un núcleo temático y formal que les confiere unidad dentro de la multiplicidad. El son jarocho como tradición lírico-musical de una determinada región, el Sotavento, puede ser descrito como discurso, basado en la transformación dinámica, la recreación de concepciones comunes y temas compartidos (García de León, 2002: 56-57). A su vez, cada son individual es un discurso cuyas actualizaciones textuales vienen siendo, precisamente, las interpretaciones (aquí en el sentido de 'ejecuciones', sin que dejen de ser 'lecturas'). Un elemento fundamental de esa unidad es el reconocimiento colectivo. El concepto de "censura de la comunidad", fundamental en los estudios de cultura popular, se aplica también, en cierta forma, al funcionamiento de la emblemática. De la Flor señala:

> se trata en todo caso de estrategias de representación que buscan —y esa es su característica más peculiar— una profunda interacción con la mente del lector [...], demandan al lector [...] un texto oculto vinculado a la imagen, y [...] una imagen mental vinculada al texto aparente [...]; el de los emblemas es un género particularmente interactivo, por esa confluencia que se produce en él de imagen y palabra, al tiempo también que de contenidos mentales o latentes, por un lado, y manifiestos y representados, por otro. Se trata, en propiedad, de atender a la construcción de una suerte de "máquina moral", capaz de prever ciertas condiciones sicológicas en las que se va a desarrollar la recepción (1995: 47).

El título del son, de hecho, actúa como pantónimo, lexema cuya imantación semántica y fuerte iconicidad concentran y organizan los significados simbólicos. Por esas mismas características, el título del son puede volverse mote del *emblema triplex* en las barajas de *El Fandanguito*. Por lo que concierne a las coplas en el son jarocho, y por consiguiente

también en los "epigramas' de las barajas-emblemas, sucede algo parecido a lo que señala Pascual Buxó a propósito de la poesía emblemática novohispana:

> hubo, además, otras aplicaciones más sutiles del modelo emblemático en composiciones poéticas que, sin estar materialmente unidas a una *pictura*, en la página o en el lienzo, no dejan por ello de ser el resultado de una relación implícita con una imagen evocada en el texto o bien descrita en otro (un intertexto) del que ese nuevo texto es deudor (2000: 93).

Las imágenes de la lotería de *El Fandanguito*, entonces, no hacen otra cosa que cerrar el círculo, explicitando una posible interpretación de la figura emblemática latente que cada son encierra.

Ya hablamos de la "virtud del ingenio lector", fincada en la erudición, necesaria para la recepción y decodificación de un emblema. El mismo fenómeno se da en la recepción de las expresiones de la cultura popular; simplemente, la erudición que se requiere implica la familiaridad con un mundo de referencia distinto y peculiar. Explica Guadarrama (2004), versador jarocho:

> Hay un árbol de figura caprichosa, al que le dicen amatillo y que crece como enredando a las palmas, las abraza y al final las seca y vuelve polvo, quedando como su tronco sólo el enredo y la fronda. Según sé, también le dicen "seca palo" y es una especie de parásito [...]. Lo cierto es que la imagen del amatillo abrazando y secando a la palma, me dio motivo para la siguiente sexteta:
>
> Qué daño me hace el quererte:
> por ti he perdido la calma;
> me tienes hecho a tu suerte,
> me estás marchitando el alma,
> como amatillo a la palma
> en un abrazo de muerte.
>
> Después, viendo esos árboles de cocuite ya en trozo que se usan de cerco, como horcones para el alambre, y que de ser poste se enraízan de nuevo y vuelven a crecer, a enramarse y a echar flor, salió este:

En la noche más espesa
con la muerte y su convite,
cuando me sienta su presa
yo pelearé hasta el desquite,
porque soy como el cocuite
que de la muerte regresa.

> [...] Por eso, ahora en los tallercitos de versada, les recomiendo a todos los que quieren hacer décima jarocha hoy en día, que se den sus paseos por el rumbo y se enteren de todo lo que puedan de cada árbol, de cada animal, de cada detalle del río o del campo en general, con lo que seguro tendrán mil imágenes y metáforas que les sirvan para hacer más y más versos... (correo electrónico).

Las barajas de *El Fandanguito* están numeradas en serie, de 1 a 60, en la esquina inferior derecha. De la Flor dice que "la presencia de una marca o número, que apuntan hacia el establecimiento de una secuencia o de una dirección" (1995: 45) caracterizaba en los siglos XVI y XVII una forma paraemblemática llamada "escala mística", frecuente en los textos de análisis. En este caso, la serie de números no obedece a una lógica narrativa secuencial; sin embargo, subraya la unidad del *corpus* de barajas-emblemas.

4. Análisis iconográfico de algunas barajas

Por razones de espacio no se analizarán las sesenta barajas que componen el juego. Sólo se ofrecerá una muestra de algunos temas representativos, desde el punto de vista de cómo la cultura popular puede resignificar y asignar nuevas funciones a la forma emblemática.

Lo sagrado

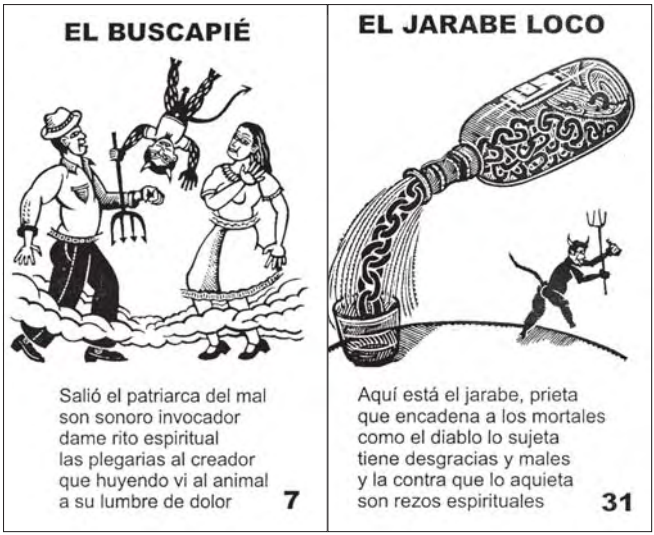


Figura 4.

El tema de lo sagrado es importante en la cultura popular, y también en la tradición emblemática, especialmente en la Nueva España, donde su desarrollo fue precisamente con fines doctrinarios y moralizantes. Sin embargo, la religiosidad popular guarda sus diferencias con respecto a la religión oficial. Las figuras del diablo que aparecen en las barajas 7 y 31 (Figura 4) muestran, o mejor dicho exhiben, su pene, de acuerdo con su iconografía tradicional de herencia europea; véase, por ejemplo, los grabados de Israhel van Meckenem (1445–1503) y Durero (1471–1528), reproducidos en *Pervivencias clásicas en un emblema del siglo XVII* de Isabel Mateo Gómez (2000). Otros elementos —una playera de manga corta y una botella— ubican las imágenes en el siglo XX, además de hacer referencia al aspecto burlesco y ridículo, importante rasgo de la idea del diablo en la cultura popular desde tiempos antiguos. Se asoma aquí la concepción herética de una divinidad dualista, típica de las religiones precolombinas, que la evangelización estaba ansiosa por erradicar:

> aquellas concepciones simbólicas que expresan un sentido dualista, planteando el desplazamiento de los límites de lo sagrado y la inversión de

> valores, al considerar que las divinidades participan de lo fasto y lo nefasto, es decir, que simultáneamente pueden ser benévolas o malévolas. Esta neutralidad moral caracteriza a los dioses de las civilizaciones mesoamericanas y andinas, proyectándose en las imágenes sincréticas que vertebran su religiosidad popular (Báez-Jorge, 2003: 33).

En la religiosidad popular sincrética, los papeles de santos y demonios fácilmente se confunden. Comparemos el *incipit* y la conclusión de dos conjuros populares anónimos del siglo XVII:

> Señora santa Marta / digna sois y sancta; / [...] assí me traigas a Fulano (Campos Moreno, 1999: 121).

> Martha, Martha, / no la digna ni la sancta, / la que demonios ata y encanta. / [...] vos havéys de yr / y a Fulano me havéis de traer (Campos Moreno, 1999: 125-126).

La pareja en la baraja 7 no aparece sobrecogida de terror o pánico ante la aparición del diablito de cabeza entre ellos; puede que estén un poco espantados, por el gesto de la mujer con su mano derecha, pero sólo un poco. La imagen de la baraja 31 incluye un diablito como figura de trasfondo, mientras el elemento principal de la composición explicita el doble sentido de la palabra *jarabe* (título del son y sustancia líquida) y su metafórica propiedad de "encadenar a los mortales". *El jarabe loco* es un son humorístico que en muchas coplas juega con la desacralización de la muerte o de la religión. Véanse a continuación los ejemplos anónimos:

> Este es el jarabe loco
> que a los muertos resucita;
> salen de la sepultura
> meneando la cabecita.
>
> (Meléndez de la Cruz, 2004: 81)

> Para cantar el jarabe
> para eso me pinto yo,
> para rezar el rosario,
> mi hermano el que se murió,

ese sí era santulario,
no pícaro como yo,
que si no se hubiese muerto,
qué hermano tuviera yo.

(Meléndez de la Cruz, 2004: 81)

Las coplas que acompañan ambas imágenes se refieren a la creencia de que las apariciones del diablo, especialmente evocadas por el son *El Buscapiés*, "se espantan", huyen, cuando uno reza. Contaba Arcadio Hidalgo, trovador jarocho ya legendario, a propósito de un diablo que, por ser buen bailador, se vuelve a confundir con lo divino y sale derrotado de escena con gesto irreverente de bufón:

> también se tocaba un son llamado el *Buscapiés*, que no me gusta mucho porque es para llamar al diablo. Tendría unos quince años cuando fuimos a un huapanguito; todo el mundo estaba bailando cuando unas mujeres gritan: "¡Ay, Virgen Santísima! ¡Dios mío, el diablo!", y es que había salido a bailar un hombre de una manera divina. Entonces a Luisa Ortiz se le vino a la cabeza cantar:
>
> Ave María, Ave, Ave,
> de tan alta berangía,
> Ave María, Dios te salve
> Dios te salve María.
>
> Cuando dijo eso Luisa, el diablo se echó un pedo de puro azufre, dejó todo apestoso ahí y se acabó la fiesta (Ramos Arizpe, 2003: 89).

La siguiente copla anónima da cuenta de la misma creencia:

"Ave María, que Ave, Ave,
Dios te salve Ave María".
Así cantaban las viejas
cuando el diablo aparecía.

(comunicada por Jaime Yáñez)

La cultura popular, finalmente, no le tiene mucho miedo al diablo. Puede llegar a ser un aliado, y cuando es un enemigo se derrota con relativa facilidad. La siguiente décima, de Samuel Aguilera, nos habla de un diablo preso y sometido por la habilidad y la valentía del yo poético:

Traigo preso a Belcebú
en un cajón de madera
para cimbrar la cadera
al son del Zacamandú.
Yo vine a hablarme de tú
con tus fandangos de altura
vine a quebrar mi cintura
en el filo de unos tragos
y a montar tus toros bravos
sin riendas y sin montura.

(comunicada por JaimeYáñez)

Lo político

Figura 5.

La función política estaba presente en los emblemas renacentistas y fue muy importante en la Nueva España, por ejemplo, en los arcos triunfa-

les alegóricos que celebraban a algún prócer. En este aspecto, se puede notar claramente la subversión ideológica puesta en marcha por la cultura popular: el enfoque hacia el tema político pasa de la celebración a la contestación. Ya vimos antes cómo tal aspecto estaba presente en la lotería tradicional. También existe en el son jarocho, y las barajas de *El Fandanguito* lo consignan (Figura 5). La baraja 58, *El Valedor*, muestra una escena en que el pueblo lleva en triunfo a un héroe que, en su atuendo, en nada se diferencia de los que lo llevan cargando: "el valiente vencedor de tiranías" es un valedor, uno entre los demás. Todos los personajes sonríen; la misma atmósfera festiva se observa también en la baraja 49. Aquí el personaje es uno solo; la escena aparentemente amorosa del fondo, quizás una despedida, no parece ser más que un trasfondo decorativo sin mucha relación con el personaje en primer plano. Se trata de un hombre sonriendo y bailando, cuyo atuendo sugiere que es un campesino (descalzo, vestido de ropa holgada de manta) e incluye símbolos de identidad nacional (el sombrero, el sarape, el águila y la serpiente en el nopal). Si *El Valedor* derrota la tiranía con la valentía, este personaje la derrota con el ejercicio consciente del derecho de voto.

Los pájaros

Figura 6.

Las aves son una presencia importante tanto en la tradición emblemática (por ejemplo, el *Mundus Symbolicus* de Philippo Picinello, de 1694, cuenta con 73 entradas relativas a ellas) como en la lírica hispana en general. Margit Frenk (1994) dedica su discurso de admisión a la Academia Mexicana de la Lengua al "pulular de pájaros en las coplas populares de nuestro país" (10), "pájaros multicolores y bullangueros" (34) que identifica como herencia de la poesía indígena. Pájaros evocados en medio de su entorno natural, vistos y a menudo oídos, volando, cantando y hablando a veces como seres humanos, especialmente aficionados a sentencias, máximas, generalizaciones y consejos. El son jarocho está lleno de pájaros, y así también la lotería de *El Fandanguito*, de la que reproducimos cuatro ejemplos (Figura 6).

En la baraja 23, la imagen se hace humorística por la introducción de un elemento tecnológico que contrasta con la tradicional connotación campirana de un gallo cantando: el micrófono, cuyo cable se pierde en el horizonte a imitación de un caminito o de un arroyo. Por ese elemento, tan en contraste también con el arcaísmo *escurana* por *oscuridad*, el gallo se humaniza y el amanecer se teatraliza, dándonos la impresión de estar frente a un actor en un escenario.

El protagonista de la baraja 25 es un pájaro de la selva húmeda, la guacamaya, también conocida como *papagayo*. La guacamaya, como el quetzal, es una de esas aves que encarnan la deslumbrante alteridad de los mundos tropicales, no sólo americanos, a los ojos de los viajeros europeos. Giovanni Boccaccio, en el siglo XIV, nos cuenta en el *Decameron* de un fraile merolico que exhibe una pluma de papagayo cual si fuera del ala del mismísimo arcángel Gabriel. Precisamente, el papagayo en la tradición emblemática parece estar asociado al tema de la decepción y del engaño, no tanto por su aspecto sino por su capacidad de imitar la voz humana. En el compendio *Mundus Symbolicus* de Picinello (1694: 326, 327), por ejemplo, el *psittacus* se encuentra asociado en prevalencia con el tema de la *imitatio* (*alienae vocis aemula*) que a su vez tiene que ver con el *ars* (*natura, et arte*); la imitación se vuelve moralmente condenable cuando se trata de insinceridad en la oración, o *psalmodia distracta* (*alieno loquitur ore*; *dat sine mente sonos, vel voces*; *homo voce; et pectore brutum*). La guacamaya del son jarocho, sin embargo, tiene connotaciones muy diferentes: se asocia con las alturas del vuelo. El íncipit del estribillo, *vuela, vuela, vuela* (una de las características formales imprescindibles que identifican este son), como la misma palabra *guacamaya*, por la abundancia de la vocal *a,* requieren la máxima apertura de la garganta, proyección vocal y volumen a la hora de cantar: la voz misma contribuye a la idea de elevación, al tener que desplegarse como las alas de la guacamaya. La guacamaya ilumina y llena de colores el espacio celeste, y por luz recibida terrestre, cuya unidad tonal es en realidad la pluralidad barroca del arcoiris.[1] Finalmente, en su alto vuelo y en sus maravillosos colores, la guacamaya representa lo inalcanzable, lo fugitivo, lo inasible, la utopía y, al mismo tiempo, la luz que nos guía, el anhe-

[1] Severo Sarduy (1994: 168) observa, citando a Eugenio d'Ors: " 'voces de tórtolas, voces de trompetas, oídas en un jardín botánico... No hay paisaje acústico de emoción más característicamente barroca... el barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido [...]' El barroco en tanto que inmersión en el panteísmo: Pan, dios de la naturaleza, preside toda obra barroca auténtica." En el caso que nos ocupa, el paisaje es visual más que sonoro (de hecho, creo que la guacamaya, lejos de cantar, lanza unos desagradables gritos estridentes); sin embargo, nos parece que la observación de d'Ors, por analogía, sigue siendo pertinente.

lo, la esperanza, la tensión imaginativa y creadora que a nosotros también nos permite volar. En la baraja, la imagen es, como todas, monocroma y sin embargo logra sugerir la policromía a través del empleo de trazos diferentes en el plumaje. La copla que la acompaña retoma las ideas de sueño, cielos y colores.

La copla de la baraja 39 postula un acertijo que el mote y la imagen resuelven. El pájaro carpintero, que la copla relaciona con cierto *misterio*, es el ave-tótem por excelencia en el son jarocho. En muchas coplas está asociado con la magia, como en las dos que siguen, de Gilberto Gutiérrez, y la tercera, de Arcadio Hidalgo:

> Perdóname, carpintero,
> que te arranque el corazón,
> pero es que embrujar yo quiero
> a la que trae mi pasión
> como caballo serrero.
>
> (Gutiérrez, correo electrónico, 20 de septiembre de 2004)

> Para romper el encanto
> de algún amor traicionero
> muy temprano me levanto
> y en agua de cocotero
> bebo los polvos de espanto
> del pájaro carpintero.
>
> (Gutiérrez, correo electrónico, 4 de octubre de 2004)

> Metido en una prisión
> donde no vale el dinero
> puedo salir cuando quiero
> porque cargo la oración
> del pájaro carpintero.
>
> (Gutiérrez y Pascoe, 2003: 17-18)

Lo único que en la imagen está representado con cierto parcial realismo es el pájaro carpintero mismo; el árbol es totalmente fantástico y además crece en medio de una tarima de las que se usan para bailar en el fandango. La copla humaniza al pájaro al llamarle "señor de sombrero fino".

En la baraja 40 también podemos observar la humanización del pájaro. Aquí el tema es explícitamente amoroso, tanto en la copla como en la imagen, que muestra una pareja enlazada en un dibujo con elementos cubistas, acompañada por un pájaro que canta. Es frecuente en el son jarocho la identificación del yo poético con el intérprete cantor, y a su vez el canto de los pájaros a menudo funciona como metáfora del cantar humano.

Las mujeres

Figura 7.

El tema amoroso y las figuras femeninas juegan un papel importante, tanto en la tradición emblemática como en el son jarocho. Los ejemplos seleccionados (Figura 7) muestran algunos tratamientos del tema en las barajas de *El Fandanguito*.

La baraja 33 interpreta un tema vastísimo e importante en la cultura mexicana: la Llorona, que anda rondando por el imaginario colectivo desde las apariciones de Tonantzin (¿o era la virgen de Guadalupe...?) llorando por sus hijos y por su templo entre las ruinas de Tenochtitlan. La copla pone en relación las lágrimas con las espinas, explicitando una metáfora que la imagen de una mujer arrodillada llorando entre abrojos sólo sugiere.

En la baraja 26 podemos observar dos fenómenos típicos de la iconografía emblemática: "el simbolismo de espinas, frutos y flores [...] referido al amor" (Mata Induráin, 2000: 289) y "las figuras quiméricas [...] formadas por varias partes o elementos de diversa procedencia, unidas contra natura, conforme al sistema utilizado convencionalmente en los jeroglíficos" (García Arranz y Pizarro Gómez, 2000: 198). El significado erótico simbólico de la guanábana en el universo de significación del son jarocho se hace transparente en la relación entre la imagen y la copla: la imagen explicita el doble sentido de los versos.

