

# Revista de Literaturas Populares



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

# Revista de Literaturas Populares

AÑO IX / NÚMERO 2 / JULIO-DICIEMBRE DE 2009

---

**dirección**

margit frenk

**secretario de redacción**

santiago cortés hernández

**comité de redacción**

araceli campos moreno / claudia carranza vera /  
berenice granados / leonor fernández guillermo /  
enrique flores / raúl eduardo gonzález / mariana masera /  
maría teresa miaja / gabriela nava / nieves rodríguez valle /  
rosa virginia sánchez / pilar vallés

**consejo editorial**

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

**cuidado de la edición**

comité de redacción

**diseño original**

mauricio lópez valdés

**tipografía / diseño de portada**

elizabeth díaz salaberría

**imagen de la cubierta**

familia selknam  
fotografía: martin gusinde

**publicación semestral**

---

CANJES, CORRESPONDENCIA:  
REVISTA DE LITERATURAS POPULARES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM  
CIUDAD UNIVERSITARIA, 04360, MÉXICO D. F.  
E-MAIL: [litpop@gmail.com](mailto:litpop@gmail.com)  
PÁGINA WEB: [www.rlp.culturaspopulares.org](http://www.rlp.culturaspopulares.org)

issn 1665-6431

impreso y hecho en méxico

---

Revista de Literaturas Populares, publicación semestral, año IX, número 2, julio-diciembre de 2009. 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

- Cantos chamánicos selknam*  
(ENRIQUE FLORES) ..... 277-314
- “Remolinos grandes, grandes, grandes...”*  
*Entrevista a una alfarera de Tlayacapan*  
(BERENICE GRANADOS  
Y SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ) ..... 315-345
- Venganzas y vindicaciones,*  
*casos de mujeres que vuelven de la muerte*  
(FLORENCIA RAQUEL ANGULO V.) ..... 346-355

## ESTUDIOS

- Anne Chapman en Tierra del Fuego.*  
*Cantos chamánicos e iniciáticos selknam*  
(ENRIQUE FLORES) ..... 359-387
- Juego de aire: relatos, mitos e iconografía de un ritual*  
*curativo en Tlayacapan (Morelos, México)*  
(BERENICE GRANADOS  
Y SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ) ..... 388-407
- “Le diable, le monde et la chair” : las santas mártires*  
*en las literaturas de cordel españolas, italianas y francesas*  
(CHARLOTTE HUET) ..... 408-430

<i>La literatura tradicional de La Rioja, Argentina.</i> <i>Archivos documentales y memoria oral</i> (GLORIA CHICOTE Y ELY DI CROCE) .....	431-459
--	---------

## RESEÑAS

Alberto del Campo Tejedor. <i>Trovadores de repente.</i> <i>Una etnografía de la tradición burlesca</i> <i>en los improvisadores de la Alpujarra</i> (RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ) .....	463-471
Marcela Orellana. <i>Lira popular: pueblo,</i> <i>poesía y ciudad en Chile (1860-1976)</i> (VERÓNICA MIHALJEVIC) .....	471-473
Rubén D. Medina. <i>De médico, poeta y loco.</i> <i>Algunas estrategias discursivas de la lírica popular mexicana</i> (MARIANA MASERA) .....	473-476
Mariana Masera y Enrique Flores, coord. <i>Ensayos</i> <i>sobre literaturas y culturas de la Nueva España</i> (LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO) .....	477-484
Gerardo Fernández Juárez y José Manuel Pedrosa, ed. <i>Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas,</i> <i>locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón</i> (CLAUDIA CARRANZA) .....	484-489
Luis Díaz Viana. <i>Cancionero popular de la guerra</i> <i>civil española. Textos y melodías de los dos bandos</i> (BRAULIO DO NASCIMENTO) .....	490-493
Rafael Beltran, ed. <i>Rondalles populars valenciens.</i> <i>Antologia, catàleg i estudi dins la tradició del folklore universal</i> (MARÍA TERESA MIAJA) .....	493-496
<i>Resúmenes.</i> .....	497-500

# Textos y documentos

---



## Cantos chamánicos selknam

En 1964, la antropóloga franco-norteamericana Anne Chapman conoció a la que iba a ser su amiga e informante privilegiada: Lola Kiepja —la “última chamana” selknam—, en Tierra del Fuego. Chapman grabó sus cantos entre 1965 y 1966, poco antes de que muriera Lola, y los tradujo, al año siguiente, con la ayuda de otra amiga selknam, la fueguina Ángela Loij.