La copla de la baraja 36 toma, como en el caso de *El pájaro carpintero*, la forma de acertijo, sin que la solución sea tan transparente, aunque el verso "fruto de tierra sagrada" sugiera un creador trascendente en el papel de pintor que la copla configura. El "pincel" que aparece en el verso dialoga con la imagen, enmarcada como retrato; retrato desdibujado por líneas onduladas que sugieren las olas del mar; en el son jarocho el mar está casi invariablemente asociado con la nostalgia.

La baraja 35 también tiene que ver con el mar y la nostalgia: *La Petenera* es, originalmente, una mujer de Petén, España, aquí representada con atuendo de bailadora de flamenco, que como tesoro trae a América su cantar en un baúl. La imagen de la baraja omite la representación del mar, que la copla menciona claramente; sin embargo, la sugiere, y con cierto dejo de magia al dejar la lancha flotando en la nada, como barco encantado en vuelo. Además, la figura de *La Petenera* nos lleva de vuelta al tema de la sirena cantadora, como se ve en la siguiente copla anónima:

Viniendo de mar afuera
me encontré un viento muy fiero,
vi venir a la sirena
navegando en el estero
cantando esta petenera
y hablándole a un marinero.

(Meléndez de la Cruz, 2004: 103)

El Guapo

Figura 8.

La baraja 27 de *El Fandanguito* (Figura 8) es especialmente interesante por su reutilización de un viejo tema barroco: el espejo, el engaño y el desengaño. El espejo puede engañar, especialmente cuando es instrumento del demonio y propiciador de vanidad y lujuria. Sin embargo, también existe el espejo interior, el espejo que no engaña, íntimamente ligado a la iconografía del *ars moriendi* y del *memento mori*: el rostro reflejado es en ese caso una calavera, verdad desnuda de todo ornamento. El grabado de hacia el año 1500 en la Figura 9 es un ejemplo de dicha iconografía.

El emblema 96, Centuria I, en la obra de Covarrubias *Emblemas morales* (Figura 10), parece ser un antecedente directo de la baraja de *El Gua-*

po, aunque el sentido moral sea inverso: la mona es engañada por la vanidad, el valiente, desengañado por el espejo interior.

Figura 9.

Figura 10.

Va acompañada por la siguiente octava:

Siendo la mona abominable y fea,
si acaso ve su rostro en un espejo,
queda de sí pagada y no desea
otra gracia, beldad, gala o despejo.
La mal carada se tendrá por dea
del rostro acicalando el vil pellejo
y cada cual, de gloria deseoso,
lo feo le parece ser hermoso.

El espejo de la imagen de la baraja 27 definitivamente desengaña: devuelve una imagen engrandecida y, por su forma de corazón, representa la interioridad, los sentimientos. El rostro del hombre sentado frente al tocador (representación normalmente femenina) ni se ve: el verdadero rostro, el que importa, es el reflejado. La copla es lingüísticamente muy interesante porque juega con la trayectoria etimológica de la palabra *guapo*, con el cambio de sentido que el término ha sufrido. El significado de 'bien parecido' aparece en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* hasta la edición de 1852, como última opción; sucesivamente va subiendo en el orden de los significados, para llegar a ser la primera opción hasta 1989. En el *Diccionario de Autoridades* (1734) el único significado listado bajo el lema es el de "animoso, valeroso y resuelto, que desprecia los peligros y acomete con bizarría las empresas arduas y dificultosas"; en ediciones sucesivas, hasta 1984, aparece como sentido secundario el de "animoso, que desprecia los peligros". Desde 1927 hasta 1956, el *Diccionario de la Academia* señalaba el uso de 'guapo' en vez de 'valiente' como típico del español de América. No es extraño que la cultura popular guarde arcaísmos como este. El ingenio de la copla consiste precisamente en el juego que entabla entre el significado antiguo y el uso moderno de la palabra.

5. Conclusiones

El género emblemático ha demostrado ser altamente flexible, capaz de adaptarse a contextos y circunstancias muy variados. El sincretismo que opera entre el lenguaje visual y el textual, y entre los significados manifiestos y los ocultos, lo convierte en un excelente vehículo de ideologías, desde la doctrina oficial hasta la contracultura de los sectores populares. Las tradiciones populares se rigen, por su misma naturaleza de código compartido por una colectividad, sobre elementos emblemáticos que, por un lado, permiten la ubicación de las variantes individuales en el paradigma tradicional, y, por otro, estructuran, a través de mecanismos como el acertijo, el aspecto lúdico e ingenioso tan importante en la cultura popular.

Bibliografía citada

BÁEZ-JORGE, Félix, 2003. *Los disfraces del diablo*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

CAMPOS MORENO, Araceli, 1999. *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España*. México: El Colegio de México.

CUADRIELLO, Jaime, 1999. "Serpientes y animales venenosos", Introd. a Picinelli, 1999.

DE LA FLOR, Fernando, 1995. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza.

El Fandanguito – Lotería tradicional de sones jarochos, s.f. Grabados de Alec Dempster y versos de Zenén Zeferino. Diseño de Horacio Tenorio Medina. Veracruz.

FERNÁNDEZ MORENO, César, coord., 1994. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI/ UNESCO.

FRENK, Margit, 1994. *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*. México: UNAM.

GARCÍA ARRANZ, José Julio y Francisco Javier PIZARRO GÓMEZ, 2000. "Teoría y práctica de la imagen de las *imprese* en los siglos XVI y XVII". En Zafra y Azanza, 2000: 189-207.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 2002. "La veta madre: vestigios del Siglo de Oro en la poesía cantada de Veracruz y el Caribe". En Masera, coord., 2002: 53-70.

GUTIÉRREZ SILVA, Gilberto y Juan PASCOE, comp., 2003. *La versada de Arcadio Hidalgo*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

MASERA, Mariana, coord., 2002. *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, México: Azul / UNAM.

MATA INDURÁIN, Carlos, 2000. "Aspectos emblemáticos de la *Silva curiosa de historias* (1583) de Julián de Medrano". En Zafra y Azanza, 2000: 281-295.

MATEO GÓMEZ, Isabel, 2000. "Pervivencias clásicas en un emblema del siglo XVII". En Zafra y Azanza, 2000: 297-304.

MELÉNDEZ DE LA CRUZ, Juan, ed., 2004. *Versos para más de 100 sones jarochos*. Xalapa: Comosuena.

PASCUAL BUXÓ, José, 2000. "De la poesía emblemática en la Nueva España". En Zafra y Azanza, 2000: 91-97.

_____, 2002. *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*. México: UNAM.

PICINELLI, Filippo [PICINELLO, Philippo], 1694. *Mundus Symbolicus*. Coloniae (Alemania): Sumptibus Hermanni Demen.

_____, 1999. *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos*. Zamora: El Colegio de Michoacán / CONACYT.

RAMOS ARIZPE, Guillermo, 2003. "Don Arcadio Hidalgo, el jaranero". En Gutiérrez y Pascoe, 2003: 87-112.

SARDUY, Severo, 1994. "El barroco y el neobarroco". En Fernández Moreno, 1994: 167-184.

YÁÑEZ, Jaime, s. a. *De son a son. Alegoría gráfica del son jarocho* [Serie de postales con reproducciones de cuadros del autor acompañadas por coplas y décimas].

ZAFRA, Rafael y José Javier AZANZA, ed., 2000. *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Akal / Fundación Universitaria de Navarra.

"Diccionarios de la Real Academia Española", en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, versión digitalizada, http://www.rae.es (fecha de consulta: noviembre, 2004).

San Antonio Museum of Art, http://www.sa-museum.org (fecha de consulta: noviembre, 2004).

GUADARRAMA OLIVERA, Fernando. *Re: caña cocuite y amatillo*. Correo electrónico de fguadarramao@yahoo.com.mx al foro de discusión sonjarocho@yahoogrupos.com.mx (enviado el 4 de mayo de 2004).

GUTIÉRREZ SILVA, Gilberto, 20 septiembre 2004. *Re: carpintero*. Correo electrónico de elcasonveracruz@hotmail.com a catilahoruga76@hotmail.com

_____, 4 octubre 2004. *Re: carpintero*. Email de elcasonveracruz@hotmail.com a catilahoruga76@hotmail.com

VILLEGAS, Teresa. La lotería. An exploration of Mexico. An installation of paintings. http://teresavillegas.com (fecha de consulta: noviembre, 2004).

*

CAMASTRA, Caterina. "Lotería de sones jarochos: la emblemática en la cultura popular". *Revista de Literaturas Populares* VI-1 (2006): 128-152.

Resumen. El presente estudio analiza un juego de lotería (*El Fandanguito. Lotería de sones jarochos*) como una derivación de la emblemática en la cultura popular. Cada una de las barajas del juego, obra conjunta de un grabador y un poeta que conscientemente se sitúan en el discurso tradicional del *son jarocho*, puede ser leída como *emblema triplex*, compuesto por un mote, una imagen y una copla-epigrama. Se propone un acercamiento a los mecanismos de creación y recepción que hermanan el funcionamiento de la emblemática con el de la cultura popular, y se esboza una lectura simbólico-iconográfica de algunas de las barajas.

***Abstract**. This paper analyses a* lotería *game (*El Fandanguito. Lotería de sones jarochos*) as an example of emblematics branching into popular culture. The game is the joint work of an engraver and a poet who consciously set themselves within the traditional discourse of* son jarocho*. Every card can be read as an* emblema triplex*, formed by a title, an image and a* copla *which functions as an epigram. This paper proposes an approach to the creation and reception mechanisms that relate emblematics to popular culture, and sketches a symbolic and iconographic reading of some of the cards.*

Hacia una clasificación estructural y temática del cuento folclórico

Ángel Hernández Fernández
Instituto "Aljada" de Murcia

Alcance y limitaciones de los estudios de la escuela finlandesa

En los años 1931-1932 apareció la monumental obra de Johanes Bolte y Georg Politva, *Anmerkungen zu den Kinde- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, que consistía en un conjunto de detalladísimas notas comparativas sobre los cuentos publicados por los hermanos Grimm. Esta obra abrió el camino a la llamada escuela finlandesa, creadora del método de investigación folclórica denominado histórico-geográfico, que ha aportado como frutos principales de su estudio del cuento popular los índices de tipos y motivos de Aarne y Thompson.

Efectivamente, el más importante intento de clasificación universal del cuento folclórico sigue siendo el que realizó Antti Aarne en el año 1910. Aarne clasificó en "tipos" cuentos de colecciones finlandesas y danesas, junto con la popularísima de los hermanos Grimm, por lo que el Índice podía ser considerado válido exclusivamente para Europa septentrional. El investigador finlandés compara los cuentos entre sí y establece los que serían los "tipos" folclóricos, es decir, aquellos argumentos básicos que permanecerían inalterables en la tradición y que serían comunes a las narraciones de un área geográfica muy vasta. Aarne cifró 540 tipos (a los que coloca un número y, en su caso, una letra o un asterisco); después, Stith Thompson revisó y amplió el Índice y lo publicó en 1928 con el título *The Types of the Folk-Tale*. En la segunda revisión de la obra, Thompson añadió todavía nuevos tipos, que incorporó gracias a los catálogos parciales que, siguiendo su método, se fueron publicando de otros países, como por ejemplo, el *Index of Spanish Folktales* (Boggs, 1930), hasta constituir la versión definitiva de su obra (Aarne-Thompson, 1961). Este índice pretendía ser un instrumento válido para el análisis comparativo de los cuentos europeos y, parcialmente, de los asiáticos.

Ahora bien, conviene que precisemos qué entendían estos investigadores por *tipo*. Para Thompson, un tipo es un cuento tradicional que tiene una existencia independiente, puede contarse como una narración completa y no depende, para su significado, de ningún otro cuento, aunque pueda relatarse a veces junto a otro cuento. El hecho de que aparezca muchas veces solo confirma su independencia (1972: 528).

Los investigadores de la escuela finlandesa, en especial Kaarle Krohn y Aarne, distinguieron *tipo* de *versión* y *variante*: los relatos cuyas semejanzas son mayores que sus diferencias pertenecen al mismo cuento tipo; cada ejemplar recogido de la tradición constituye una versión; si esta presenta variaciones de alguna consideración constituye lo que se llama variante del tipo. Además, estos folcloristas postulaban la existencia de un *arquetipo* para cada cuento tipo, es decir, una forma original de la que derivarían todas las versiones tradicionales y que tendría existencia histórica. A la reconstrucción de los arquetipos se encaminaron los trabajos de esta escuela. En la actualidad, sin embargo, cuando utilizamos la noción de arquetipo nos referimos a algo abstracto, a una especie de modelo ideal, conjetural, creado por el analista y que agruparía los elementos diseminados entre las diferentes versiones del cuento.

Thompson distingue el *tipo* del *motivo*, que sería el elemento más pequeño en un cuento que tiene el poder de persistir en la tradición (1972: 528). Explica que hay tres clases de motivos: *1)* los actores de un cuento; *2)* ciertos elementos que desarrollan la trama argumental (objetos mágicos, creencias, etc.), y *3)* incidentes aislados. Estos últimos constituyen la mayoría de los motivos; cuando tienen existencia independiente en la tradición, coinciden con los tipos correspondientes. Y así, la mayoría de los cuentos de animales, las chanzas y las anécdotas, son tipos que consisten en un solo motivo. Los *Märchen* ordinarios (como *Cenicienta* o *Blanca Nieves*) son tipos que constan de varios motivos; pero más de la mitad de los tipos constan de un solo motivo narrativo.

Puede ocurrir que un tipo esté constituido por un solo motivo o bien por varios motivos relacionados. Además, hay motivos que aparecen en distintas clases de cuentos (por ejemplo, el de los animales agradecidos). Por lo tanto, el problema clasificatorio fundamental radica en ordenar aquellos cuentos que presentan una sucesión de varios motivos y en reconocer qué motivos son fundamentales y cuáles accesorios. Se esta-

blecen tres grupos principales de cuentos: cuentos de animales, cuentos folclóricos comunes y cuentos humorísticos ("chistes y anécdotas"). En su Índice, Aarne y Thompson añadieron dos apartados más dedicados a los cuentos de fórmula y a los no clasificados por no poder incluirse en ninguna de las categorías anteriormente mencionadas. A su vez, cada grupo se subdivide en otros, y de ello resulta la siguiente clasificación:

I. Cuentos de animales:
- Animales salvajes (tipos 1 al 99)
- Animales salvajes y animales domésticos (100-149)
- El hombre y los animales salvajes (150-199)
- Animales domésticos (200-219)
- Pájaros (220-249)
- Peces (250-274)
- Otros animales y objetos (275-299)

II. Cuentos folclóricos ordinarios:
- A. Cuentos de magia (300-749):
  - Adversarios sobrenaturales (300-399)
  - Esposo(a) u otro pariente sobrenatural encantado (400-459)
  - Tareas sobrenaturales (460-499)
  - Ayudantes sobrenaturales (500-559)
  - Objetos mágicos (560-649)
  - Poder o conocimiento sobrenatural (650-699)
  - Otros cuentos de lo sobrenatural (700-749)
- B. Cuentos religiosos (750-849)
- C. Novelas o Cuentos románticos (850-899)
- D. Cuentos del ogro estúpido (1000-1199)

III. Chistes y anécdotas:
- Cuentos acerca de tontos (1200-1349)
- Cuentos acerca de matrimonios (1350-1439)
- Cuentos acerca de una mujer (muchacha) (1440-1524)
- Cuentos acerca de un hombre (muchacho) (1525-1874)
- El hombre listo (1525-1639)
- Accidentes afortunados (1640-1674)
- El hombre estúpido (1675-1724)
- Chistes acerca de clérigos y órdenes religiosas (1725-1849)

Anécdotas acerca de otros grupos de personas (1850-1874)
Cuentos de mentiras (1875-1999)

IV. Cuentos de fórmula:
Cuentos acumulativos (2000-2199)
Cuentos con trampa (2200-2249)
Otros cuentos de fórmula (2300-2399)

V. Cuentos no clasificados (2400-2499)

Con el tiempo, el Índice ha llegado a ser reconocido por la mayoría de los investigadores como un instrumento muy válido para la catalogación y clasificación de los cuentos populares del mundo occidental. Por supuesto que pueden hacérsele objeciones a esta clasificación, pero no es posible olvidar los inconmensurables méritos que atesora este intento de clasificación científica de tan vasto, complejo y *escurridizo* material folclórico.

Para los investigadores de la llamada escuela finesa, la sucesión regular de una serie de motivos es lo que permite precisar las características de un tipo determinado y distinguirlo de los otros tipos que viven en la tradición. Thompson elaboró un enorme catálogo de motivos en seis volúmenes (1955-1958) que complementó el Índice de tipos realizado por Aarne. En realidad, ese catálogo de motivos podría ampliarse indefinidamente, pues el cuento popular se caracteriza por ir cambiando, y cada narrador puede añadir, modificar o eliminar ciertos detalles de la narración con el propósito de acercarla o hacerla más comprensible a sus oyentes.

Una objeción de fondo la realizó Propp en el capítulo I de su *Morfología del cuento*. Ahí critica el etnólogo ruso los postulados en que se asienta la escuela finesa y su clasificación del cuento en tipos y motivos. Para él, el problema de esta clasificación radica en que los temas de los cuentos están tan relacionados entre sí, que en muchas ocasiones "no se puede determinar dónde termina un tema con sus variantes y dónde empieza otro" (Propp, 1981: 21). Según Propp, los trabajos de la escuela finesa parten de un supuesto erróneo, "en una premisa inconsciente según la cual cada tema es un todo orgánico, que puede separarse de la masa de los otros temas y estudiarse por sí solo" (1981: 22).

Esta crítica de Propp vino a confirmarla, paradójicamente, uno de los más importantes investigadores de la escuela finesa, Aurelio M. Espinosa. Como se sabe, realizó en los años veinte una de las más importantes compilaciones de cuentos populares españoles, que acompañó con dos volúmenes más de estudios comparativos de los relatos recogidos por él de la tradición oral española (Espinosa, 1946-1947). En un artículo aparecido años antes de su magna obra, Espinosa explica el método seguido por él a la hora de delimitar las clases fundamentales o tipos cuentísticos de nuestra tradición, observando que el tipo del cuento hay que determinarlo no por la presencia de este o aquel motivo fundamental, sino por la presencia de un grupo de motivos fundamentales expresamente combinados para desarrollar una trama determinada que se ajuste a un plan definido (Espinosa, 1934: 178). No obstante, Espinosa es consciente de la dificultad de fijar el tipo del cuento mediante el estudio de todas las versiones conocidas del tema, ya que los motivos están mezclados con elementos de otras tradiciones desarrolladas de manera ajena al origen del cuento popular propiamente dicho.

Por esa razón, los trabajos de la escuela comparatista se pierden en una maraña de datos, que pueden resultar interesantes para el erudito, pero que se vuelven inoperantes para estudiar las peculiaridades estructurales y temáticas de un cuento o grupo de cuentos. Actualmente, superada la etapa en la que la investigación demostró la similitud entre los relatos de todo el mundo, se tiende a estudiar los cuentos más por sus diferencias que por sus semejanzas, es decir, se intenta descubrir las conexiones entre el relato y el entorno social que lo transmite, con un enfoque que algunos, utilizando un término tomado de la lingüística, llaman "pragmático".

También Martos Núñez, en la línea de Propp, critica los métodos de la escuela finesa y su concepción de lo que son tipo y motivo, en tanto que los investigadores de aquella escuela mezclaban elementos funcionales con otros puramente anecdóticos, es decir, no distinguían los niveles que se han venido considerando a partir de los estudios de Propp, a saber, Actante-Personaje (por ej.: Heroína / Blancanieves), Función / Acción... (ej.: Agresión / Tener celos, vengarse). Al no tener en cuenta esos niveles, el concepto de motivo resulta impreciso (Martos Núñez, 1988: 42). Lo que debemos preguntarnos ahora es cómo se podría distin-

guir el prototipo del cuento entre todas sus infinitas manifestaciones y variantes. Estamos de acuerdo con Martos Núñez en que se debe atender en el estudio del patrón estructural cuento no a la suma de motivos narrativos, sino a las funciones y papeles actanciales que conforman un determinado patrón narrativo susceptible de manifestarse en diversas formas o variantes (43). Y así, el cuento presentaría un conjunto de motivos obligados (que definirían su prototipo) mezclados con otros motivos libres (que aparecen sobre todo al principio y al final) mediante los cuales el narrador contextualiza el relato y lo acerca a su auditorio con el fin de hacerlo más comprensible e interesante.

En fin, el gran problema consiste en encontrar un criterio común para clasificar la enorme cantidad de relatos que viven en la tradición oral. A esta cuestión se refiere Carlos González Sanz cuando critica al Índice de Aarne-Thompson porque no ha definido

> las subdivisiones según un criterio unificador, de manera que no se explica bien por qué los cuentos de animales se definen por el tipo de personaje, los de la magia por la temática y en su conjunto la oposición entre cuentos propiamente dichos y cuentos de fórmula sea más bien formal (aunque internamente los cuentos de fórmula se subdividan temáticamente). Este es el principal error del índice, que lleva a vacilaciones a la hora de clasificar cuentos que, como el de medio pollo, podrían ser de animales, mágico e incluso formulístico (González Sanz, 1996: 23).

No obstante, el Índice ofrece la gran ventaja de que permite localizar fácilmente (en algunos casos) tal o cual cuento y poder rastrear sus variantes en una determinada área geográfica. Más que como una clasificación rigurosa del cuento tradicional, hay que considerarlo como un catálogo de utilidad eminentemente práctica para los investigadores y recolectores del cuento folclórico.

Actualmente se sigue una línea en el estudio del cuento que, como hemos dicho antes, podríamos llamar "pragmática", que analiza las relaciones entre el relato tradicional y la cultura en que surge. En esta dirección, Rosa Alicia Ramos clasifica los relatos atendiendo al criterio de veracidad que les atribuyen sus narradores y las personas que los escuchan. Así, cabría hablar en primer lugar de aquellas narraciones

que se tienen como verdaderas: mitos, leyendas e historias de personajes vinculados a la comunidad (brujas, bandoleros, etc.). En segundo lugar tendríamos las narraciones ficticias: cuentos, chascarrillos, chistes... A su vez, los cuentos se clasificarían en *Märchen*, narraciones largas que consisten en una serie de episodios, y *Schwanke*, relatos cortos humorísticos de animales o de seres humanos (Ramos, 1988: 14-15).

El estudio estructural del cuento: el cuento maravilloso según V. Propp

Es claro, sin embargo, que en ciertos cuentos puede apreciarse una semejanza estructural y una sucesión de funciones bastante regular, y a estos los llamamos, desde Propp, cuentos maravillosos. La obra de este investigador ruso, *Morfología del cuento*, revolucionó los estudios sobre el cuento en todo el mundo. Publicada en ruso en el año 1928, no fue conocida en el resto de Europa hasta 1958, fecha en que fue traducida al inglés. Propp fue el primero en descubrir que en cierto tipo de cuentos (los llamados, con un término impreciso, "maravillosos") se suceden de forma constante y regular una serie de acciones ("funciones") y actantes por debajo de la aparente variedad de la trama y los personajes, lo que nos permite estudiar los cuentos a partir de las funciones de los personajes (Propp, 1981: 32). Esas funciones son poco numerosas, mientras que los personajes son muy abundantes. Propp definió por función "la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga" (1981: 32) y subrayó la idea de que los elementos constantes de los cuentos son las funciones, cuya sucesión es siempre idéntica (aunque pueda faltar alguna). Aisló a continuación 31 funciones (tras el estudio de un *corpus* de cien cuentos rusos de la colección de Afanásiev) que definirían al cuento maravilloso (1981: 33-36).

Para Propp, ninguna función excluye a otra y un gran número de ellas se agrupa por parejas (prohibición / transgresión, interrogación / información, engaño del agresor / reacción del héroe, combate / victoria, persecución / socorro, marca recibida por el héroe / reconocimiento). Estas funciones aparecen siempre unidas, salvo que se dé el caso de una función negativa y tenga que repetirse la primera función hasta que sea completada la pareja (por ejemplo, un primer combate contra el agre-

sor no supone la victoria del héroe; por tanto, la función del combate habrá de repetirse).

En ocasiones puede suceder lo que Propp llama "asimilación de funciones", cuando funciones diferentes se realizan de forma idéntica (1981: 75). Esto ocurre porque unas determinadas formas influyen sobre otras. El caso más claro es el de la tarea difícil: ¿cómo distinguirla en ocasiones de la prueba a que el donante somete al héroe antes de entregarle el objeto mágico? Propp explica que se puede definir una función según sus consecuencias: si la realización de la tarea trae como consecuencia la recepción de un objeto mágico, estamos ante la prueba del donante; pero si la finalidad es el matrimonio o la reparación de la fechoría, entonces hablaremos de tarea difícil (1981: 75).

Considerado el cuento en su totalidad, Propp lo definió desde un punto de vista morfológico, por lo que la palabra *maravilloso* dejaría de tener el sentido que habitualmente se le da para pasar a designar una determinada estructura narrativa. Efectivamente, hay cuentos fantásticos o de magia que no son maravillosos y, a la inversa, algunos cuentos de animales e incluso humorísticos presentan el esquema morfológico del cuento maravilloso. Y así, a falta de un término más preciso, propone que se designen los cuentos maravillosos como cuentos que siguen un esquema con siete personajes: héroe, falso héroe, agresor, donante, auxiliar mágico, mandatario y princesa (1981: 116). Hay que hablar de *actantes* del cuento más que de *personajes*, ya que estos varían extraordinariamente de forma y carácter, mientras que su función dentro de la trama del cuento es siempre la misma (por ejemplo, el actante del agresor puede materializarse en personajes muy diversos, como bruja, gigante, demonio, etc.). Conviene también destacar que, por la razón anteriormente expuesta, los personajes pueden ser indistintamente seres vivos, objetos e incluso cualidades. No obstante, por comodidad se les llama a los seres vivos *auxiliares mágicos* y a los objetos y a las cualidades *objetos mágicos*, aunque funcionen de la misma manera. En ocasiones, el héroe toma los atributos del auxiliar y sus cualidades (por ejemplo, sabiduría profética), por lo que el auxiliar no aparece directamente en el cuento (Propp, 1981: 44-45).

Ahora bien, sí se podría completar el estudio de Propp intentando una clasificación del cuento maravilloso que se basara en los criterios

metodológicos utilizados por él. Es verdad que Propp esbozó alguna distinción en los cuentos maravillosos al hablar de dos tipos: los que empiezan con la fechoría o con la carencia. Distinguió también entre héroe buscador y héroe víctima y señaló que las funciones H-J y M-N, es decir, combate / victoria y tarea difícil / solución, no se dan nunca en la misma secuencia, de lo que dedujo que podría tratarse de dos cuentos distintos en su origen que más tarde se amalgamaron en un cuento único de dos secuencias.

No obstante, aun respetando en lo esencial la estructura descrita por el etnólogo ruso, se pueden reconocer diferencias apreciables entre los distintos grupos de cuentos maravillosos. E. Mélétinski realiza un intento de clasificación del cuento maravilloso basándose en oposiciones del tipo héroe buscador / héroe víctima, carácter social / familiar del enfrentamiento, carácter mágico / no mágico de la prueba fundamental, etc. Establece estas categorías:

> Cuentos en los que el héroe pertenece a la categoría de los buscadores.
> Cuentos de carácter heroico y en parte mitológico en los que el héroe suele tener una fuerza y un origen maravilloso, o en los que lucha contra un adversario mítico.
> Cuentos de héroes perseguidos por miembros de su familia.
> Cuentos sobre cónyuges encantados.
> Cuentos sobre objetos mágicos.
> Cuentos sobre pruebas que conducen al matrimonio, etcétera (Mélétinski, 1981: 220-221).

El estudio semántico de Mélétinski me parece muy clarificador y operativo, ya que ahonda en las diferencias que pueden apreciarse entre los distintos cuentos maravillosos, aunque respete en lo esencial el modelo estructural aislado por Propp. Por esto, podríamos clasificar los cuentos maravillosos fijándonos en cuatro parámetros: carácter del héroe, tipo de conflicto planteado, clase de adversario y motivación de la búsqueda del héroe.

El héroe del cuento puede tener un origen sobrenatural o, por el contrario, sufrir la condición de marginado en la familia y la sociedad. En el primer caso, el héroe suele tener un nacimiento maravilloso, lo que ocu-

rre casi siempre que sus padres lo han prometido a un ser maligno. Otras veces, el héroe es el más débil de los hermanos o procede de un grupo social marginal. En algunos casos, la fuerza descomunal del protagonista es la que provoca su marginación, ya que ni sus padres ni la comunidad pueden mantenerlo.

El conflicto planteado en el cuento puede ser de carácter familiar o extrafamiliar. Puede darse un enfrentamiento entre padres e hijos por motivos económicos (como en el cuento de Hänsel y Gretel), pero lo habitual es que la rivalidad se produzca entre los hermanos o que la animadversión contra el héroe proceda de su madrastra. Cuando el conflicto proviene de fuera de la familia encontraremos a un adversario sobrenatural contra el que se enfrentará el héroe (nótese que en los cuentos picarescos este conflicto se traslada en clave cómica al criado y al amo).

Los adversarios presentan también dos modalidades: puede tratarse de seres humanos (los referidos en el párrafo anterior) o sobrenaturales. En este caso, lo frecuente es que aparezcan seres antropomorfos (diablo, gigantes, brujas, magos…), mientras que los adversarios monstruosos son raros en el cuento maravilloso (el más habitual es el dragón o serpiente de varias cabezas).

Por último, la búsqueda del héroe puede tener una motivación altruista (voluntaria o forzada), si persigue un objeto útil para la comunidad o pretende rescatar a la princesa del monstruo (sin intención expresa de matrimonio); pero la actuación del héroe busca en otros casos un beneficio exclusivamente personal, cuando le mueve la ambición de fortuna o el deseo de ascenso social, para lo cual aspirará a casarse con la princesa y obtener así el trono.

El método de Propp ha sido aplicado con éxito a los cuentos maravillosos españoles por Pilar Rubio Montaner, quien, en su estudio estructuralista de dieciocho cuentos de encantamiento de la colección de Espinosa hijo, *Cuentos populares de Castilla y León*, critica algunos aspectos de las funciones de Propp, concretamente el que, en ocasiones, defina las funciones de los cuentos maravillosos en relación con los personajes que las ejecutan. Como principio teórico Propp había sostenido la distinción neta entre los autores de las acciones y las acciones en sí mismas, y a la hora de definirlas afirmaba que no hay que tener nunca en cuenta al personaje que las ejecuta. En la práctica, sin embargo, Propp define unas

veces la función sin tener en cuenta al personaje (por ejemplo, "transgresión de la prohibición"), y en otras se menciona al protagonista e incluso al antagonista como objetos de la función (por ejemplo, "recae sobre el protagonista una prohibición" o "el agresor es vencido").

Rubio Montaner vuelve a formular algunas funciones siguiendo estrictamente el mencionado criterio de Propp. Comentémoslas brevemente:

- la "carencia" es mera variante de la "fechoría", en tanto que ambas necesitan de reparación por parte del héroe;
- la "recepción del objeto mágico" es sustituida por "transmisión", término que define la acción sin enfocarla exclusivamente desde el punto de vista del destinatario;
- la "primera función del donante" pasa a ser llamada "prueba", y se distingue de la "tarea difícil", no por el lugar en que aparecen dentro de la trama del cuento, sino porque la primera tiene como fin conseguir el objeto mágico, mientras que la segunda plantea dicha acción para merecer el matrimonio;
- el "combate" se distingue de la "prueba" y de la "tarea difícil" en que tiene como finalidad la reparación de la "fechoría" (Rubio Montaner, 1982: 42-52).

Por otro lado, Pilar Rubio modifica también la clasificación de actantes realizada por Propp y añade algunos nuevos. Estas son las diferencias:

Actantes en Propp	*Actantes en Rubio Montaner*
1. Agresor	1. Miembros de la familia
2. Donante	2. Agresor
3. Auxiliar	3. Donante
4. Princesa	4. Auxiliar
5. Mandatario	5. Personaje u objeto buscado
6. Héroe	6. Mandatario
7. Falso héroe	7. Héroe buscador
	8. Víctima
	9. Falso héroe
	10. Otros personajes (Rubio, 1982: 84-85).

Así pues, algunos actantes de Propp no han sufrido modificación alguna: el auxiliar, el donante, el agresor y el falso héroe. Veamos los ca-

sos en que Pilar Rubio matiza o amplía la esfera de la acción de los demás personajes:

- Entiende por "mandatario" a cualquier personaje que provoque mediante orden, ruego o deseo el movimiento de otro personaje, y no sólo al que envía al héroe en el momento de transición del cuento.
- El personaje del héroe se subdivide en dos: el héroe buscador y el héroe víctima. El primero parte hacia la aventura mientras que el segundo huye.
- El "personaje u objeto buscado" es un término mucho más amplio que el de "princesa", ya que lo que el héroe busca puede ser de condición muy distinta (por ejemplo, un objeto maravilloso). Además, la princesa no es un actante sino un actor, es decir, una forma concreta que adopta la recompensa que recibe el protagonista.
- Los "miembros de la familia" aparecen al principio del cuento y se constituyen muy frecuentemente en el móvil de la partida del héroe.
- "Otros personajes" se refiere a aquellos actores que no se incluyen en ninguno de los apartados anteriores (Rubio Montaner, 1982: 85-87).

A continuación, Pilar Rubio establece una lista de diecinueve actores del cuento maravilloso, entendiendo como actor "la forma concreta que en los diferentes cuentos adquiere cada uno de los actantes" (1982: 90). Reprocha a Propp el que no hubiera intentado una lista más o menos sistemática de los actores del cuento, cuando sí lo había hecho con las formas concretas de las funciones. Y propone como actores del cuento a la madrastra, al rey, a personas con poderes extraordinarios o sobrenaturales, a objetos mágicos, etc., es decir, los define según rasgos distintivos que los diferenciarían de los otros actores (1982: 90).

De la página 310 a la 315 de su obra citada, Pilar Rubio Montaner enumera las conclusiones a las que ha llegado tras el estudio realizado del *corpus* de cuentos de encantamiento de la colección castellano-leonesa de Espinosa hijo. Mediante la codificación de las unidades constitutivas del cuento maravilloso (funciones, formas de las funciones, actantes y actores) y el posterior tratamiento informático de los datos obtenidos, Rubio afirma (resumo sus conclusiones):

- Todas las funciones descritas por Propp aparecen en los cuentos manejados. Las predominantes (con una frecuencia de aparición superior al 50 por ciento) son, por este orden: situación inicial, fechoría, reparación, partida, desplazamiento, mediación, llegada, matrimonio, principio de acción contraria y vuelta.
- La mayoría de los cuentos presentan un tipo de secuencia que narra la ruptura de un orden social inicial y la aventura que traerá como consecuencia el restablecimiento del anterior orden.
- Las duplicaciones y triplicaciones de funciones o grupos de funciones son los dos tipos de reiteraciones básicas que aparecen en los cuentos analizados.
- No hay correspondencia entre los actantes y las funciones ni entre actantes y actores. Los actantes no pueden definirse según sus esferas de actuación. Sin embargo, sólo tres actantes (personaje u objeto buscado, víctima y héroe buscador) tienen movilidad dentro de la secuencia; los demás actúan en un solo momento del proceso narrativo.
- En los cuentos carentes de la secuencia aventura (es decir, en los no maravillosos) no aparecen nunca el donante, auxiliar, personaje u objeto buscado, mandatario, héroe buscador y falso héroe.
- Los atributos y poderes de los actores del espacio de lo maravilloso están basados en: lo maravilloso hiperbólico (seres de fuerza o habilidades extraordinarias), lo maravilloso instrumental (objetos que tienen valor curativo, por ejemplo), lo maravilloso puro (objetos mágicos, animales extraordinarios, etc.), lo maravilloso por personificación (animales u objetos personificados).

Por otra parte, en su estudio general de los cuentos maravillosos españoles, Antonio Rodríguez Almodóvar señala que estos respetan la ley descubierta por Propp, según la cual las funciones mantienen siempre su orden, aunque falten algunas. Observa las siguientes peculiaridades de los cuentos maravillosos españoles:

- Predomina la pareja de funciones Tarea difícil-Tarea cumplida frente a Combate-Victoria, ya que los cuentos españoles no son demasiado violentos.
- La fechoría suele ser sustituida por una simple carencia, trivializada en bastantes ocasiones, debido al proceso de adaptación realista que

ha sufrido el cuento. Suelen faltar las funciones intermedias entre la carencia y la recepción del objeto mágico.
- En raras ocasiones el héroe recibe el encargo de reparar la carencia; en general lo asume de forma inmotivada, sin aceptación expresa. De ahí que las pruebas para la adquisición del objeto mágico no aparezcan en muchas ocasiones, excepto cuando el héroe está claramente diferenciado de la víctima. Por eso la intriga del relato se concentra en otros momentos de peligro, sobre todo en el combate y en las tareas difíciles finales.
- En los cuentos españoles se valoran fundamentalmente la astucia, por un lado, y la generosidad, por otro, como virtudes que acreditarán el temperamento del héroe (Rodríguez Almodóvar, 1989: 142-143).

Rodríguez Almodóvar distingue seis cuentos maravillosos básicos, uno de ellos desdoblado en dos: 1) *La adivinanza del pastor*; 2) *Blancaflor, la hija del diablo*; 3) *El príncipe encantado*; 4) *Juan el oso*; 5) *La princesa encantada*: 5a, *La serpiente de siete cabezas* o *El castillo de irás y no volverás* y 5b, *Los animales agradecidos;* 6) *Las tres maravillas del mundo* (133). Según este autor, para que un cuento español pueda considerarse maravilloso es esencial la existencia de un objeto mágico, que sirva para reparar la fechoría o la carencia inicial, o para superar una prueba, así como que haya unas pruebas que el héroe debe realizar (148).

El análisis estructural del cuento folclórico de humor

Dentro de este grupo se incluyen aquellos relatos que tendrían en común su breve extensión y carácter cómico. Esto no significa que el cuento de humor no pueda ser largo, ya que, en ocasiones, alrededor de un personaje central el narrador hilvana multitud de episodios o motivos que pasan con suma facilidad de unos cuentos a otros y pueden aumentarse casi indefinidamente. Es común que el narrador de cuentos, sobre la base de una estructura acumulativa, ensarte una tras otra breves anécdotas humorísticas (que también aparecen de forma aislada en la tradición) sobre las necedades cometidas por el tonto. Por ello, el relato humorístico es más inestable en cuanto a la sucesión predeterminada y la persistencia de motivos narrativos que el de héroe, y la contaminación y

mezcla entre unos tipos y otros resulta frecuente en los relatos de los que ahora nos ocupamos.