Las grabaciones de esos cantos constituyen, sin duda, una iluminación inesperada, una increíble sobrevivencia de la arcaica poesía americana. Conocerlas podría ser un punto de partida de investigaciones más profundas sobre las “poéticas chamánicas”, lo mismo que de la revisión (que reincorpore en su matriz esos cantos) de la tradición poética americana.

Esta “edición” experimental de los cantos le rinde homenaje al admirable esfuerzo de Anne Chapman y a la memoria fascinante de Lola Kiepja. Me he limitado a *retransmitir* los cantos transmitidos por Lola Kiepja, con la sospecha de que hacía falta un despliegue en el espacio —“todo sin otra novedad que un espaciamiento de la lectura”, decía Mallarmé en el prefacio de *Un golpe de dados*—, una “puesta en página” que apoyara sus valores sonoros y sus silencios, sus alternancias, sus elipsis, sus gestos, sus errancias o su fragmentariedad.

Anne Chapman se limitó a transcribir solo algunos fragmentos de los cantos —o de algunos fragmentos de los cantos, los que pudo traducir—, pero lo hizo en unas notas que no ocultan su carácter de información discográfica marginal, mezclando, desordenadamente, al azar, texto y contexto —*letra y visión*—, lo que nos ha impulsado a “corregir” creativamente, espaciando las palabras en la página conforme a un ritmo auditivo y visual, anotando al pie, diferenciando tipos, estructurando los fragmentos y aventurando modificaciones mínimas.

Todos los materiales *expuestos* a continuación —textos y anotaciones— han sido extraídos, lo recalco, de las obras de Chapman y, más

especialmente, de las transcripciones y anotaciones relativas a los cantos rituales de Lola Kiepja, tal como aparecen en los libros de Chapman, *Fin de un mundo. Los selknam de Tierra del Fuego* y *Hain. Ceremonia de iniciación de los selknam de Tierra del Fuego*. A los que agregamos la página web donde pueden escucharse los cantos del álbum de cuatro discos editados por Folkways y hoy imposibles de conseguir, con sus números de volumen y de pista (y su vínculo electrónico), en su grabación original: *Memoria chilena: "Rito, chamanismo y música selknam"*. "Los sonidos del fin del mundo": [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id\\_ut=rito,chamanismoymusicaselknam](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=rito,chamanismoymusicaselknam).

En ese mismo sitio, el lector podrá observar las imágenes fotográficas del jesuita y antropólogo alemán Martin Gusinde, que acompañan los dos libros de Chapman analizados por mí en este mismo número de la *Revista*, en el artículo que se titula: "Anne Chapman en Tierra del Fuego. Cantos chamánicos e iniciáticos selknam". Los cantos desplegados en las siguientes páginas son, a la vez, un complemento y un homenaje.<sup>1</sup>

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

---

<sup>1</sup> En los textos que siguen, copio las transcripciones de las palabras *selknam* que aparecen en las traducciones de los libros de Anne Chapman al español (traducciones que no aclaran si hay que pronunciar esas palabras ajustándolas a la fonología del inglés o a la del español, aunque lo último parece ser lo cierto). En cuanto al nombre del pueblo cuyos cantos Chapman reprodujo antes de su desaparición —los *selk'nam*—, la antropóloga señala la discordancia entre la grafía que ella emplea, lingüísticamente más fiel, y la grafía simplificada que aparece en la portada de esos libros —los *selknam*— y que yo también he preferido reproducir aquí.



## I. Cantos chamánicos de Lola Kiepja, recogidos y traducidos por Anne Chapman

### 1. Canto chamánico de su viaje a Ham-nia, en el Cielo del Poniente<sup>2</sup>

[Vocalización]

Estoy en ese lugar.  
 No he llegado.<sup>3</sup>  
 Los de la casa de *Ham-nia*, los que se fueron,  
 me llaman desde lejos.<sup>4</sup>  
 La oreja del guanaco está parada en *Ham-nia*  
 del viento.<sup>5</sup>

Dos *klóketen*, hijos de *Kénenik*, han partido.<sup>6</sup>

[Vocalización]

Estoy sobre las pisadas de los que se fueron.  
 Voy andando por la pisada hacia el *Hain* de *Ham-nia*.  
 Estoy sentada sobre la cama allí.  
 Estoy cantando.  
 Estoy cantando en el lugar de las madres guanaco,  
 de los que se fueron, en la casa de *Ham-nia*.