A menudo se denomina a este tipo de narraciones con el impreciso nombre de "cuentos-chiste", y desde luego resulta muy difícil distinguir ambos géneros cuando el cuento es tan breve como el chiste. Si en ocasiones ambos términos se usan como sinónimos, no por eso debemos olvidar las diferencias que (al menos en teoría) presentan estos dos géneros que tienen en común su origen popular, difusión oral y carácter humorístico. Según Rosa Alicia Ramos, el cuento de humor y el chiste se distinguen porque en este hay un mínimo desarrollo argumental y se presenta una situación que se resuelve rápidamente a causa del desacierto de uno de los personajes, sin desarrollo de acción ni caracterización por contrastes (entre, por ejemplo, bobos y listos).

> El chiste plantea una situación aislada, no relacionada a incidentes previos ni posteriores, en que la locución de un personaje es suficiente para hacer patente sus limitados recursos intelectuales [...]. Así como los cuentos de animales y los *merry tales* entretienen al oyente al contrastar abiertamente los defectos de un personaje con la cordura o rectitud de otros, el chiste lo hace al oponer implícitamente la lucidez del oyente con la torpeza del protagonista (Ramos, 1988: 29).

Muchos cuentos de humor fundamentan su comicidad en la burla que un personaje infiere a otro. Estos cuentos, según María Teresa García Ruiz, presentan "una situación equívoca en cuyo juego entre engaño y verdad, que se apoya en una categoría gramatical fundamental, la de ser *vs.* parecer, está implícito el oyente" (García Ruiz, 1976: 101). Idea muy parecida argumenta Martos Núñez cuando dice que "el juego apariencia-realidad, y el posterior reconocimiento de lo falso o verídico son los principios estructurantes de estas historias de simulaciones y engaños" (Martos Núñez, 1988: 24-25).

Desde el punto de vista del protagonista, el cuento de humor basa su argumento en la ruptura que este hace de una prohibición social o tabú (sobre todo, el escatológico y sexual) o en la incapacidad de su protagonista para resolver un problema y desenvolverse normalmente en la sociedad. A diferencia del cuento de héroe, que describe la evolución

del protagonista hasta alcanzar su objetivo felizmente, el cuento de humor "traza la no-realización de la meta del personaje principal, debido a su propia insensatez y es en esta degradación que estriba la comicidad del relato" (Ramos, 1988: 27). Al héroe se le admira; al antihéroe se le desprecia como ser inferior, ya que transgrede los códigos de conducta de la comunidad. En los casos en que el protagonista del cuento de humor sale triunfador, la comicidad del relato se basa en enfrentar la astucia del listo a la simpleza del bobo, que termina burlado y engañado. Es precisamente esta astucia la aptitud más valorada en el cuento popular como garantía de éxito y, en ocasiones, de ascenso social.

Hasta ahora, no se había realizado un estudio estructural del cuento de humor. Algunos incluso negaban la posibilidad de tal acercamiento metodológico, debido a la brevedad de estos relatos, que impediría un trabajo de segmentación, y a su enorme variedad, que no permitiría recortar en ellos unos elementos comunes a una extensa serie de relatos (Chevalier, 1978: 48). Sin embargo, en un estudio aparecido en el año 2003 (basado en una tesis doctoral defendida años antes), Antonio Moreno Verdulla se propuso aplicar el método de Propp a los cuentos no maravillosos y demostrar que, pese a lo que comúnmente se había admitido, en estos cuentos también es posible aislar una serie de funciones narrativas mediante el análisis estructuralista. Moreno Verdulla estudia los cuentos no maravillosos (con la excepción de los seriados) de la colección de Aurelio Espinosa, *Cuentos populares de España,* y encuentra tres tipos de personajes fundamentales (que pueden confundirse a veces en una sola persona dramática): el beneficiario de la acción, de la tarea, aunque esta, a su vez, puede ser de dos tipos: de mejoramiento o de degradación; el aliado y el adversario (Moreno Verdulla, 2003: 35). Teniendo en cuenta la relación fundamental que se establece entre el adversario y el beneficiario, nos encontramos las siguientes parejas posibles:

A) Un adversario superdotado o sobrenatural (agresor) pone a prueba o causa un daño al beneficiario (víctima), que es salvado por el héroe. […] Se trata de la pareja que caracteriza a los cuentos maravillosos.
B) Un beneficiario (agresor) muy astuto o sobrenatural pone a prueba o causa un daño al adversario (víctima), que queda burlado.

C) El beneficiario (víctima) es más astuto que su adversario (agresor), vuelve contra él sus armas y le hace caer en una trampa (celada), causándole un daño.
D) Beneficiario (víctima) de sí mismo (Moreno Verdulla, 2003: 37).

En el capítulo IV de su libro, A. Moreno Verdulla repasa la sucesión de funciones de Propp y demuestra que bastantes de estas funciones aparecen en los cuentos no maravillosos de la colección de Espinosa. Además, crea funciones específicas para el cuento no maravilloso o modifica algunas que ya inventarió Proop. Así, la pareja *prohibición / transgresión* es sustituida en el cuento no maravilloso por la de *orden / cumplimiento* (o su negativa). Se crean las siguientes funciones:

- la pareja *reto / acuerdo* (números 4.a y 5.a), definida como que el beneficiario y el adversario se proponen y aceptan medir sus fuerzas;
- *amenaza* (5.b) del adversario, que rara vez se consuma;
- *reparación* (5.c) de la fechoría o de la carencia preparatoria;
- la pareja *enfrentamiento / triunfo* (6.a y 7.a), que se diferencia de la de *combate / triunfo* en que ahora no se va a obtener ningún objeto mágico ni otra reparación que no sea la final;
- *celada* (8), que consiste en la fechoría contraria, es decir, la causada por el beneficiario al adversario;
- por último, la función XXXI de Propp es completada con las finales de *venganza* (31.a), *burla* (31.b) y *castigo* (31.c) que el beneficiario puede infligir a su adversario (2003: 57-60).

Tendríamos entonces tres grandes grupos de cuentos: cuentos de universo maravilloso, cuentos de universo reconocido y cuentos seriados y de fórmula. Como conclusión del análisis de funciones narrativas, Moreno Verdulla descubre tres clases de cuentos no maravillosos: cuentos de engaño, cuentos de enfrentamiento y cuentos de órdenes y prohibiciones (2003: 104).

Los de engaño coincidirían con los que María Teresa García Ruiz llama "burlescos", esto es, cuentos de listos y tontos. Esta investigadora, basándose en la misma colección de cuentos populares españoles de

Aurelio Espinosa, establece una tipología del cuento burlesco fundamentada en los siguientes supuestos:

Relación	*Ayudante*	*Acción*	*Objeto*	*Castigo*
A. Amo /criado	+/-	Engañar	Ganar apuesta, Demostrar inteligencia	—
B. Marido/ mujer-amante	+/-	Engañar	Deseo sexual	—
C. Listo/tonto	—	Estropear, romper...	Cómico	+

Mientras que en los cuentos del tipo C (aunque no se produzca, propiamente hablando, burla de un personaje hacia otro) el protagonista tonto es castigado porque con sus despistes y actos absurdos transgrede lo convencionalmente establecido, en los del tipo A no hay castigo porque el pueblo, subyugado por las clases dominantes, toma venganza en forma de ficción de su condición inferior y se burla del poderoso a través del pícaro del cuento. Pero ¿por qué, si se está transgrediendo una norma social fundamental, en los cuentos del tipo B no hay castigo para la adúltera? Dejando de lado interpretaciones más rebuscadas, coincidimos con María Teresa García Ruiz en que en estos casos "la finalidad del cuento estriba ante todo en la manera ingeniosa de evitar el castigo más que en lograr el propósito" (García Ruiz, 1976: 105-107).

En el segundo grupo, el de los cuentos de enfrentamiento, la palabra "enfrentamiento" ha de entenderse en sentido amplio, como la disputa verbal, apuesta o real enfrentamiento físico entre dos personajes, que invariablemente concluye con el triunfo del beneficiario frente al agresor. Aquí se incluirían muchos cuentos de animales, los cuentos de adivinanzas, etcétera.

Por fin, en los cuentos de órdenes y prohibiciones, "los roles del beneficiario y el adversario se funden en un personaje, generalmente un hombre o animal tonto […]. Ambos son víctimas de su propias carencias y actúan como agresores de sí mismos, provocándose o atrayéndose el daño en el proceso de degradación" (Moreno Verdulla, 2003: 42). En este caso la comicidad se basa en la ruptura por parte del tonto de un

tabú o norma social, o en el incumplimiento o incomprensión de una orden recibida, lo que lo conducirá invariablemente al desastre.

Por último, señala A. Moreno Verdulla que es frecuente en los cuentos no maravillosos que el narrador ensarte varios cuentos más o menos breves con los mismos personajes. No se trata, por tanto, de multiplicación de funciones, sino de la yuxtaposición de cuentos, entre los cuales se establecen unas relaciones de coordinación o subordinación parecidas a las gramaticales (2003: 106).

En conclusión, el trabajo de Moreno Verdulla abre nuevas perspectivas para el estudio estructural del cuento no maravilloso. Habrá que ver si la tipología establecida por el autor puede aplicarse a otras colecciones (además de la de Espinosa) y si los grupos de cuentos descritos son susceptibles de ampliación. En cualquier caso, la utilidad del método empleado es innegable a la hora de localizar un cuento determinado: permite aplicar un criterio formal añadido al puramente temático de la clasificación de Aarne-Thompson. Por ello insiste el autor en la idea de que tal clasificación estructural del cuento no maravilloso nunca vendría a sustituir, sino a complementar, a la actual (2003: 103-104).

El análisis estructuralista del cuento seriado y formulístico

Constituye este un grupo de cuentos cuya característica principal es el uso repetitivo y formulístico que realizan de un determinado patrón o estructura narrativa. Lo que importa en estos relatos no es la trama o el argumento, sino precisamente su forma, que el narrador repite literalmente, pues en caso contrario el cuento perdería toda su gracia y sentido. Esto hace que los cuentos de fórmula, a diferencia de los demás cuentos folclóricos, apenas sufran variaciones en la tradición oral. Thompson los define de este modo:

> Un grupo muy especial de cuentos ilustra la dificultad de clasificar en base a la complejidad de la trama o humanidad de los actores. En este grupo de cuentos, la forma es del todo importante. La situación central es simple, pero su manejo formal tiene cierta complejidad y los actores son indiferentemente animales o personas. Tales cuentos los llamamos

> cuentos de fórmula. [...] Contienen un mínimo de verdadera narración. La simple situación central sirve de base para lograr un patrón narrativo. Pero el patrón así desarrollado es interesante, no por lo que sucede en el cuento, sino por la exacta forma en la que se cuenta el cuento. A veces el formulismo consiste en una especie de estructura que encierra el cuento, y a veces en ese peculiar manejo de palabras que hace el cuento acumulativo (1972: 305).

Para Martos Núñez estos cuentos enlazan más con las rimas, coplas y juegos infantiles que con el resto de los cuentos tradicionales. No se suele producir en estos relatos la resolución del conflicto, como en el cuento clásico, ya que lo más importante es el mecanismo de repetición, "de modo que los acontecimientos son tomados como pretextos" (1988: 82).

Distingue Thompson entre cuentos de estructura formulística propiamente dicha y cuentos acumulativos, aunque, por lo que se deduce de la definición antes citada, el cuento acumulativo sería un grupo particular dentro de la especie general de cuentos de fórmula. Entre los cuentos de fórmula, menciona Thompson varias clases como los cuentos interminables (se repite una misma acción indefinidamente), los de nunca acabar (el narrador pregunta a los oyentes insistentemente si desean que les cuente determinado cuento, pero nunca acaba de relatarlo), los cuentos falsos (en ellos, el narrador defrauda a la audiencia concluyendo el relato de forma brusca e inesperada), los cuentos de burla (el narrador obliga al oyente a realizar una pregunta que a continuación responde de forma ridícula) o los cuentos muy breves, sin desarrollo argumental, que concluyen en un par de frases. Respecto a los acumulativos, distingue Thompson entre aquellos que se limitan a sumar episodios y otros cuyos episodios dependen de los anteriores, más interesantes desde el punto de vista formal.

Sin embargo, la clasificación de Thompson adolece de rigor pues mezcla criterios puramente formales con criterios temáticos. Así, clasifica los cuentos de fórmula según que la sucesión de acontecimientos implique "contradicción o extremos" (tipos 2014-2018), "boda" (2019-2120), "muerte" (2021-2024), "comer algún objeto" (2025-2028), u "otras situaciones" (2029-2075), es decir, por temas; pero estos dos últimos grupos se definen también desde un punto de vista formal: "los miembros

de la cadena no están interrelacionados" (tipos 2025-2028) y "con interrelación de miembros" (2029-2075).

Carmen García Surrallés propone una tipología de los cuentos de fórmula (que ella llama "seriados") basada en criterios exclusivamente formales. En primer lugar, parte del método estructuralista de Vladimir Propp y aísla unas funciones semejantes a las que el etnólogo ruso señaló para los cuentos maravillosos. En el caso del cuento seriado, "nos sorprenderemos al ver que además de una situación inicial y de la partida del protagonista no hay más esquema fijo que la pareja de funciones fechoría o carencia / reparación de la fechoría o la carencia" (1992: 15). Algunas veces no se produce esa reparación, por lo que podríamos hablar de función negativa (en estos casos encontramos donantes o ayudantes negativos que no quieren ayudar al protagonista o ponen condiciones para hacerlo).

Señala Carmen García Surrallés a continuación que los personajes fundamentales de estos cuentos son los donantes y el héroe, que es casi siempre buscador, aunque a veces pueda ser víctima. Puede aparecer también, aunque no es frecuente, el agresor, "aunque en la mayor parte de los cuentos la fechoría no tiene un autor determinado sino que es un accidente o un estado de imposibilidad" (1992: 17-18). En definitiva, y tomando las palabras de la citada profesora, podríamos decir que la estructura básica de estos cuentos es la siguiente:

> Después de la presentación de un personaje, este sufre una fechoría o carencia —o la sufre una víctima a la que se propone ayudar—, para cuya reparación parte al encuentro de distintos donantes. Si no se produce la reparación, el protagonista dialoga con diferentes personajes acerca de acciones relacionadas con el suceso (1992: 18).

Desde estos supuestos, la autora clasifica los cuentos seriados atendiendo a dos aspectos: "*A)* naturaleza de cada secuencia en su relación con las otras, *B)* disposición total de la estructura según el orden de las secuencias" (1992: 29). Según el primer aspecto, cabría hablar de secuencia simple, encadenada o acumulativa.

La secuencia simple consiste en la mera yuxtaposición de episodios cuya unidad se deriva de la presencia del mismo protagonista. Si se alte-

rara el orden de las secuencias, no ocurriría nada. "No deben confundirse con la serie las secuencias repetidas frecuentemente por triplicación, recurso propio del cuento folklórico en general [...]. Estas repeticiones retardan la acción y no la hacen avanzar como en las series. Esta es la diferencia" (García Surrallés, 1992: 30).

En la secuencia encadenada sí hay relación entre un episodio y otro, ya que el elemento anterior condiciona al siguiente de la serie.

La secuencia acumulativa puede ser de dos tipos: progresiva si se repiten en cada secuencia todos los términos de la anterior y final o totalizadora si es sólo la última secuencia la que recoge todo el encadenamiento anterior. En algunos cuentos pueden darse a la vez estos dos tipos de secuencia acumulativa.

Si atendemos a la disposición total de la estructura del cuento, encontramos dos tipos de estructuras:

- Lineal: las secuencias se suceden hasta el final.
- De ida y vuelta: se vuelve hacia el principio del cuento recorriendo todas las secuencias ya conocidas.
- Circular: es parecida a la anterior pero se vuelve a la primera secuencia sin pasar por las intermedias (García Surrallés, 1992: 29-32).

Una vez establecida la tipología de estructuras, García Surrallés diferencia los cuentos "seriados" (término más general que abarca tanto "encadenado" como "acumulativo", según hemos visto) de los cuentos de fórmula. Ambos grupos tienen en común que utilizan como procedimiento básico la repetición. Sin embargo, en el cuento seriado el narrador puede alterar algún elemento de la cadena de secuencias, resumir por comodidad las series u olvidar alguna secuencia. Esto es imposible en el cuento formulístico, que no se puede contar de otro modo que no sea el de la sujeción a la fórmula consabida (1992: 33-36).

En conclusión, creemos que, pese a todas las dificultades, es posible realizar una nueva clasificación del cuento folclórico en la línea de Propp que aplique las aportaciones de críticos como Moreno Verdulla o García Surrallés para los cuentos de humor o los seriados, y que nos permita un análisis riguroso de todo tipo de relatos (y no sólo de los maravillosos), superando así las deficiencias metodológicas de los intentos clasificato-

rios realizados hasta la fecha. Tal clasificación conjugaría el análisis actancial y funcional del cuento con la elaboración (ahora ya científica) de tipos folclóricos de fácil localización en los catálogos internacionales.

Bibliografía citada

AARNE, Antti y Stith THOMPSON, 1961. *The Types of the Folktale: Classification and Bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarium Fennica. [Trad. F. Peñalosa. *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*. Helsinki: Academia Scientiarium Fennica, 1995.]

BOGGS, R. S., 1930. *Index of Spanish Folktales*. Helsinki: Academia Scientiarium Fennica.

CHEVALIER, Maxime, 1978. *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.

ESPINOSA, Aurelio M., 1934. "La clasificación de los cuentos populares. Un capítulo de metodología folklórica". *Boletín de la Real Academia Española* XXI-CI: 175-204.

_____, 1946-1947. *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*. 3 vols. Madrid: CSIC.

GARCÍA RUIZ, Ma. Teresa, 1976. "Consideraciones en torno a la clasificación del cuento". *Cuadernos de Investigación Filológica* II-1. 97-107.

GARCÍA SURRALLÉS, Carmen, 1992. *Era posivé… Cuentos tradicionales gaditanos*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

GONZÁLEZ SANZ, Carlos, 1996. *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses*. Zaragoza: Instituto Aragonés de Antropología.

MARTOS NÚÑEZ, E., 1988. *La poética del patetismo. (Análisis de los cuentos populares extremeños)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

MÉLÉTINSKI, E., 1981. "Estudio estructural y tipológico del cuento". En Propp, 1981: 179-221.

MORENO VERDULLA, Antonio, 2003. *Las estructuras del cuento folclórico: Nueva morfología*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

PROPP, Vladimir, 1981. *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz. Madrid: Fundamentos.

RAMOS, Rosa Alicia, 1988. *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*. Madrid: Pliegos.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, 1989. *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Murcia: Universidad de Murcia.

RUBIO MONTANER, Pilar, 1982. *Estructuras en cuentos populares castellanos. (Propuesta de un método de trabajo)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

THOMPSON, Stith, 1955-1958. *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends*. 6 vols. Copenhague & Blomington: Indiana University Press.

_____, 1972. *El cuento folklórico*. Trad. Angelina Lemmo. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

*

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel. "Hacia una clasificación estructural y temática del cuento folclórico". *Revista de Literaturas Populares* VI-2 (2006): 153-176.

Resumen. El autor revisa las principales aportaciones críticas al problema de la clasificación del cuento folclórico, haciendo hincapié en aquellas que proponen nuevos caminos en la investigación de este arduo asunto. Así, se comentan los acercamientos estructuralistas a todo tipo de cuentos (y no sólo a los maravillosos, como es habitual) y se plantea la necesidad (y la posibilidad) de aunar en una clasificación rigurosa del cuento (todavía por hacer) el método estructuralista con el análisis temático y tipológico derivado de la escuela finlandesa.

Abstract. *The author examines the main critical contributions to solve the problem of classification of the folktale, making a special emphasis on those that propose new ways of facing this arduous matter. Thus, it is analyzed the approach of structuralism to all kinds of folktales (and not only to the marvelous, as it is often the case), outlining the necessity (and the possibility) to combine in a rigorous classification of the folktale (still to be done) the method proposed by structuralism with the thematic and typological analysis derived from the Finnish school.*

Margit Frenk. *Poesía popular hispánica*: *44 estudios*. México: FCE, 2006; 833 pp.

Con esta publicación en verdad extraordinaria, el Fondo de Cultura Económica celebra el sexagésimo aniversario de las bodas de la doctora Frenk y la antigua poesía popular hispánica, del Medievo a los Siglos de Oro. Esta compilación de ensayos gravita en torno a los cantares reunidos en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, también obra de Margit Frenk,[1] y da cuenta de la configuración de una lírica cuyos misterios aún se descifran, pero cuya belleza y hondura emocional es eterna.

Estos estudios han sido capitales en la articulación de una poética, pues han ido formulando un sistema de conceptos, principios, modelos y terminología para el análisis del fenómeno de la creación y composición de los cantares; también los sitúan diacrónica y sincrónicamente; revisan sus temas, símbolos, formas, ritmos, estilos y relaciones intergenéricas, implicando, estas últimas, el deslinde, la imbricación y comparación con otros géneros literarios; además, y a la vez, analizan la sustancia y la forma de la expresión y el contenido, cuya interrelación estructura los textos y los caracteriza formal y estilísticamente.

El estilo de Margit Frenk es deliciosamente sencillo, de modo que aun asuntos complejos se tornan fácilmente comprensibles cuando ella los sazona. En este caso, la historia y el imaginario en que surgen los cantarcillos, su devenir por rústicas veredas, caminos de corte, fama de poetas y vericuetos sorprendentes, entre los siglos XV y XVII, hasta las supervivencias e incluso la sorprendente permanencia de formas que se creían desaparecidas hace tres siglos, brotan límpidos en los trabajos agrupados en la primera sección, titulada "Vida y supervivencia de la canción popular".

---

[1] México: UNAM / El Colegio de México / FCE, 2003.

La poesía popular fue el género oral-auditivo por excelencia; se componía para ser interpretada por la comunidad y acompañarla en trabajos y reposo, regocijos y liturgia; coexistía con la lírica "oralizada", de origen escrito mas adoptada por la colectividad y, por ende, memorizada y difundida mediante recitación y canto. La oralidad era imprescindible en la preservación poética, en tanto que el apoyo escrito era secundario, consecuencia, claro, de la transmisión esencialmente cantada y el analfabetismo mayoritario. Sin embargo, merced a la moda popularizante renacentista, quedaron muchísimos cantares escritos.

Puesto que el acervo se constituye de numerosas imitaciones, pastiches y contrahechuras junto a textos cuyo sabor popular es más auténtico, crear los criterios de distinción ha sido una de las tareas persistentes de la autora, quien ha discernido rasgos literarios característicos de lo popular. Si "en los cantares del pueblo texto y música son uña y carne, al pasar al ámbito cortesano, el texto quedó [...] relegado a un segundo plano" (182).

En el acervo cancioneril destaca el *Cancionero musical de Palacio,* fuente prístina de música y poesía popular de inapreciable valor estético y cognitivo. Se estudia, además, la poesía popular-tradicional en algunos de los grandes músicos renacentistas: Mudarra, Narváez y, especialmente, Juan Vásquez, revalorador del canto popular y artista eximio. Por fuerza, los libros de música polifónica y vihuelista de muchos músicos de la época y los cancioneros poético-musicales han sido importantísimos conservatorios de las joyas poéticas medievales. La autora dedica sendos estudios al *Masson 56* de París, cancionero musical luso-español del siglo XVI; a un *Cancionero musical valenciano* (siglo XVI) y al *Cancionero tonos castellanos-B* del siglo XVII, que ofrecieron una rica cosecha para su *Nuevo corpus*. Musicólogos e intérpretes, amén de otros estudiosos, hallarán especialmente interesante el último estudio mencionado, escrito en colaboración con Gerardo Arriaga; allí se revisa "la apasionante cuestión de las interrelaciones entre música y texto, [que] parece ser muy compleja y no prestarse a generalizaciones" (271), dado que "el lenguaje musical tiene leyes propias y se estructura de forma paralela al discurso poético" (271). Queda mucho por hacer en el tema de "Poesía y música", titulo de la segunda sección hasta aquí reseñada.

En las cuatro secciones subsecuentes sobresale el método para dilucidar lo antiguo y auténtico de los textos a través de la tradicionalidad de

los temas y los motivos, las formas métricas y rítmicas, los indicios de que las versiones escritas de un mismo cantar se remontan a la tradición oral y no se deben a mutuas influencias; pero también se aclara la intertextualidad restringida a la tradición hispánica y la ampliada, en tiempos y espacios, a otras tradiciones, lo mismo que el predominio del carácter sensual, gozoso y pícaro, y ciertos rasgos esenciales de esta lírica, como el simbolismo arcaico y la voz y la visión femeninas.

A través de los símbolos arcaicos, "la naturaleza, los elementos, las plantas, los animales se identifican con la vida sexual humana. Es raro que símbolos naturales de este tipo aparezcan en la poesía culta medieval y renacentista y, cuando aparecen, son más bien tópicos [...]. Pero abundan en la poesía popular de diversas regiones, épocas y lenguas (329)".

Además de las marcas textuales y contextuales identificadoras de la voz poética femenina, Margit Frenk subraya que lo más importante es "la expresión de puntos de vista que se nos revelan como específicamente femeninos. [Pues] no todas las canciones puestas en voz de mujer tienen un enfoque femenino: las hay tan imbuidas de misoginia, que parecen reflejar una visión más bien masculina" (354). También ocurre que vivencias e imaginaciones femeninas "se expresan a veces a través de una voz impersonal y narrativa e incluso en voz masculina" (354).

La voz y visión femeninas siguieron dos ulteriores derroteros paradójicos: en la lírica popular fueron paulatinamente desplazadas por la otredad varonil, en tanto que se transculturaron en la poesía renacentista y áurea de arte menor destinada al canto, expresando una "explosión de sentimiento [de las mujeres] totalmente ajena a las convenciones sociales, una expresión directa y franca de sus deseos, sus urgencias sexuales, sus frustraciones, sus enojos; era, a menudo, una voz desenfadada, libérrima, que manifestaba una fuerte voluntad y una jocosa rebeldía contra los preceptos que regían la sociedad de su tiempo (375)".

La autora también explora sintáctica, semántica y rítmicamente los cantarcitos, y aun la distribución versicular con que se han impreso, ya que con la dilucidación de estos aspectos se comprenderá mejor su métrica fluctuante, sus complejos fenómenos y constantes rítmicas, de las que quizá "a la larga podrá encontrarse un sistema relativamente simple y económico" (497); cuestión, además, trascendente en la gama de

énfasis, en la intensificación expresiva y en la riqueza de recursos armónicos del universo sonoro de versos y coplas. Asunto que se complica aún más cuando, por ejemplo, un "ritmo prosódico binario [...] cambia de naturaleza al ajustarse a un compás ternario y viceversa, alargando ciertas sílabas, introduciendo pausas y hiatos entre ellas, dislocando acentos" (503).

Asimismo, clasifica los tipos de glosa que suceden al cantar-núcleo o villancico y estudia la evolución que condujo de la lírica medieval a la actual canción folclórica, proveniente de la tradición poética que a partir del XVII suplantó a aquella, "tradición en la que influyeron poderosamente la poesía cortesana de los siglos XV y XVI y la poesía de tipo semipopular" creada por Lope de Vega y otros poetas de su época.

La copla llamada *seguidilla* fue la forma predominante en la nueva tradición; tuvo el doble atractivo de ser vieja (su forma simple ya aparecía en las jarchas del siglo XI, en la poesía gallego-portuguesa del XIII y en los cancioneros castellanos del XV) y a la vez moderna, dado que durante el XVII surgía la *seguidilla compuesta*, que añadió a la *simple* otros tres versos. Esta forma, pues, combinaba "los moldes familiares con un espíritu original, [satisfacía] conjuntamente la tendencia tradicionalista y el afán de renovación" (486); mas esta seguidilla "no habría podido hacerse folclórica si su ritmo característico no se hubiera asociado con el de muchas danzas y canciones tradicionales" (486).

Frenk recorre las relaciones de la lírica popular del Medievo con jarchas, *refrains*, cuentos, romances, romances-villancico, letrillas romanceadas y refranes. Por último, ofrece estudios de textos individuales en los que la riqueza referencial, la pericia investigativa y la claridad del buen decir se despliegan para gozo del lector y el aprendizaje placentero del estudioso.

Con este libro por fin es asequible una obra fundamental para estudiantes e investigadores, musicólogos e intérpretes de la lírica popular del Medievo y el Renacimiento. Este título es el compañero imprescindible del *Nuevo corpus* y de cualquier lector que desee iniciarse en el código de una poesía que lo iluminará de inmenso.

Carlos Rodolfo Rodríguez de Alba
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Mariana Masera. *Zarabullí. Cantares tradicionales de allá y de aquí*. Ilustraciones, Julián Cicero. México: Castillo, 2005; 48 pp.

Desde que nacemos entramos en contacto con estímulos poético-lúdicos que están presentes en la infancia y forman parte de nuestra vida: canciones de cuna, rondas infantiles, adivinanzas, trabalenguas, colmos, refranes y cuentos, de los cuales algunos quedarán fijos en nuestra memoria y serán indispensables para nuestro desarrollo, textos todos ellos que nos acercarán al mundo de la risa, del juego, de la fantasía, de lo absurdo, de lo extraño o de lo misterioso, porque en la literatura infantil todo es posible.

Zarabullí. Cantares tradicionales de allá y de aquí no sólo invita al mundo del juego y de la fantasía, sino también al mundo de la literatura. La obra está constituida por una introducción (3-17) y una amplia colección de cantares, estupendamente seleccionados, uno de los cuales da pie al título. El libro lleva extraordinarias ilustraciones de Julián Cicero, ilustraciones de tonos vivos y cuyo trazo, sin perspectiva ni volumen, remedan atinadamente los dibujos infantiles. Las imágenes acompañan esos cantares que, desde tiempos muy, muy lejanos, entonaban en palacios y plazas de los pueblos nuestros antepasados, además de los músicos y dramaturgos gracias a los cuales se conservan.

> Zarabullí, ay, bullí,
> bullí, de zarabullí;
> bullicuzcuz
> de la Veracruz.
>
> Yo me bullo y me meneo,
> me bailo, me zangoteo,
> me refocilo y recreo
> por medio maravedí.
> Zarabullí (13).

Mariana Masera hizo una cuidadosa selección de cantares sacados de la obra monumental de Margit Frenk *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*,[1] con la finalidad de invitar a los pequeñitos, a los niños

[1] México: UNAM / El Colegio de México / FCE, 2003.

grandes y a las niñas de todos los tamaños, a conocer estas cancioncillas. Para facilitar la lectura de los textos y para aclarar algunos conceptos que pudieran representar dificultad en la comprensión, Masera modernizó la ortografía e incluyó un vocabulario con palabras como *ánsares, doncel, fontana, gala, galana, galera, garrido,* por mencionar sólo algunas. La recolección de Margit Frenk reúne casi cuatro mil "poemitas de tipo popular no narrativos que se cantaban o decían antiguamente en la Península Ibérica". La autora, dice Masera, "es una mujer muy estudiosa que, con gran cuidado, leyó muchísimos libros e impresos para reunir todas esas canciones y para que nosotros pudiéramos leerlas y cantarlas otra vez" (5).

En *Zarabullí*, encontramos canciones sobre las labores del campo:

> ¡A sembrar, a sembrar, labradores!,
> que las aves del cielo
> cantan amores (5);

canciones sobre actividades femeninas:

> Para tejer la tela,
> ¡ándela, ande la lanzadera! (5);

canciones que se entonaban en fiestas, bailes, carnavales y ceremonias:

> A coger el trébol, damas,
> la mañana de san Juan,
> a coger el trébol, damas,
> que después no habrá lugar (7).

También composiciones cuyo tema central es el amor:

> Amor es un no sé qué
> y nace no sé de dónde
> y mata no sé por dónde
> y hiere no sé con qué (núm. 7);

o donde las jóvenes expresan sus anhelos:

Salga la luna, el caballero,
salga la luna, y vámonos luego (9);

canciones de cuna:

¡Aya, niño, a ro, ro, ro!,
no lloréis, que aquí estoy yo (10).

Además incluye cantarcillos disparatados, juegos de palabras, refranes y adivinanzas:

¡Ay, que me muero!, ¡ay, que me matan!
¡Ay, que las pulgas me pican y saltan! (núm. 35)

Estos textos tienen dos, tres o cuatro versos, algunos acompañados por estribillos: "A la dina, dana, / a la dana dina" (núm. 15), o constituidos por asociaciones sonoras como el citado "Zarabullí, ay, bullí, / bullí, de zarabullí" (13), donde importan más el sonido y el ritmo que el contenido. Encontramos también versos con paralelismos: "Pato, ganso y ansarón / tres cosas suenan y una son; / cochino y puerco y lechón / otras tres en una son..." (núm. 26) ; enumeraciones: "Traigo conmigo / cuatro manjares: / dientes y muelas, / comillos, quejares" (núm. 19), entre muchas otras figuras retóricas. Masera dice que esas canciones "eran compartidas por todos. Sólo tenían que adaptarlas con aquellas palabras adecuadas a su forma de decir las cosas" (16).

Ya para terminar, basta mencionar que estos "cantares tradicionales de allá y de aquí" nos remontan con nostalgia al pasado, cuando en compañía de hermanos, amigos o vecinos cantábamos canciones que acompañaban muchos de nuestros juegos infantiles. En suma, este *Zarabullí...* sería para muchos lectores, retomando a Rius, una especie de "*Nuevo corpus* para principiantes".

María Teresa Ruiz
Escuela Nacional Preparatoria, UNAM

Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega, ed. *Leer y entender la poesía: poesía popular*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004; 132 pp.

Este volumen presenta las Actas de la cuarta edición del curso de verano de la Universidad de Castilla-La Mancha, que se llevó a cabo del 15 al 19 de julio de 2003, bajo el patrocinio del Ministerio de Educación y Cultura, el Ayuntamiento de Priego y el apoyo del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la UCLM. Se trata de una selección de ocho ponencias que muestran diversas aproximaciones al tema de la poesía popular, y cuyos autores son bien conocidos en el medio de la crítica y de la literatura españolas.

En la Introducción (9-11), Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega, coordinadores del volumen, además de hacer una breve sinopsis de los trabajos presentados, destacan la dificultad que existe en establecer una distinción clara entre la poesía culta y la poesía popular. En todo caso —añaden—, sus diferencias habría que buscarlas en la noción de autor, como sugieren los versos de Manuel Machado de su poema "La copla":

> Procura tú que tus coplas
> vayan al pueblo a parar,
> aunque dejen de ser tuyas
> para ser de los demás.

Así, los compiladores del volumen señalan que, mientras en la poesía popular "el *yo* poético puede ser asumido por cualquiera circunstancialmente porque no tiene como referencia un individuo particular que habla de sí mismo y desde sí mismo", en la poesía culta "tiende a convertirse en una extensión de la personalidad del autor, incluso cuando no habla de sí y desde sí porque le interesa especialmente dejar patente su impronta personal" (10).

En "Aproximación a un estudio de las formas métricas en la Poesía popular" (13-29), Antonio Carvajal, reconocido poeta y crítico, deja ver su dominio de la métrica al destacar la gran variedad de formas de la poesía española que no registran los manuales de versificación. Por ejem-

plo, señala que en Andalucía sigue viva la tradición de los campanilleros o auroros que, acompañados de sus guitarras, campanillas y otros instrumentos, componen cantares de muy singulares formas métricas, en las que encuentra "demasiado rigor numérico y melódico para pensar que se trata de una tradición iletrada y mimética o de una coincidencia hija del azar" (18-19). Contrariamente a lo que señala Navarro Tomás, Carvajal es de la opinión de que en la poesía española, además de troqueos y dáctilos, hay también yambos y anfíbracos y anapestos, como puede observarse en los cantes de campanilleros. En esto coincide con Jaimes Freyre, poeta modernista boliviano, autor del libro *Leyes de la versificación española*. En la última parte de su escrito Carvajal muestra su admiración por la riqueza poética de los entremeses de Cervantes —por la variedad de metros y rimas que emplea ese "raro inventor" en sorprendentes combinaciones— y subraya que el estudio de la poesía de Cervantes es un asunto que requeriría de una mayor atención de los analistas (22). Al respecto destaca el estudio de José Domínguez Caparrós, *Métrica de Cervantes*, publicado por la Biblioteca de Estudios Cervantinos (2002), que "nos alerta sobre lo mucho que nos queda por hacer y lo bien que podemos hacerlo" (28). Invita a estudiar y sistematizar las formas populares de los clásicos, tanto en el teatro como en la novela, en los libros de viajes, en los sermonarios, y también en la zarzuela, las revistas, los cancioneros modernos, etc. "Para el acervo popular —señala Carvajal— tanto valen Lope de Vega como José Luis Perales, pues no se trata de establecer escalas de valores literarios sino de acopiar formas con que la tradición viva se enriquece, muda y perpetúa" (28). Para el autor hay más, muchas más formas que las que Navarro Tomás registra en su *Repertorio de estrofas españolas* y de las que los folcloristas recogen en sus colecciones.

Miguel Ángel Pérez Priego, profesor de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), en sus "Consideraciones sobre la poesía popular en la Edad Media" (31-50), destaca que básicamente existen dos procedimientos creativos: el primero, de arriba hacia abajo, del poeta creador hacia la colectividad que lo expande y reparte en el anonimato, a veces reelaborándolo "y hasta deturpándolo", y el segundo, que sigue una dirección contraria, de abajo hacia arriba, es decir, cuando el poeta "se inspira en la copla, en el verso popular, la rescata, la reelabora o

incluso construye sobre ella una nueva creación" (32). Ejemplo típico del segundo caso, que considera más admirable, son las *jarchas*, "cantarcillos populares romances, sobre los que los poetas árabes y hebreos de al-Andalus construían sus *moaxajas*" (32); las *cantigas de amigo* de los trovadores gallego-portugueses que, mediante la técnica del paralelismo y el *leixa-pren*, reelaboraban un fondo lírico tradicional de la canción de mujer, añadiendo el poeta culto "aquella retórica de repeticiones armoniosas, musicales, que hacían del poema una delicada creación artística" (34), o los villancicos de los poetas castellanos del siglo XV, de la corte de los Reyes Católicos, que a partir de cantarcillos populares elaboran glosas con desarrollo estrófico, como lo muestra en varios ejemplos (34-40). Esta situación —podríamos añadir— aparece también en los siglos XVI y XVII. Todas estas canciones, según Pérez Priego, se caracterizan por un estilo muy simple, "de gran sencillez y parquedad expresivas, decantado en una tradición de siglos", que revela una temporalidad universal, "cargada en su elementalidad de un denso mundo de resonancias significativas y sugerencias simbólicas" (40).

En la última parte de su trabajo, como un fenómeno paralelo, aborda Pérez Priego el tema de la incorporación de los romances a los cancioneros poéticos cortesanos, a finales del siglo XV. Su análisis detallado de distintas versiones e interpretaciones del romance del *Conde Arnaldos* muestra con bastante eficacia cómo, al ponerse de moda, el romance "se glosa, se combina, se fragmenta, se mezcla y se integra en el juego literario de la vida cortesana" (46). Por otro lado, en las distintas versiones de romances que narran la muerte del príncipe don Juan —el malogrado heredero de los Reyes Católicos— revela, de manera bastante convincente, cómo la voz popular es capaz de difundir, reelaborar e interpretar en el romance ciertos sucesos históricos que tuvieron en su época una repercusión importante.