[Vocalización]

<sup>2</sup> *Hamnia* es el lugar de poder del Cielo Occidental.

<sup>3</sup> Negación por afirmación: *He llegado*.

<sup>4</sup> Se refiere a los fallecidos, parientes de Lola por línea materna, en particular, dos tíos chamanes.

<sup>5</sup> Significa que el día está sereno.

<sup>6</sup> Los *klóketen* son adolescentes iniciados en la choza ceremonial del *Hain*, cuyos cantos se reúnen en una segunda grabación de Lola Kiepja. *Kénenik* es el Cielo del Poniente.

Estoy perdida yendo hacia *Ham-nia*.<sup>7</sup>  
 Voy tras las pisadas de los dos padres, de los que  
 se fueron.

[Vocalización]

Estoy sentada en la cama del *Hain*.  
 Creo que he llegado.  
 Voy andando hacia la casa de *Ham-nia*, de los que  
 se fueron.

[Vocalización]

Los rastros de los que se fueron no están aquí.<sup>8</sup>  
 Voy andando hacia el *Hain* de *Ham-nia*.

[vol. I, núm. 1]

## 2. Canto chamánico de K'oin-xo-on<sup>9</sup>

[Vocalización]

Aim-shoink.<sup>10</sup>  
 Che'num K'oin.<sup>11</sup>

*No se me ha dado ir a K'oin de Aim-shoink.*<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> Significa que no se perdió.

<sup>8</sup> Negación por afirmación: *Los rastros... están aquí*.

<sup>9</sup> Nombre del chamán al que originalmente pertenecía este canto, y en cuya voz se articula. *Koin* significa 'cordillera' y era el topónimo de uno de los territorios de la costa atlántica de la Tierra del Fuego. Los chamanes recibían su nombre de su lugar natal más el sufijo *xo'on*, que significa 'chamán'.

<sup>10</sup> Nombre de una cordillera mítica del Cielo del Norte.

<sup>11</sup> Otra residencia del poder chamánico.

<sup>12</sup> Otra negación por afirmación.

*Solo llegué hasta aquí en virtud del arco de la cordillera.  
Allí tomo asiento en Aim-shoink.*

*Chamwin me dio un lugar en la cordillera.<sup>13</sup>  
Deseo hablar de la cordillera.  
He tomado asiento allí.  
Me han transportado a la cordillera de Aim-shoink.*

*Estoy sentado en el lugar del Che'num, cantando.  
Un chamán de Aim-shoink me dio el poder.*

*Pido a mi cuñado el Viento la flecha del guanaco, pero me  
la rehúsa.<sup>14</sup>  
La flecha del guanaco de Ham-nia.<sup>15</sup>*

*Dos hombres, no de mi cielo, están sentados con un guanaco  
y un perro.<sup>16</sup>  
No me entregan el guanaco.<sup>17</sup>  
Lo deseo.  
Estoy solo.  
Estoy perdido.<sup>18</sup>*

*Los del infinito me entregan el poder.  
Lo recibo.  
Los del infinito me hablan del perro del viento.*

\*

---

<sup>13</sup> Chanwin es un profeta o chamán.

<sup>14</sup> El guanaco es símbolo del poder chamánico asociado al viento occidental.

<sup>15</sup> Sobre Ham-nia como otra residencia de poder chamánico, cf. nota 2.

<sup>16</sup> El cielo de K'oin-xo-on era el Cielo del Norte. Aquí, su espíritu visita el Cielo Occidental, correspondiente a sus dos esposas. El perro también es símbolo del poder chamánico.

<sup>17</sup> Negación por afirmación: el poder chamánico le ha sido transmitido.

<sup>18</sup> Afirmación por negación: *No estoy perdido*.

[A partir de aquí, Lola Kiepja canta su viaje el Cielo del Poniente]

Voy tras las pisadas, sola.  
 Me llaman desde lejos dos padres, los chamanes  
 del guanaco.  
 Yo, mujer, yo llego sola.  
 Estoy trabajando con la flecha de los dos hombres,  
 los del infinito, los de *Ham-nia*.<sup>19</sup>

Estoy sentada en el otro *Hain*.<sup>20</sup>  
 Estoy cantando en el otro *Hain* de *Pe-mia*, hablando  
 a las madres de los *klóketen*.<sup>21</sup>  
 Los dos padres, los que partieron, me dan  
 la sustancia.<sup>22</sup>  
 Yo, la que habla, yo misma he tomado asiento  
 en las cumbres de la cordillera de *Aim-shoink*.