Antonio Rey Hazas, catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid y especialista en la obra de Cervantes y en la novela picaresca, analiza la estrecha relación que puede haber entre el romancero morisco y la génesis de la novelita sobre Ozmín y Daraja, intercalada por Mateo Alemán en la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (51-68). El autor considera esta novelita "una de las exiguas joyas de la llamada novela morisca junto con el *Abencerraje* (1561-65)" (51) y cree encontrar el ger-

men de la historia que narra Alemán en tres romances publicados en la *Sexta parte de Flor de romances nuevos*, de Pedro de Flores (Toledo, 1594): "La hermosa Zara Cegrí", "En Palma está cautiva" y "El animoso Celín", reimpresos en la sexta parte del *Romancero general* de 1600. Rey Hazas encuentra varias similitudes entre Daraja y la Zara de los romances: Zara, al igual que Daraja, es una mujer hermosísima, hija del alcaide de Baza, que es hecha prisionera por el ejército de los Reyes Católicos en el momento de la reconquista de dicha plaza; Zara también es encomendada a una familia noble que la trata siempre muy bien y la cuida con cariño; aunque esto no impide que a menudo, al igual que Daraja, se sienta muy triste por la forzada separación de su amado, un caballero granadino. Tanto el moro Celín de los romances como el Ozmín de la novelita sufren por la separación, pero mientras Celín no sabe qué hacer y deja que su caballo lo guíe en busca de su amada, Ozmín, muy seguro de sí mismo, sale en busca de Daraja y logra su objetivo tras una compleja peripecia novelesca. Rey Hazas reconoce que las semejanzas no van más allá del comienzo de la novelita ni de su planteamiento inicial, pero cree encontrar el primer impulso creador, el "germen originario" de la novelita en esos romances (59). Por otro lado, señala que la valerosa y ejemplar actuación de Ozmín con las armas, tanto ante feroces toros bravos como contra don Rodrigo, está emparentada con el romancero morisco y con las *Guerras Civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita. Cita el autor no sólo la historia de Gazul y Lindaraja ya estudiada por María Soledad Carrasco Urgoiti, sino que transcribe otros romances moriscos que muestran ambientes parejos al de la novelita y prueban el parentesco que la une al romancero morisco. Así, el estudio subraya la interacción que hay entre los romances y las narraciones moriscas del Siglo de Oro español, e invita a "desbrozar primero la intrincada selva del *Romancero general*" (67), no sólo para ampliar el conocimiento del propio romancero nuevo, sino también del teatro y la prosa coetáneos. El autor apunta aquí a una cuestión que en general ha tendido a ser soslayada por la crítica y que puede ser base de nuevos estudios.

Félix Grande, poeta, guitarrista y estudioso apasionado del flamenco, en un texto muy bello y de gran agudeza crítica, expone la *teoría del duende* de Federico García Lorca (69-83). Subraya la importancia de esta teoría al considerarla no sólo "una ética del flamenco", sino todo "un

portento". Grande inicia su texto analizando detenidamente la definición de García Lorca del cante jondo: "es un canto sin paisaje y, por tanto, concentrado en sí mismo y terrible en medio de la sombra" (70). Definición profunda, que el poeta andaluz, autor del *Romancero gitano,* hace en 1922, cuando el flamenco era visto con bastante desdén en su medio. Un canto, como dice Lorca, "para volar, para evadirse, para sufrir, para traer a lo cotidiano una atmósfera estética suprema" (75). ¿Qué es el *duende*? Según Félix Grande, en el flamenco la sombra, el dolor, el ser, la memoria y el misterio del cante entran en comunión, en una comunión profana, y aventura que el *duende* es "algo parecido a la muerte", pero que "otorga la instantánea inmortalidad del consuelo absoluto y de la exaltación" (75). Cita después una reflexión del gran cantaor jerezano Manuel Torre, "el más desgarrador de los siguiriyeros del primer tercio del siglo XX, al decir de los viejos" y a quien Federico dedicaría su "Retrato de Silverio Franconetti": "Todo lo que tiene sonidos negros tiene *duende*" (75). Y a partir de esta frase contundente ahonda más en el misterio del *duende,* citando ampliamente a García Lorca, quien elabora su "Teoría y juego del *duende*" para explicar precisamente esa frase opulenta y escueta de Manuel Torre. Señala Grande que Federico advierte que el *duende* es, entre otras cosas, "una visita súbita y colectiva a lo sagrado: una maravillosa transgresión", "un puro misterio", "un heraldo de la muerte, de la pesadumbre, de la inocencia y de la eternidad", "una metáfora del arte" (76). Grande cita también la descripción que hace Lorca de una conmovedora actuación de Pastora Pavón *La Niña de los Peines,* en "una tarbernilla de Cádiz", y concluye elogiando los textos de García Lorca: "Federico conoció lo esencial del flamenco, escribió lo esencial, proclamó lo esencial" (77). El autor considera desacertado que los estudiosos del flamenco hayan desatendido los textos de Lorca, pues el hecho de que haya cometido algunos errores no justifica que obviemos sus "iluminaciones" (78). Para concluir, dice que Federico sitúa en pie de igualdad al flamenco con todas las demás producciones artísticas que denominamos cultas, "para reunir en una misma teoría de la creación artística a Nietzsche, Descartes, Rousseau y Francisco de Goya con la Niña de los Peines, a Juan de la Cruz, Cinto Verdaguer, Soto de Rojas, Eleonora Duse, Juan de Juni, Rimbaud y Lautreamont, el Greco y Zurbarán, Lucrecio y Juan Ramón Jiménez, Keats y

Bécquer, Teresa de Jesús (flamenquísima y enduendada), Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita y Miguel de Cervantes" con andaluces anónimos y con algunos creadores gitanos como Manuel Torre, Cagancho, Lagartijo, Joelito y Belmonte, "los unos humillados por la pobreza, los otros perseguidos por la segregación y el desprecio" (82-83).

En "Actualidad de la poesía popular (como espacio de debate y conflicto social)" (85-92), Antonio Méndez Rubio, poeta y profesor de la Universidad de Valencia, partiendo de una perspectiva marxista, hace un análisis de las implicaciones sociales y culturales de la poesía a lo largo de la historia. Le interesa sobre todo plantear algunas vías de actualización y revitalización de la poesía, de acuerdo con las premisas de una nueva cultura popular. En la primera parte de su trabajo, "Poesía, literatura y cultura", distingue tres etapas fundamentales en la historia de la cultura occidental: *a)* el paso de lo oral a lo escrito; *b)* el paso del libro escrito al libro impreso, y *c)* el paso de la palabra impresa al universo audiovisual y digital. En la segunda parte, "La poesía popular como reto necesario", el autor define lo que entiende por popular: "un modo de producción cultural, una táctica plurilógica y desviada, descentrada, que tienda a crear condiciones sociales de libre acceso", pero tanto a su recepción como a su producción, y apunta que en esto se diferenciaría de los productos prototípicos de la "cultura de masas" (88). Para el autor lo popular es entonces "una forma práctica, un modo de actuar y de entender el mundo, pero también una precondición de libertad social y de convivencia creativa" (89). En la tercera parte, "Poesía practicada, poesía imaginada", señala dos vías de actualización y revitalización de la poesía de acuerdo con las premisas señaladas anteriormente: la primera, que se abre entre 1960 y 1970, y que supone "una (re)apertura de la poesía como práctica discursiva" (la poesía de acción, la poesía fonética, la *performance*, la poesía visual, el cine...). Reivindica en su análisis el caso del rock o del rap, en donde la poesía se vincula con la música popular "para reactivar la dimensión comunitaria y utópica del canto" (89). La segunda vía es para el autor "una (re)apertura dialógica de la poesía como discurso (escrito e impreso), y tiene sus manifestaciones en propuestas de vanguardia y de crítica de la mímesis convencional" (89). En esta segunda vía considera el "género poético-verbal", en su territorio heredado, para descomponer desde dentro sus

códigos sintácticos, semánticos y referenciales. Propone, por ejemplo, "la aventura de ensayar vínculos con la sintaxis, el ritmo o los tópicos de la poesía oral y musical (del villancico a la canción infantil, al blues, al jazz o al hip-hop) o de la poesía escrita no-occidental" (90). Para el autor la actualidad de la poesía popular no es un problema sólo de códigos y de estilos sino también de prioridades culturales y de estructura social: un problema político.

El poeta Agustín Delgado centra su estudio en el análisis de dos poemas muy difundidos: "Puedo escribir los versos más tristes esta noche", incluido en la colección *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda (1924), y el "Romance sonámbulo" de Federico García Lorca, que aparece en su *Primer romancero gitano* (1924-1927), publicado por la Revista de Occidente (1928) (93-106). Destaca el autor la celebridad de estas obras, que se revelan además como ejemplos máximos de complejidad de la actividad poetizadora, señalando que la primera —cuya edición conmemorativa del millón de ejemplares se publicó en 1961— a la muerte de Neruda (1973) ya había vendido dos millones, "un caso absolutamente único en la lírica del idioma y quizás de cualquiera otra lengua" (95). En cuanto a la segunda, señala que los dieciocho romances de ese *Romancero gitano*, que fueron los que lanzaron a Lorca a la celebridad, tuvieron diez ediciones hasta 1937 (101).

En la primera parte de su texto Delgado trata de vislumbrar el secreto de la celebridad de la obra de Neruda, aduciendo varias razones reconocidas por la crítica y otras muy personales. Para el autor una clave profunda para explicar su gran difusión es precisamente la pluralidad potencial de lecturas que suscitan esos poemas, por "la pluralidad de tonos, de morfotipos amatorios, de vicisitudes amorosas", y habla también de su "apoyatura métrica" (98). Después centra su atención en el poema veinte, citando de manera muy personal algunas de las pautas del vigoroso y magistral estudio de Amado Alonso. En la segunda parte, centra su atención en el *Romancero gitano* de Federico García Lorca. Para Delgado esta obra es de una gran complejidad: menciona, por ejemplo, que hay en ella "una renuncia a la expresión conceptual", que "toda la energía poética se canaliza hacia la percepción de lo concreto", y habla de "el triunfo de la metáfora y de la personificación". Subraya también el "aprovechamiento magistral de la anarquía de los tiempos del verbo del

romancero tradicional", para extraer de ella "una quintaesencia estética" (103). Para Delgado, el poeta popular "es quien obtiene el máximo de comunicación en la mayor escala posible de niveles de público" o "quien es capaz de traducir más para los más del vasto misterio de la realidad plural" (101). Sólo bajo esta óptica considera valiosa la asignación de Lorca como poeta popular. Concluye su ponencia con un análisis del "Romance sonámbulo", poema considerado un caso sumo de "desrealización y ambigüedad" (García Posada), de la que era consciente Lorca, como lo dejó claro en su conferencia-recital de 1935: "hecho poético puro del fondo andaluz, y que siempre tendrá luces cambiantes, aun para el hombre que lo ha comunicado, que soy yo". Subraya Delgado la original y complicada técnica metafórica de Lorca, heredada tal vez de Góngora. Juzga que en este poema, que considera el más complejo de los romances contenidos en el poemario, la frustración parece ser el tema de fondo, frustración que considera tanto social como ontológica. Para Delgado, este poema está hecho de materia popular y dramatismo, pero "todo él también es ejemplo de desrealización, de riqueza metafórica, de mitificación hermética" (105).

En la última parte de este volumen se incluyen dos textos diferentes: el primero "La fuerza de la palabra" (107-125) reproduce el texto del recital con que Amparo Ruiz Luján, como señalan los coordinadores, les "regaló una tarde inolvidable", y en el que se reproducen en negritas los poemas que cantó *a capella* a lo largo de su intervención (11). En su texto la autora reflexiona sobre la importancia de la palabra, sobre la aventura de escribir, sobre el poder terapéutico de la poesía, sobre la música y el canto, mezclando a sus comentarios en prosa distintas poesías de todos los tiempos.

El último texto, "La poesía y 'la cosa'", es la colaboración de Manuel Palahí, un texto poético en el que trata de explicar el significado de los "bibliomorfos" que tuvo expuestos durante el curso. Las "bibliomórficas", invención del autor, son descritas como "poemas fósiles", "ideobjetos". Poemas visuales, "poemas-objeto", que constituyen un género artístico que cabalga sobre la expresión plástica y la escrita; lamentablemente, para poder apreciarlos en su justa dimensión tendríamos que viajar a Priego, Cuenca, donde se dice que quedan como recuerdo.

Los trabajos presentados muestran la diversidad de estudios que pueden caber en el campo de la "poesía popular" y distintas formas de cómo puede abordarse el tema, desde perspectivas diferentes. Se agradece a los coordinadores la publicación del volumen, pues algunos de los textos resultan muy interesantes, amenos y sugerentes, y abren caminos a nuevos estudios y también a debates futuros. Por otra parte, pensamos que haber incluido una bibliografía general de las obras citadas hubiera resultado muy útil para futuros investigadores.

Pilar Vallés
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Los trabajos presentados muestran la diversidad de estudios que pueden caber en el campo de la "poesía popular" y distintas formas de cómo puede abordarse el tema, desde perspectivas diferentes. Se agradece a los coordinadores la publicación del volumen, pues algunos de los textos resultan muy interesantes, amenos y sugerentes, y abren caminos a nuevos estudios y también a debates futuros. Por otra parte, pensamos que haber incluido una bibliografía general de las obras citadas hubiera resultado muy útil para futuros investigadores.

PILAR VALLÉS
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Patricio Hidalgo Belli, comp. *El canto de la memoria. Cincuenta años de versada en el sur de Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana / SEC / Instituto Veracruzano de Cultura / CONACULTA / FONCA / Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento / Instituto Oaxaqueño de las Culturas / Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Tabasco, 2004; 221 pp.

El canto de la memoria forma parte de una serie de tres libros publicados por la Universidad Veracruzana entre 2003 y 2004, dedicados al mundo del son jarocho. Los otros dos son la tercera edición del ya clásico *La versada de Arcadio Hidalgo*, recopilada por Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe, y *La Mona*, del mismo Juan Pascoe, relato de las andanzas de don Arcadio Hidalgo con el grupo Mono Blanco. Además de formar parte de la misma colección, Ficción, los tres libros comparten un idéntico diseño de portada, en el cual un grabado de Artemio Rodríguez muestra una figura de angelito enarbolando un arco y una jarana.

Patricio Hidalgo es nieto del legendario don Arcadio, en un mundo donde las familias soneras son uno de los focos de continuidad de la tradición. El libro es testimonio de un fenómeno interesante y relativamente nuevo: no me refiero tanto a la ola de renovado interés que la academia (y con ella, las editoriales institucionales y universitarias) está mostrando hacia los creadores populares, sino más bien a la incorporación, por parte de estos, de la investigación y la recopilación a sus estrategias de memoria. Podríamos hablar de la emergencia de una voluntad

de "memoria consciente", al lado de la tradicional "memoria inconsciente", que sigue vigente, es decir, la participación activa en el ritual de la fiesta comunitaria, el fandango, en el que se realiza el intercambio vital que al mismo tiempo perpetúa y renueva el acervo tradicional de coplas y música.

Existe una vieja disputa acerca de las recopilaciones de versos populares, que puede ser resumida en la observación de Roman Jakobson cuando se refiere a "la trascripción de una obra folclórica que, sin más, la deforma irremediablemente y la traspone a otra categoría".[1] Sin embargo, en el caso del son jarocho actual, nos topamos con una serie de figuras de investigadores que son también músicos y versadores (entre ellos, el ya mencionado Gilberto Gutiérrez, Álvaro Alcántara, Antonio García de León, por citar a unos pocos), y por lo tanto no sólo recopilan, sino también re-viven y re-configuran. Es más, cerrando una brecha que se está demostrando artificiosa, los soneros-investigadores están recuperando los trabajos de recopilación más estrictamente académicos: Juan Meléndez de la Cruz incluye el *Cancionero folklórico de México*, coordinado por Margit Frenk, entre las referencias de su recopilación *Versos para (más de) 100 sones jarochos*.[2]

Si la que he llamado "memoria consciente" es un fenómeno nuevo entre los protagonistas de las tradiciones populares como el son jarocho, no se puede decir lo mismo con respecto al papel que la escritura y la imprenta han jugado y juegan al interior de esas tradiciones. "Lord descubrió que aprender a leer y a escribir incapacita al poeta oral: introduce en su mente el concepto de un texto que gobierna la narración y por lo tanto interfiere en los procesos orales de composición, los cuales no tienen ninguna relación con textos, sino que consisten en 'la remembranza de cantos escuchados'".[3] Sin embargo, ya desde hace varios siglos no existen "procesos orales de composición" de inmaculada pureza; más

---

[1] Roman Jakobson. "El folklore como forma específica de creación". En *Ensayos de poética*. México: FCE, 1977, 19.

[2] Juan Meléndez de la Cruz, ed. *Versos para (más de) 100 sones jarochos*. Xalapa: Comosuena, 2004.

[3] Walter J. Ong. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE, 1999, 64.

bien, como lo resume Ruth Finnegan, estamos frente a "a complex interplay of written, printed and oral media. There is no indication that these are incompatible or mutually destructive".[4] Volvemos al caso del son jarocho actual, que demuestra que no siempre es válido decir que las recopilaciones impresas de versos son "obra de estudiosos y eruditos destinada a los entendidos e investigadores y no, desde luego, al iletrado *folk* del cual proceden".[5] No sólo porque la categoría "iletrado" ha perdido vigencia, sino también por la presencia de los músicos-investigadores, quienes son, al mismo tiempo, "estudiosos y eruditos" y miembros de ese *folk*. Sus recopilaciones a menudo terminan sumándose a las herramientas tradicionales del aprendizaje y transmisión del fandango, enriqueciendo el repertorio de otros soneros. Queda pendiente un trabajo de investigación que esboce la historia de las relaciones entre los versos jarochos y el papel, desde los cuadernos manuscritos, pasando por sus inexploradas relaciones con la hoja suelta y la literatura de cordel, hasta llegar al archipiélago de las ediciones actuales, desde caseras e independientes hasta auspiciadas por el patrocinio de varias instituciones, como en el caso de *El canto de la memoria*.

El libro se abre con tres breves ensayos de introducción. El primero, "Los mundos duales del son jarocho", por Armando Herrera Silva, presenta la labor del compilador como "obra de registro", "de vital importancia para la preservación y la memoria" (8) de obras de tradición oral, creación de versadores herederos de una estirpe que se remonta a la Edad Media y recoge la herencia de las formas poéticas del Siglo de Oro. Describe brevemente las circunstancias biográficas y la trayectoria de Patricio Hidalgo al interior del movimiento de rescate del son jarocho impulsado en los años ochenta, y menciona las múltiples dimensiones actuales de la proyección y difusión de las músicas populares: local, nacional, iberoamericana (en cuanto a la décima y en general a la "poesía oral improvisada") y mundial. Cierra con unos breves comentarios acerca de los autores y temas de los versos recopilados.

---

[4] *Oral poetry. Its nature, significance and social context*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1992, 163.

[5] Augusto Raúl Cortázar. *Folklore y literatura*. Buenos Aires: EUDEBA, 1964, 44; subrayado del autor.