[Vocalización]

Dos madres me entregan el poder, mujeres de guanaco,  
 las que partieron, mujeres no de mi cielo.<sup>23</sup>  
 Me lo han rehusado, ellas, las que partieron.<sup>24</sup>  
 Hablan hermosamente.  
 Las del infinito, las de *Ham-nia*.

<sup>19</sup> Lola Kiepja está imbuida por el poder de los *xo'on* o chamanes.

<sup>20</sup> El *Hain* del Cielo Occidental, y ya no el del Cielo del Norte.

<sup>21</sup> *Pe-mia* es otra localidad del Cielo Occidental. Sobre los *klóketen*, cf. nota 6.

<sup>22</sup> Se refiere de nuevo a sus tíos maternos, los chamanes que le han dado el poder.

<sup>23</sup> Negación por afirmación: la madre de Lola era mujer del Cielo Occidental.

<sup>24</sup> Negación por afirmación: significa que las dos mujeres le han transmitido el poder.

Yo, *klóketen* mujer, entro en el *Hain* de *Ham-nia*.<sup>25</sup>

[Vocalización]

[vol. I, núm. 3]

### 3. Canto chamánico para entonarse durante un eclipse lunar<sup>26</sup>

[Graznidos]<sup>27</sup>

Luna tiene mi *vincha*<sup>28</sup> bajo sus rodillas.  
Luna acaba de tomar mi *vincha*.

[Graznidos]

Estoy seguro de que Luna me ha tomado.  
Estoy bajo sus rodillas.

[Graznidos]

[vol. I, núm. 5]

---

<sup>25</sup> Otra vez afirmación por negación: a las mujeres les estaba vedada la entrada al *Hain* y no había *klóketen* mujeres.

<sup>26</sup> Los chamanes se enteraban en sueños de cuándo iba a ocurrir un eclipse lunar. Según los selknam, la luna se eclipsa cuando enrojece, inflamada de cólera contra los seres humanos. El pueblo se congregaba, entonces, para apaciguarla: las mujeres se pintaban con arcilla roja y cantaban lo mismo que los hombres. El espíritu del chamán se remontaba al cielo. En la época mítica, primordial, llamada *hóowin*, la Luna era el gran chamán.

<sup>27</sup> Imitación del graznido del aguilucho, probablemente la *Buteo polysona*, cuyo vuelo se remonta hasta perderse de vista, al modo del *wáiuwin*, el espíritu del chamán cuando visita la luna bajo el eclipse.

<sup>28</sup> La *vincha* era la faja de género que se ataban a la cabeza los gauchos para sostener el cabello.

<sup>29</sup> Ángela Loij explica la oración así: como el espíritu del chamán se halla a la sombra de la luna, está tan oscuro que solo alcanza a verse su *vincha* de plumas. El chamán sabe que pronto ha de morir.

#### 4. Canto chamánico de su viaje al Cielo del Poniente

Ando perdida hacia la cama de *Ham-nia*.<sup>30</sup>

Los que se han ido.  
Los del infinito.

La cama de *Kénenik*, del infinito.<sup>31</sup>

Dos *klóketen* llegaron caminando al *Hain* de *Ham-nia*.<sup>32</sup>  
Los hijos de *Kénenik*.

No hablo bien.  
Ando extraviada.<sup>33</sup>

*Shoort* de *Ham-nia*.<sup>34</sup>

El tiempo está sereno ahora.  
El viento me transporta.  
En mi mano tengo la flecha.

Los que se fueron.  
Voy tras las huellas.  
Hablo de los que partieron, los del infinito.

He perdido las huellas de los que se fueron.<sup>35</sup>

El cerro del viento de *Ham-nia*.

Quiero hablar con otro chamán.<sup>36</sup>  
Estoy perdida.

---

<sup>30</sup> *Ando perdida*: valor inverso. Sobre *Ham-nia*, cf. nota 2.

<sup>31</sup> Sobre *Kénenik*, cf. nota 6.

<sup>32</sup> Sobre los *klóketen* y *hain* cf. nota 6.

<sup>33</sup> Ambas locuciones significan lo contrario.

<sup>34</sup> Nombre de un espíritu del *Hain*.

<sup>35</sup> Negación por afirmación.

<sup>36</sup> Alusión al hecho de que es la última chamana que queda viva.

Estoy sola.  
No puedo hablar bien.<sup>37</sup>

*Ham-nia* de mi madre.  
*Hain* de *Ham-nia*, donde están los hijos, los *klóketen*.

[Vocalización]

Ando perdida tras el rastro de *Ham-nia*, de las mujeres  
guanaco.  
Estoy en el *Hain* del infinito.

Estoy tras el rastro de la casa del viento, del cerro  
del viento.  
Hablo de los que se fueron, los de *Ham-nia*.

Regreso del *Hain*.  
Mi brazo es recio ahora.

Estoy en *Kluiamen*.<sup>38</sup>  
Estoy sentada acá, cantando, hablando con los dueños  
del cerro, los que partieron, los del infinito.

[Vocalización]

Estoy cantando en la casa del viento, de *Ham-nia*,  
de los que se fueron.  
Aquí están los rastros de que me hablaron los que se  
han ido.

[Vocalización]

[vol. I, núm. 8]

---

<sup>37</sup> Formulaciones de valor contrario al literal, como siempre.

<sup>38</sup> Nombre de un cerro de la costa atlántica, así como de un cerro mítico en el Cielo Occidental.

### 5. Canto chamánico de cuando adquirió el wáiuwin de su finado tío<sup>39</sup>

*Así hablé yo acercándome a mi hija.*<sup>40</sup>

Él no me lo rehusó.  
Yo lo recibí bien.

*Hija mía, tómalo.*

*[vol. I, núm. 10]*

### 6. Canto chamánico para curar

Sacarle para sangre todo eso.<sup>41</sup>

*[Vocalización]*

El poder de la mujer es corto.  
Estoy sentada junto a uno que fue muerto en la guerra,  
el que partió.

*[vol. I, núm. 12]*

### 7. Canto chamánico para curar

Tengo aquí mi arco.  
Los que partieron me lo entregaron.

---

<sup>39</sup> El *wáiuwin* es el poder chamánico.

<sup>40</sup> Aquí habla el espíritu del difunto tío materno de Lola, su iniciador, dirigiéndose a ella en un sueño y llamándola “hija”. Fue cuando el espíritu le cantó por primera vez, una noche a fines de los años veinte.

<sup>41</sup> Lola chapurrea esta frase en castellano, refiriéndose a la extracción de sangre durante la curación.



[Vocalización]

He adquirido suficiente poder para sacar, para curar  
sola.<sup>42</sup>

El que se fue comía solo.<sup>43</sup>

Los que se fueron.

Mis dos padres me lo entregaron.<sup>44</sup>

Los que se fueron murieron de enfermedad.

[Vocalización]

Digo que yo puedo sacar la enfermedad de la persona  
que acude a mí.

[Vocalización]

No alcanzo a ver la mano del chamán *koliot*.<sup>45</sup>

El espíritu de mis dos padres, los que partieron.

La mujer tiene el arco.

El arco está dentro de mí.

El arco de los que murieron de enfermedad, los que  
se fueron.

[Vocalización]

La mujer no anda extraviada.

Tengo el perro de *Ham-nia*.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Las sesiones de curación se denominaban *kwaki-kaachin*: 'extracción de la enfermedad'.

<sup>43</sup> *Comía solo*: 'cantaba solo'.

<sup>44</sup> Se refiere a los dos tíos —chamanes— que la iniciaron en sueños.

<sup>45</sup> Palabra selknam que significa 'capas-rojas' y designa a los blancos.

<sup>46</sup> Sobre el perro simbólico, cf. nota 16.

[Vocalización]

El brazo del chamán *koliot* no cura.

[Vocalización]

[vol. I, núm. 13]

### 8. Canto del Hain<sup>47</sup>

El canto del canario, pájaro *k'meyu*.<sup>48</sup>

[Vocalización]

[vol. I, núm. 14]

### 9. Canto chamánico de cuando adquirió el wáiuwin de su finado tío<sup>49</sup>

Viene hacia mí.

Me llegó el primer día como un filo.