El segundo ensayo, "La décima y el verso improvisado en Iberoamérica", es de Waldo Leyva, poeta cubano y presidente del Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. Empieza mencionando la llegada y arraigo popular en la América hispana de la décima espinela, "joya del barroco" por su "carácter circular" (11), ejemplificado en una décima escrita de tres maneras diferentes. Su apreciación de la estrofa adquiere tonos entre metafísicos y líricos, y si no es científica, sí es sugerente: "esa idea de que el fin puede ser el comienzo, y a la inversa, borra todas las fronteras entre la vida y la muerte, entre el hoy y la eternidad, entre el hombre y el universo; convierte la vastedad en un punto y este en el origen de lo ilimitado"; "en ella [la espinela] se fundieron armónicamente la palabra y la esencia de una época y esta es una de las razones, quizá la principal, de su permanencia en la literatura y, sobre todo, en la expresión poética de la oralidad", sin olvidar "su musicalidad", que "le granjeó el gusto popular" (12). Leyva aborda algunas dicotomías que a menudo afloran en la apreciación crítica de la literatura, e insiste en la importancia del *continuum* y la interacción, más que de los extremos: "en la cultura popular encontramos siempre una suerte de contrapunteo entre lo simple y lo complejo", y además, "las fronteras entre la oralidad y la escritura resultan más convencionales que reales" al enfrentarse a la décima espinela, cuyo "nacimiento es el resultado de un proceso en el que la oralidad y la escritura estuvieron indisolublemente vinculadas" (12-13). Describe el impacto de la modernidad sobre la décima como paradójico: por un lado, después de la radio y la televisión, "la alta tecnología de hoy le permite universalizar su lugar de arraigo y navegar por el ciberespacio" (13); por otro, sobrevino un aislamiento entre las regiones del mundo hispano que cultivaban la improvisación, por la pérdida de los vínculos de intercambio popular que existían entre España y particularmente Andalucía, las Canarias, el Caribe y el Cono Sur de América. Cierra insistiendo en el valor de la intervención consciente de los protagonistas de la tradición para rescatar y promover los antiguos vínculos.

El tercer ensayo, "El canto de la memoria", es del propio compilador, Patricio Hidalgo, quien empieza relatando los comienzos de su aprendizaje poético en la infancia, a través de la familia y de la comunidad. Enseguida menciona la crisis y el resurgimiento del son jarocho, al mis-

mo tiempo que traza las fronteras geográficas del Sotavento (que desborda el sur de Veracruz al incluir partes de Oaxaca y Tabasco) y proporciona un rápido recuentos de localidades, familias e individuos depositarios de la tradición. Aborda luego, en el contexto del resurgimiento del son, el nuevo interés que se ha despertado hacia la "versada" (18). La mejor definición de *versada*, exquisito vocablo jarocho, la he encontrado en la introducción a *La Versada de Arcadio Hidalgo*: "las coplas y décimas que un músico hace suyas sin que necesariamente hayan sido compuestas por él [...]; si son ajenas, cuenta siempre con la libertad de cambiarlas a su conveniencia".[6] Patricio Hidalgo habla del "complejo archivo de la memoria popular", del "gran repertorio fandanguero de cuartetas, quintillas, sextillas, décimas y seguidillas" e informa acerca de las fuentes de su recopilación: "lo conservan viejos trovadores en la memoria, en cuadernillos o en viejos manuscritos que, como en este caso, me facilitaron parientes y amigos de poetas ya fallecidos" (18). Como protagonista de lo que describe, opina acerca de la fecundidad del encuentro entre la preservación de los versos antiguos y la creación de nuevos, e insiste en el fandango y el canto como aplicaciones prácticas, ejes necesarios en el interés por la décima y por la versada en general: "donde entra en juego el talento o el oficio de los versadores, recreando o creando nuevas versadas para los sones, y en la que se han escenificado grandes contrapunteos, como lo muestran los versos de argumento que se incluyen en este material" (19). Señala la presencia de una forma de glosa sin décimas, "las quintillas de cuarteta obligada" (20), o *quinta*. Después de reseñar algunos lugares y nombres más, en Veracruz y fuera del estado, declara los alcances e intentos de su trabajo: "pongo en manos de los interesados esta recopilación, que, aunque carece de cualquier perfil académico de investigación, constituye el esfuerzo de alguien que respeta, admira y practica el arte de versar. Ojalá que esta publicación contribuya a incrementar el interés que se ha generado en torno a la versada veracruzana de tierra adentro" (21).

El libro incluye seis fotografías, pequeñas ventanas sobre los lugares y personajes del mundo al que nos asoma. Cuenta con un índice gene-

---

[6] Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe, comp. *La versada de Arcadio Hidalgo*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2003, 10.

ral, que evidencia la especificidad de las décimas al interior de la *versada*. Mientras las décimas siempre van acompañadas del nombre de su autor, se observan dos criterios de clasificación de las coplas: una combinación de onomástico y geográfico, por un lado, y tres secciones de "versos de argumento", que vienen siendo algo parecido a plantillas para improvisar, repertorio del que echar mano a la hora de "trabarse", como dicen, en uno de esos contrapunteos, o controversias, que constituyen uno de los atractivos escénicos del fandango. Las subdivisiones internas, que no se registran en el índice, obedecen a criterios más heterogéneos: formales ("Quinta"), temáticos ("Para los pájaros"), por primer verso o *pie forzado* (es decir, último verso obligado), funcionales ("Saludo", "La despedida" o "Para enamorar"). El acervo de versos reunidos es un baúl de joyas, una parte del tesoro poético que la región guarda y luce, del que no puedo dar más que un muestreo arbitrario. Entre las marcas de *performance*, ecos del fandango, se pueden señalar los versos de saludo, licencia y despedida:

> Saludo a los cantadores
> si el permiso me han de dar
> y saludo a los señores,
> a todos en general;
> también saludo a las flores,
> para empezar a cantar (49).
>
> Me despido por el aire
> como se despide el viento;
> hasta mañana en la tarde
> te diré mi sentimiento,
> como tú: no seas cobarde (120).

Otra marca de oralidad la constituyen las expresiones de (falsa) modestia o las de franca jactancia y abierto reto que caracterizan en especial los *versos de argumento*:

> Yo no canto porque sé
> ni porque mi voz sea buena,

canto porque soy alegre
en mi tierra y en la ajena (49).

Señores, por vida sepan:
no motejen al que canta,
que con polvo del camino
traigo seca la garganta (104).

A mí nadie me ha podido,
al llegar a esta función,
y si nunca te has rendido,
aquí me pides perdón
con el arpón de Cupido (69).

Un análisis de temas y símbolos rebasaría por mucho los límites de una reseña. Me limito a sugerir tres posibles recorridos. Uno, las omnipresentes coplas de amor y desamor y todo lo intermedio, incluido el galanteo de fandango:

Ya viene la luna andando,
rodeada de campanitas,
y la vienen señalando
cuatro muchachas bonitas,
como las que están bailando (41).

Soy el mero venadito
de las montañas de Umbría;
ya no bajo al arroyito
donde tú me divertías,
ya no soy ese mismito
que con tus besos moría (87).

Debajo de un vestiquite
en su sombra me mantengo;
la palabra que me diste
en el corazón la tengo,
como no me la cumpliste
a que me la cumplas vengo (54).

Como la mariposa
tengo mi suerte:
que aquella que más quiero
me da la muerte (30).

En segundo lugar, la plétora de pájaros.[7] La copla en México pasa de pico en pico, desde cuando las palomitas peninsulares llegaron a cuchichear con las aves de la selva tropical.

Dicen que las palomitas
se pasan el mar volando;
yo también lo pasaría
en un barco navegando (57)

Pajarito que ayer tarde
cantabas en el mulato,
ahora cantas en la jaula
ya lo ves, por ser ingrato (112).

En tercer lugar, los nombres de los sones que se asoman en los versos de las coplas: *El toro*, *La morena*, *El Cupido*...

No me suenen cuerdas roncas
ni jaranas destempladas;
¿para qué sacan al toro
si no le aguantan cornadas? (32)

Traigo versos por centena
buenos para enamorar;
hasta la concha me truena
cuando me pongo a cantar
los versos de *La morena* (84).

[A] una doncella paloma
la aconsejaba Cupido

[7] Cf. Margit Frenk, *Charla de pájaros*. México: UNAM, 1994 [N. de la R.].

que ya no durmiera sola,
porque los tiempos perdidos
hasta los santos le lloran (105).

Finalmente, quiero señalar algunos casos de especial deleite poético. En las dos coplas que siguen, *brilladores* y *profundido* no son deformaciones forzadas para lograr metro y rima, sino neologismos populares de peculiar encanto y resonancia expresiva:

Dame una sola mirada
de tus ojos brilladores,
de esa boquita encarnada
besitos consoladores
allá por la madrugada (55).

Vengo del mar profundido
y hoy acabo de llegar,
y como sabio atrevido
aquí te voy a retar
con el arpón de Cupido (71).

O bien, el deleite erudito de encontrar un eco de Góngora o de García Lorca:

Ya no me dirijo a ti
porque me niegas tu amor:
esto no consiste en mí,
mas recuerda, blanca flor,
que ayer maravilla fui (43).

Lleva Francisco en la sien,
albahaca, ruda y tomillo
y un sol que dándole brillo
lleva Francisco también.
Que de amores el vaivén
de sus manos prodigiosas,
y que azucenas, que rosas,
le brotan de ese requinto,

como ramos de jacinto
cuajadas de mariposas (210).

Como lo admite el propio compilador, *El canto de la memoria* no cumple con el perfil de una investigación académica. Los especialistas echamos de menos las herramientas que nos ayudan en nuestra tarea (riguroso registro de fuentes, índices onomástico y analítico, por ejemplo); sin embargo, no podemos ignorar un libro que es, en sí mismo, una fuente primaria, una de las formas en que se materializa una tradición que no es, ni nunca ha sido, exclusivamente oral.

Caterina Camastra
Universidad Nacional Autónoma de México

como ramos de jacinto
cuajadas de mariposas (210).

Como lo admite el propio compilador, *El canto de la memoria* no cumple con el perfil de una investigación académica. Los especialistas echamos de menos las herramientas que nos ayudan en nuestra tarea (riguroso registro de fuentes, índices onomástico y analítico, por ejemplo); sin embargo, no podemos ignorar un libro que es, en sí mismo, una fuente primaria, una de las formas en que se materializa una tradición que no es, ni nunca ha sido, exclusivamente oral.

CATERINA CAMASTRA
Universidad Nacional Autónoma de México

Herón Pérez Martínez. *Refranero mexicano*. México: Academia Mexicana / FCE, 2004 (1ª reimpr. 2005); 458 pp.

El estudio de la paremiología mexicana tiene actualmente como su principal impulsor a Herón Pérez Martínez, quien, después de publicar refraneros como *Refrán viejo nunca miente* (1993) y *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX* (2002), nos presenta ahora una selección en la cual cada refrán va acompañado de una glosa.

Esta obra tiene su origen en los proyectos emprendidos por la Academia Mexicana de la Lengua como parte de la celebración de sus 125 años. La Academia preparó dos versiones de un *Índice de mexicanismos* (1997 y 1998), del cual se han desprendido el *Diccionario de mexicanismos* de Guido Gómez de Silva (1ª. ed., 2001) y este refranero de Herón Pérez Martínez. Antes de aparecer estos dos libros, los diccionarios de mexicanismos de Joaquín García Icazbalceta y de Francisco J. Santamaría habían incluido un gran número de refranes, como ejemplos del uso de mexicanismos y, dado el carácter metafórico de los refranes, para ilustrar los diversos sentidos que puede cobrar una palabra o frase en el habla. Por otra parte, la Academia incluyó en su *Índice de mexicanismos* un gran número de refranes, de los cuales seleccionó aquellos que podrían considerarse realmente "mexicanos", dejando fuera de él los que

pertenecen también a otros países de habla española. En ese corpus se basó el refranero aquí comentado, que comprende dos mil paremias y una de cuyas grandes virtudes es el hecho de que cada una de ellas aparece explicada y comentada.

Los refranes propiamente "mexicanos" son, al decir de Herón Pérez Martínez, aquellos que

> o han sido acuñados en México, o bien son el resultado de transformaciones de matrices o pies de refrán procedentes de otras tradiciones y otros modelos paremiológicos que han sido adaptados a circunstancias, ideales o convicciones emanadas del calor, sentimientos, intereses y convicciones de las hablas locales en las distintas épocas de la historia de México (10).

Históricamente, los refraneros abren sus puertas a un gran número de textos que no son estrictamente refranes, ya que las distinciones entre las unidades paremiológicas resultan, por lo general, ambiguas. En el *Refranero mexicano* existe una lúcida conciencia de este problema y se plantea una solución. Como dice Herón Pérez Martínez: "Todo refranero supone una teoría paremiológica subyacente" (11), y la teoría paremiológica, en este caso, está claramente expuesta desde el inicio: la colección incluirá tres tipos de textos, a saber, refranes, dichos y frases gnómicas, y en cada caso se aclarará de qué tipo se trata. La mayor parte de los textos se definen como refranes.

La primera distinción que realiza Herón Pérez Martínez se refiere al grado de "paremiologicidad" que tiene un texto, es decir, a la función argumentativa; a mayor paremiologicidad esta función será más propia y completa (11). Define el refrán de la siguiente manera: "frase completa, conformada, por tanto, con sujeto y predicado, que además de un significado literal o directo tiene un sentido simbólico o paremiológico que le permite ser aplicado no sólo a la situación que enuncia sino a otras situaciones de alguna manera a ella asimilables" (12). Se distingue por andar de boca en boca, ser transmitido de generación en generación y ser aprendido juntamente con la lengua. Su rasgo distintivo más importante es el discursivo, la función entimemática que el habla de una cultura le asigna en el argumentar cotidiano (12-13).

Los refranes tienen una vida paremiológica histórica; lo son mientras una comunidad les reconozca la capacidad discursiva de ser verdades del hablar: "Unos textos, por tanto, que a principios del siglo XIX eran y funcionaban como refranes pueden actualmente no serlo" (13).

Por otro lado, Herón Pérez Martínez llama *dichos* a las expresiones ingeniosas del habla popular que carecen de verbo en forma personal o forman parte de hablas locales. En esta categoría se incluyen los giros, las frases hechas, los modismos, textos exclamativos, expresiones paremiológicas cuyo verbo está en infinitivo o son de tipo constatativo. La paremiologicidad de estos textos es restringida. "Desempeñan en el discurso la función de ornato de un hablar barroco que, como el nuestro, se fascina por el juego de sonidos que, intercalado en el proceso de una argumentación, le rompe el ritmo y hace fijar la atención, amén de, en algunos casos, adornarlo" (15). Tal es el caso de "No hay cuervo que no sea negro" (166); "Todos nuestra cruz tenemos, que a fuerza hemos de cargar, aunque nos lastime el peso" (163); el dicho de borrachos "A las once, una, y a la una, once" (332); el dicho popular "Poblano: chicharronero, cortabolsas y embustero" (368); el dicho de charros "Caballo anca de pollo, al hoyo" (91), o "El que quiere tapar la boca de todos, necesita mucha comida" (71).

En cuanto a la *frase gnómica,* o simplemente *frase*, en algunos casos comparte rasgos con el refrán, pero ha perdido su función discursiva y, por lo tanto, es ahora frase didáctica, máxima moralizante o frase ingeniosa. Por ejemplo, "No hay que echarse alacranes al seno", del cual nos dice Herón Pérez: "frase popular que en forma de consejo de la clase 'no hay que' expresa la conveniencia de no acercar a la propia intimidad personas que después puedan causar daño. Se usa en situaciones en que alguien produce daño a una persona traicionando su confianza" (35).

Una vez expuesta la teoría que sustenta el contenido de este refranero, se establecen los parámetros que se siguen en las explicaciones que acompañan cada texto. Conviene observar que la tradición de explicar los refranes, en nuestra lengua, se remonta al humanismo español; comenzó con la glosa en romance de adagios latinos y pronto se convirtió en un medio culto de tratar lo popular. Los refraneros glosados, especialmente en el siglo XVI, tenían motivaciones y objetivos variados: transmitir los refranes a las generaciones más jóvenes, indicar su correcto

empleo discursivo, buscar los orígenes cultos como un argumento para probar su antigüedad, veracidad y autoridad, entre otros. En México, en el siglo XX, contamos con el antecedente de explicar los refranes en *Refranes, proverbios, dichos y dicharachos mexicanos* de Darío Rubio, citado algunas veces por Herón Pérez Martínez.

El *Refranero mexicano* busca dar una explicación "condensada" (25), que contenga el rango contextual, la función discursiva y los rasgos estructurales de los textos, lo mismo que los elementos que permitan comprender su sentido paremiológico:

> Creemos, en efecto, que los refraneros en la actualidad no deben sólo reproducir el texto escueto del refrán —ello apenas estaría justificado en la actualidad— sino los demás rasgos que con respecto a su textualidad se sepan: rango contextual, sentido en que se usa, significación literal, rasgos formales, discurso que sustenta, tópico en que se basa, τοπος al que se refiere y cosas así (25).

Los refranes se presentan por el orden alfabético de la primera palabra clave, que por lo general es un sustantivo. Al margen izquierdo aparece la palabra clave; luego, el refrán, el dicho o la frase, y a continuación la glosa explicativa. Esta clase de ordenación facilita al investigador la búsqueda de los textos, ya sea de uno en particular o de un grupo que contenga el mismo elemento; por ejemplo, los textos que hablen del "indio" o del "mole".

Las glosas contienen en forma breve mucha sustancia, ya que en ellas el autor comienza por aclarar si se trata de un refrán, un dicho, una frase, etc.; establece, cuando se conoce, su origen: tabasqueño, ranchero, etc. Además el autor reflexiona sobre la forma en que está estructurado cada refrán; da una breve explicación de su sentido paremiológico, y, en los casos en que los refranes se relacionan por su sentido con otros de diferente forma o metáfora, indica las correspondencias. También suele señalar el origen del refrán y su relación con otros refranes en lengua española. En nota al pie de página se apuntan las variantes.

El sentido paremiológico de un refrán es su valor argumentativo (17) y se construye sobre su sentido literal: "resulta de un proceso de generalización de la situación invocada por un refrán para convertirla en situa-

ción tipo" (17-18). Existen algunos refranes cuyo sentido literal es difícil de comprender, no sólo fuera de México, sino incluso en este país, pues se refieren a un oficio particular sólo difundido en zonas rurales; por ejemplo, aquellos que utilizan, como metáfora de cierta conducta humana, los procesos de la elaboración del pulque o del agua miel, o los que se refieren a la elaboración del mole mexicano, para los cuales Herón Pérez Martínez, además del sentido paremiológico, nos explica el sentido literal.

En suma, el *Refranero mexicano* es un referente indiscutible para aquellos interesados en la paremiología mexicana y universal; pone al alcance de todos el material listo para explorarse y abre múltiples caminos para la investigación, no sólo paremiológica, sino también lingüística, antropológica y sociológica.

Nieves Rodríguez Valle
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

ción tipo" (17-18). Existen algunos refranes cuyo sentido literal es difícil de comprender, no sólo fuera de México, sino incluso en este país, pues se refieren a un oficio particular sólo difundido en zonas rurales; por ejemplo, aquellos que utilizan, como metáfora de cierta conducta humana, los procesos de la elaboración del pulque o del agua miel, o los que se refieren a la elaboración del mole mexicano, para los cuales Herón Pérez Martínez, además del sentido paremiológico, nos explica el sentido literal.

En suma, el *Refranero mexicano* es un referente indiscutible para aquellos interesados en la paremiología mexicana y universal; pone al alcance de todos el material listo para explorarse y abre múltiples caminos para la investigación, no sólo paremiológica, sino también lingüística, antropológica y sociológica.

Nieves Rodríguez Valle
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Enrique Flores. *Forajidos. Historia y poesía en siete corridos mexicanos.* Ilustraciones, Margarita Sada. México: Castillo, 2005; 48 pp.

Esta obra de Enrique Flores proporciona al lector joven (y no tan joven) una atinada selección de versiones de diferentes corridos sobre héroes populares reales o ficticios que son perseguidos por la justicia. Sabemos que el género en cuestión —relatos en verso, divididos en estrofas de cuatro o seis versos octosílabos— ha sido transmitido por tradición oral, en hojas sueltas o en cancioneros populares y que ha sido catalogado como manifestación colectiva épica surgida —según los estudiosos— del romancero llamado vulgar. Según nos dice Magdalena Altamirano, el romancero vulgar "continuó su amplia temática tremendista y recreó de diversas maneras el arquetipo del bandolero y del valentón",[1] tema central de este volumen con excelentes ilustraciones de Margarita Sada.

Las ilustraciones constituyen imágenes cuyos personajes centrales resaltan; van acompañados de sombreros, botellas, cigarros, dinero, pis-

[1] *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*. Tesis inédita. México, UNAM, 1990: 64.

tolas, símbolos de virilidad, valentía, poder y prestigio, de acuerdo con el contexto en que se cantan y se cantaron. También encontramos representaciones de muerte y sangre, contrastando con colores como el blanco, el negro y el rojo con un fondo difuminado.

Los textos presentan a caudillos, luchadores y bandidos, transformados en "héroes cuya caracterización ha trascendido y permanecido en la memoria colectiva".[2] Acercan al lector a "bandidos generosos" (3), que en algunos casos, además de burlar a las autoridades, tienden la mano al desamparado a la manera de personajes legendarios como Chucho el Roto.

Enrique Flores explica en la introducción quiénes son estos forajidos y por qué, al convertirse en justicieros, se identifican "con acciones prohibidas que le convienen al pueblo" (3), alternando entre "la nobleza y la crueldad" (4):

> Yo me vine de Hermosillo
> en busca de oro y riqueza;
> al indio pobre y sencillo
> lo defendí con fiereza,
> y a buen precio los cherifes
> pagaban por mi cabeza (8).

Nos informa el autor que estas "narraciones versificadas" (4) forman parte de una tradición que proviene de la antigüedad. Existieron en pueblos milenarios, como China (*Al borde del agua*), el Oriente Medio (*Ali Babá y los cuarenta ladrones*) y en las culturas de la Antigüedad clásica (*El asno de oro* de Apuleyo). Nos dice que uno de los objetivos de su trabajo es que los jóvenes conozcan una pequeña parte de la épica que hasta nuestros días ha permanecido vigente.

Los personajes que aparecen en las versiones seleccionadas son los siguientes:

• Joaquín Murrieta, figura que oscila entre "la historia y la leyenda" (7):

---

[2] Aurelio González. "Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos". *Caravelle* 72 (1999): 96.

A los ricos avarientos
yo les quité su dinero;
con los humildes y pobres,
yo me quité mi sombrero:
¡Ay, qué leyes tan injustas
fue llamarme bandolero! (9)

• Heraclio Bernal, "El Rayo de Sinaloa" (13), asaltante de diligencias y minas, muy famoso en el siglo XIX, perseguido por defender a los mineros y acusado por robar unas barras de metal:

La tragedia de Bernal
en Guadalupe empezó,
por unas barras de plata
que dicen que se robó (14).

• Gregorio Cortez,[3] inculpado por el robo de un caballo, acosado y perseguido por la policía texana, fue condenado a cadena perpetua, pero fue indultado gracias a que la comunidad mexicana organizó una manifestación de apoyo:

Ya agarraron a Cortez,
ya terminó la cuestión,
la pobre de su familia
la lleva en el corazón (21).

• José Santana Rodríguez Palafox *Santanón*, "Tigre de Acayucan", de quien se cuenta, por un lado, que en Oaxaca raptó a una joven y asesinó al administrador de una hacienda, Roberto Voigt, aunque otras versiones relatan que fue Voigt quien le robó mujer y ganado. Cabe mencionar, según nos informa Flores, que uno de sus perseguidores fue el poeta Salvador Díaz Mirón:

---

[3] El corrido de Gregorio Cortez ha sido ubicado dentro del grupo "historias de la frontera", que se desarrollan en los márgenes del Río Grande o Río Bravo. Véase Aurelio González. "El caballo y la pistola: motivos en el corrido". *Revista de Literaturas populares* I (2001), 1: 94-114.

Se dirigió hacia la Sierra,
donde tenía citación,
y dijo que ahí esperaba
a Salvador Díaz Mirón (25).

• Doroteo Arango, mejor conocido como Pancho Villa, líder revolucionario quien por defender a su hermana, agredida por el dueño de la hacienda en la que trabajaba, fue perseguido por la justicia. Este episodio serviría de inspiración a numerosos corridos, donde más que como un héroe nacional, es visto como personaje histórico-legendario, emblemático:

Es un delito matar,
aunque se haga con valor,
pero ¿quién va a meditar
cuando le pisan su honor? (30)

• Jesús Malverde, de quien no hay datos fidedignos. Se dice que nació en Sinaloa en 1870 y que fue albañil y obrero ferrocarrilero. Relata Flores que en Culiacán se le construyó una capilla, donde "la gente, en general —y los narcotraficantes en particular— le rinden culto, entre velas, relicarios, imágenes, exvotos, oraciones, corridos y una que otra AK47" (37):

Vuela, vuela, palomita,
párate en aquella vía;
cerquita de la estación,
allí tiene su capilla,
hecha por González León,
que es un hombre de valía (39).

El corrido de Jesús Malverde y también el de Camelia *la Texana*, que veremos a continuación, mitifican el mundo de las drogas, tema que se ha incorporado en los últimos años al ámbito épico-narrativo del corrido.

• Camelia *la Texana*, la mujer bandolera:

Una hembra, si quiere a un hombre,

por él puede dar la vida,
pero hay que tener cuidado
si esa hembra se encuentra herida (44).

Este corrido quizá se inspiró, según propone Flores, en *La Serrana de la Vera*, historia de una mujer que, vestida de varón, venga su deshonra matando al hombre que la sedujo. El tema de la mujer que mata al hombre que ama es universal; aparece por ejemplo en historias provenientes de la Edad Media. Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara utilizaron al personaje en comedias cuyo título menciona a la protagonista. También existe un romance que trata el mismo tema, *El veneno de Moriana,* inspirado a su vez en un texto de Juan Baustista de Villegas, *La morica garrida*.

Enrique Flores suele dar explicaciones textuales interesantes; así en la versión citada del corrido de Gregorio Cortez, traduce y asocia las palabras inglesas *hound* y *rangers*, incorporadas al corrido y castellanizadas (*jaunes* y *rinches*), explicando su significado para aclarar posibles dudas de los lectores; en el corrido de Jesús Malverde contextualiza y define *La Acordada*.

Cierra el autor el libro en forma por demás acertada, con un apartado en el cual se invita al joven a incursionar en otras lecturas afines al tema, como es el caso de *Bandidos* de Eric Hobsbawn; *Vida y aventuras del más célebre bandido sonorense, Joaquín Murrieta* de Irineo Paz; *Heraclio Bernal. ¿Bandolero, cacique o precursor de la Revolución?* de Nicole Giron; *Con su pistola en la mano. Un fronterizo y su héroe* de Américo Paredes, por mencionar sólo algunos.

María Teresa Ruiz
Escuela Nacional Preparatoria, UNAM

por él puede dar la vida,
pero hay que tener cuidado
si esa hembra se encuentra herida (44).

Este corrido quizá se inspiró, según propone Flores, en *La Serrana de la Vera*, historia de una mujer que, vestida de varón, venga su deshonra matando al hombre que la sedujo. El tema de la mujer que mata al hombre que ama es universal; aparece por ejemplo en historias provenientes de la Edad Media. Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara utilizaron al personaje en comedias cuyo título menciona a la protagonista. También existe un romance que trata el mismo tema, *El veneno de Moriana,* inspirado a su vez en un texto de Juan Baustista de Villegas, *La morica garrida*.

Enrique Flores suele dar explicaciones textuales interesantes; así en la versión citada del corrido de Gregorio Cortez, traduce y asocia las palabras inglesas *hound* y *rangers*, incorporadas al corrido y castellanizadas (*jaunes* y *rinches*), explicando su significado para aclarar posibles dudas de los lectores; en el corrido de Jesús Malverde contextualiza y define *La Acordada*.

Cierra el autor el libro en forma por demás acertada, con un apartado en el cual se invita al joven a incursionar en otras lecturas afines al tema, como es el caso de *Bandidos* de Eric Hobsbawn; *Vida y aventuras del más célebre bandido sonorense, Joaquín Murrieta* de Irineo Paz; *Heraclio Bernal. ¿Bandolero, cacique o precursor de la Revolución?* de Nicole Giron; *Con su pistola en la mano. Un fronterizo y su héroe* de Américo Paredes, por mencionar sólo algunos.

María Teresa Ruiz
Escuela Nacional Preparatoria, UNAM

Jesús Martín-Barbero. *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago de Chile: FCE, 2002; 479 pp.

La cartografía es aquí concebida como un ejercicio artesanal; como una incursión nocturna, a tientas, en vastas zonas de la cultura latinoamericana poco exploradas, para quizás llegar a constituir un discurso, una

inteligibilidad, un *logos* que pueda entretejer y figurar sus "pliegues, despliegues, reveses, intertextos, intervalos" (12). Y si la metáfora tiende a aproximar al cartógrafo y al alfarero a través de la semántica de una ceguera lúcida (como en Saramago), o al cartógrafo y a la tejedora que es Penélope mediante la alusión "al mapa de los viajes de su marido, mapa del mar soñado y del real entre-tejidos en el canto de Homero" (12), lo que en realidad sustenta su utilización es la necesidad de trazar cartografías que permitan avizorar el espacio de cohabitación y articulación de lo económico, lo laboral y lo político con lo imaginario y lo vivencial, es decir, con los *fenómenos de sentido* de que se alimentan tanto la continuidad como la reorganización de las socialidades en nuestra cultura. Es por ello que, como lo sugiere el título de uno de los capítulos del libro, el ejercicio del cartógrafo nocturno pretende ser un *desafío de lo popular para la razón dualista*.

Y es que lo popular, que no sólo no se confunde con lo masivo, sino que en cierto modo se le opone, se refiere a una heterogeneidad cuya expresión sólo puede ser detectada en sus ambiguos procesos de emergencia; así, esta primera distinción entre lo popular y lo masivo resulta correlativa de una segunda, en la que los medios se distinguen de las *mediaciones*, es decir, del espacio de conflicto y negociación en el que el discurso hegemónico secretado por los primeros es objeto de asimilaciones, desvíos y reapropiaciones múltiples, diversas, por parte de una colectividad que se revela como *agente heterogéneo*.

> Pues la *cultura masiva* es negación de lo popular en la medida en que es una cultura producida para las masas, para su masificación y control, esto es, una cultura que tiende a negar las diferencias verdaderas, las conflictivas, reabsorbiendo y homogeneizando las identidades culturales de todo tipo. Lo masivo es entonces la imagen que la burguesía se hace de las masas, o mejor dicho la imagen de sí mismas que estas deben interiorizar para que cotidianamente sea legitimada la dominación que aquella ejerce (119).

Esta visión de las culturas populares (necesariamente en plural) rechaza la idea que hace de lo popular un sinónimo de *autenticidad* cultural, "cuyo sentido se hallaría atrás, abajo, en todo caso fuera del proceso

y las dinámicas de la historia" (182), invitándonos más bien a desarrollar una sensibilidad crítica que sea capaz de identificar los *anacronismos* de los que está hecha nuestra historia, es decir, como lo manifiesta el propio Martín-Barbero citando a M. Lauer, una sensibilidad que sea apta para "percibir la permanencia de lo viejo allí donde parece estar lo nuevo", así como para "distinguir lo nuevo radicalmente distinto bajo los ropajes de lo tradicional" (183). Esta concepción, que retoma las categorías acuñadas por Raymond Williams para dar cuenta de la complejidad de la dinámica cultural que conlleva el proceso histórico, que son lo "dominante", lo "arcaico" y lo "emergente",[1] pretende escapar también, con la guía de Gramsci, al exilio que se impone a lo popular cuando se lo concibe como "diferencia" –dentro de una lógica de lo mismo y lo otro en la que lo otro "siempre resulta un avatar de *lo mismo*, o sea de la razón del antropólogo"–, prefiriendo atenerse estrictamente a la definición de la identidad "desde *los usos*, que articulan memoria y experiencia, desde la *posición relacional* en cuanto articulación histórica de diferencia y de conflicto" (183).

Lo popular es pues memoria; pero no memoria nostálgica o representación idealizada, sino una memoria que se reconfigura incesantemente a través de prácticas provenientes de matrices culturales negadas, soterradas, y que sin embargo no dejan de manifestarse y hacerse visibles en tanto estrategias de resistencia y réplica al discurso hegemónico-masificador: aquello que el propio Martín-Barbero califica de *usos*, en relación directa con la acepción que Michel de Certeau otorga al término, y que este ilustra citando como ejemplo las apropiaciones que llevaron a cabo los pueblos mesoamericanos en relación con las "leyes, prácticas y representaciones" implantadas por los conquistadores,[2] y entre las que por mi parte situaría, para completar la ilustración, a los "títulos primordiales" analizados por Serge Gruzinsky.[3]

Esas apropiaciones, que son estratégicas a pesar de no ser necesariamente reflexivas, desplazan "el proceso de decodificación del campo de

---

[1] *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977, 121-127.

[2] *L'invention du quotidien. I Arts de faire*. París: Gallimard, 1990, 54.

[3] *La colonización del imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVII-XVIII*. Trad. Jorge Ferreiro. México: FCE, 1991, 104-148.

la comunicación, con sus canales, sus medios, y sus mensajes, al campo de la cultura, de los conflictos entre culturas y hegemonía" (125); pero también insertan, dentro del análisis de los procesos de la comunicación, la cuestión de la pervivencia de la oralidad dentro de los formatos de las tecnologías mediáticas en tanto que formas de "oralidad secundaria", lo cual implica, a su vez, una reconsideración de las matrices narrativas que perviven dentro de los géneros que dichos medios ofrecen al consumo y en los que el discurso hegemónico tiene que tomar en cuenta, es decir, re-legitimar, aunque sea subrepticiamente, ciertos formatos de un imaginario "residual" en los que viene a anidar la tenaz memoria cultural de la colectividad.

Frente a la lógica instrumental de los medios, que pretenden trabajar con información pura que se acumula linealmente, la memoria cultural abreva en el imaginario y la experiencia, al mismo tiempo que los determina y produce; en otras palabras, no se trata de una memoria que se pueda utilizar, sino que es una memoria constitutiva de socialidades e identidades, cuya

> función en la vida de una colectividad no es la de hablar del pasado, sino la de dar continuidad al proceso de reconstrucción permanente de la identidad colectiva. Pero esa dialéctica de la memoria, operante en la narración popular –en la que la calidad de la comunicación no es igual a la cantidad de información– se resiste a dejarse pensar con las categorías de la informática (185).

Y también con las categorías de la literatura, si por literatura entendemos un sistema de comunicación intransitiva y autorreferencial, que progresivamente se retira hacia las zonas de su pretendida autonomía abandonando su vocación de *relatar*; pues "es otro el funcionamiento popular del relato, mucho más cerca de la vida que del arte, o de un arte, sí, pero transitivo, en continuidad con la vida". Así, frente al aislamiento del novelista, la narración popular, que es siempre un *contar a*, "trata del discurso que articula la memoria del grupo y en el que se dicen las prácticas. Un modo de decir que no sólo habla-de sino que materializa unas maneras de hacer" (153); ya que, como lo describió Walter Benjamin,

> la narración, tal como brota lentamente del círculo del artesanado –el campesino, el marítimo y, posteriormente el urbano–, es, de por sí, la forma similarmente artesanal de la comunicación. No se propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el "puro" asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como la del alfarero a la superficie de su vasija de barro.[4]

Hay que recalcar, sin embargo, que la así llamada transitividad de la narración tiene un calado más hondo de lo que parece; pues si por ella se realiza la conformación incesante de la memoria colectiva, no sólo es en función de la práctica misma del narrar y de las socialidades en las que se despliega, sino que, como a su manera ya señalaran Ricoeur o Hoggart, la narración establece las convenciones y estructuras que permiten "articular la cotidianidad con los arquetipos" (157).

Es así que aparecen los *géneros*, en tanto articuladores y pivotes de la mediación entre la narratividad popular y la producción de los medios y formatos masivos de la modernidad. Claro que aquí los géneros no se refieren a modelos de producción textual orientados por la existencia de un *corpus* más o menos definido, sino por la funcionalidad social de los relatos que en ellos opera, y por la cual aquellos no sólo constituyen un dispositivo de escritura, sino también de lectura, cuya pluridimensionalidad otorga sustento a "las mediaciones materiales y expresivas a través de las cuales los procesos de reconocimiento se insertan en los de producción, inscribiendo su huella en la estructura misma del narrar" (157).

Es de esta forma que, allí donde por ejemplo la mecánica mediática transforma la rareza y singularidad del acontecimiento (natural, político, etc.) en "suceso" (*fait divers*), es decir, en materia intercambiable que responde a las lógicas de la producción y el consumo –incluso con la apariencia que le imbuye un pretendido discurso de la objetividad–, el autor observa un deslizamiento, a nivel de la mencionada funcionalidad social de los relatos, por el cual el propio suceso se transforma a su vez en una fuente de misterio y enigmas, debido a su carácter aberrante y al

---

[4] Walter Benjamin, "La narración", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991, p. 119.

mismo tiempo apetecible, cuya fatalidad incita a la identificación, abriendo así un "agujero" que nos conecta con el mundo de lo maravilloso.

> Como en las leyendas. Sólo que ahora "lo maravilloso" se ha secularizado. Se fue la religión, pero nos quedó el mito: la ciencia y la técnica en fuente inagotable de maravillas, de nuevas fantasías y nuevos "fantasmas". Que se parecen mucho a los antiguos. La única diferencia de fondo es que hoy, más que soñar, lo que hacemos es consumir los sueños que nos fabrican los directores de ese inmenso show que llaman información (94).

Asimismo es evidente que, al reproducir el antiquísimo "drama del reconocimiento", y al perpetuar el circuito del *contar a*, así como al hacer patente una expresión desmedida de los afectos a través de sus códigos reiterativos y melodramáticos, la telenovela responde a una fruición arcaica para la cual "la calidad de la comunicación producida no tiene nada que ver con la cantidad de información que proporciona" (166). Y que esta delectación reposa, más que nada, en la apertura del relato, no sólo a nivel de la variabilidad de su duración (como ya se observaba con la novela de folletín), sino también en el plano de la imbricación entre lo que vive el personaje y lo que siente el espectador. Y quizás sea por ello, sugiere el autor, que entre las clases populares el goce ligado a la telenovela radica más en el hecho de contarla que en el de mirarla, pues sería precisamente allí que se opera el cruce, la confusión entre relato y vida.

Las *mediaciones* que el libro pretende mostrar son variadas: unas veces lo hace de manera detallada, otras sólo de manera programática, y otras más haciendo referencia a estudios de otros investigadores. En todo caso, esta propuesta es de una enorme actualidad para la comprensión de lo popular, en tanto elemento activo dentro del proceso socio-histórico que viven las sociedades latinoamericanas. Pues queda claro que, lejos de "nombrar lo masivo o el museo, lo popular en América Latina nombra aún un espacio de conflicto profundo y una dinámica cultural insoslayable" (182), y que por lo tanto debemos utilizar este balizamiento para la *construcción social* en territorios tan vastos como la educación, la política cultural, el desarrollo social, la política de medios, la creativi-

dad artística, etc., es decir, en cada uno de los sectores fundamentales en los que se entrelazan lo social y lo cultural, en un sentido amplio.

Rodrigo García de la Sienra
Instituto de Investigaciones en Educación,
Universidad de Guanajuato