¿Dónde estás, hija mía?<sup>50</sup>

[Vocalización]

---

<sup>47</sup> Sobre la ceremonia del *hain*, cf. nota 6 y la segunda grabación de Lola Kiepja.

<sup>48</sup> La palabra *pájaro* está dicha en castellano. El “canario” se vincula al Cielo Occidental y *k'meyu* designa cierto tipo de canto que cantaban, durante la ceremonia del *Hain*, las madres de los adolescentes iniciados.

<sup>49</sup> Sobre el *wáiuwin* y la transmisión del poder chamánico, cf. nota 37.

<sup>50</sup> Aquí habla el espíritu de su tío, buscándolo en sueños para investirla con su poder.

Lo de la casa de *Ham-nia*.<sup>51</sup>

[vol. I, núm. 15]

### 10. Canto chamánico de *Mai-ich*, la prueba de la flecha<sup>52</sup>

[Vocalización]

Mi cuerpo está en la oscuridad.  
Yo mismo voy a perforarlo con una flecha.

[Vocalización]

[vol. I, núm. 22]

### 11. Canto de competencia chamánica con *Jashkit-xo'on*<sup>53</sup>

[Vocalización]

El poder de la mujer es corto.  
El de los que partieron, ese no es corto.

---

<sup>51</sup> El Cielo Occidental es también el cielo del tío, el chamán iniciador de Lola Kiepja.

<sup>52</sup> *Mai-ich*, el antiguo propietario de este canto, lo entonaba al ejecutar la prueba de la flecha: *kuash-mitchen*. El chamán comenzaba por ponerse en estado de trance, preparando el canal a través del cual iba a insertar la flecha en su cuerpo. Luego, completamente desnudo, procedía a insertársela bajo la clavícula, llevándola en dirección diagonal hacia el talle, donde la retiraba. Otra modalidad consistía en insertar la flecha de un lado de la cintura y extraerla del otro. Se dice que la flecha “iluminaba” su trayecto a través del cuerpo del chamán.

<sup>53</sup> Este canto fue entonado una sola vez, cuando Lola intervino en una competencia chamánica (*kashwáiuwin-jir*) con *Ishtón*, cuyo nombre chamánico era *Jashkit-xo'on* y que murió a fines de la década de los cuarenta. En estas competencias, un chamán desafiaba a otro más joven para poner a prueba su poder, su capacidad de obtener y prolongar el estado de trance y su conocimiento de la mitología chamánica evocada en los cantos.

Estoy haciendo crujir las ropas de cuero de guanaco.<sup>54</sup>  
 Voy andando con *Jashkit-xo'on* hacia la cordillera  
 de *Ai-maako*.<sup>55</sup>

[Vocalización]

Estoy sentada sobre un tronco allá.<sup>56</sup>  
 Estoy cantando en *Ai-maako*, en la casa de *Ai-maako*.

[vol. I, núm. 24]

## 12. Canto chamánico para encantar una ballena de *Kaisiya*<sup>57</sup>

[Mugidos de ballena agonizante]

*La ballena está montada sobre mí.*  
*Está sentada sobre mí.*  
*La estoy esperando.*<sup>58</sup>

*Estoy hablando en Aim-shoink.*<sup>59</sup>

---

<sup>54</sup> Eso hacían los chamanes para aumentar su estimulación al entrar en trance o durante el trance mismo.

<sup>55</sup> Otro sito mítico, este, del Cielo del Oriente, cuya escarpada cordillera representaba el más formidable reto para el espíritu del chamán que intentaba escalarla.

<sup>56</sup> Cada uno de los cielos posee un árbol sagrado.

<sup>57</sup> *Kaisiya* —propietario original y emisor imaginario del canto— tenía el poder de dominar a la ballena. Era un *ochen-maten*: ‘mata una ballena con flechas’ (flechas mágicas de origen chamánico). Pocos chamanes tenían tales poderes. Cuando un *ochen-maten* veía una ballena varada o muerta comenzaba su actuación; esto último podía saberlo por la multitud de gaviotas marinas que revoloteaban en torno del animal. El *ochen-maten* podía cantar hasta tres o cuatro días para arrastrar la ballena hacia la playa. Se decía que de la boca del chamán salía un chorro de aceite de ballena cuando el animal se acercaba a la costa.

<sup>58</sup> Se espera a que el chamán arrastre a la ballena hasta la orilla.

<sup>59</sup> Sobre esta cordillera mítica del Cielo del Norte, cf. nota al *Canto 2*. Este

La ballena macho.  
La ballena, mi padre, está por ahogarme.<sup>60</sup>

[Gritos de gaviotas]<sup>61</sup>

La estoy esperando.  
Hablo del aceite de ballena que pronto hará relucir los negros  
guijarros de Kasten.<sup>62</sup>

[vol. I, núm. 29]

### 13. Canto chamánico para despejar el cielo nublado en caso de lluvia o nevada

Que se corten las nubes.  
El cielo encapotado.

Que no me empapen de lluvia.

Que la lluvia regrese a su casa de *Aim-shoink*.<sup>63</sup>

[Soplidos]<sup>64</sup>

[vol. I, núm. 30]

---

sitio mítico se asocia a la ballena, del mismo modo que el Cielo Occidental (el de Lola Kiepja y sus iniciadores) está vinculado con el guanaco.

<sup>60</sup> Se considera que el espíritu del chamán trae a la ballena hacia la playa, cargándola sobre la espalda.

<sup>61</sup> Se imita a las gaviotas que revolotean sobre la ballena muerta cuando la corriente la arrastra hacia la playa.

<sup>62</sup> *Kasten* es una bahía situada en la costa norte de la Isla Grande, en la Tierra del Fuego.

<sup>63</sup> Cf. nota al *Canto 2*.

<sup>64</sup> Lola se ríe, recordando a un amigo, *Kankot*, famoso por sus travesuras, que simulaba pederrear a las nubes mostrándoles el trasero para agraviarlas para que se fueran de vuelta a su casa, la cordillera de *Aim-shoink*.

#### 14. Canto chamánico del rito peshere<sup>65</sup>

*Peshere.*<sup>66</sup>

*Kaiyire.*<sup>67</sup>

Eso sí, todo el día, toda la noche.<sup>68</sup>

[Vocalización]

[vol. I, núm. 31]

#### 15. Lamento, canto de luto por sus hijos mayores

[Vocalización]

En las alturas mi padre fue herido.<sup>69</sup>

*Kualchink.*<sup>70</sup>

*Aim-shoink.*<sup>71</sup>

Muerto de *hautre*.<sup>72</sup>

Su padre se llevó a mi hijo a *Aim-shoink*.

---

<sup>65</sup> Este canto pertenece al grupo *haush*, que habitaba al extremo sudeste de la Isla Grande.

<sup>66</sup> El rito *peshere* se asemejaba a la competencia chamánica (*kashwáiuwin-jir*): varios chamanes rivalizaban emulándose recíprocamente en demostraciones de poder bajo estado de trance, por ejemplo pisando brasas.

<sup>67</sup> Esta palabra se pronuncia en selknam, sin traducirla a la lengua *haush*.

<sup>68</sup> En castellano, significando que los chamanes entonarían este canto día y noche.

<sup>69</sup> *Mi padre*: 'mi hijo'. *En las alturas*: 'en el Cielo del Norte'.

<sup>70</sup> La muerte vino del norte. Un haya (*kualchink*) fue la primera en morir. Ante su muerte, los demás árboles se infligieron heridas horizontales para manifestar su congoja. Por eso su corteza está desgarrada.

<sup>71</sup> Cf. nota al *Canto 2*. Como el marido de Lola, sus hijos pertenecían al Cielo del Norte.

<sup>72</sup> Enfermedad infligida por un chamán.

[Vocalización]

Estoy apenada por mi hijo que murió de *hautre*.

[Vocalización]

El hermoso.  
No me queda nadie.

[Vocalización]

En las alturas.  
Mis dos hijos heridos.

Estoy acá en *Aim-shoink*.  
Mi marido.

[Vocalización]

El hermoso.  
Estoy allá en *Aim-shoink*.

Mi padre herido por causa del *hautre*.<sup>73</sup>

[vol. I, núm. 36]

## 16. Canto de cuna

Álá.  
Álá.  
Álá.<sup>74</sup>

[vol. I, núm. 45]

<sup>73</sup> *Mi padre*: 'mi hijo'.

<sup>74</sup> El canto consiste en la repetición de esta palabra, que significa 'nene' o 'bebé'. Todas las madres cantaban este arrullo. Lola lo hacía mientras cargaba a su criatura sobre la espalda, cuando iba a la costa a pescar.

**17. Canto aprendido en la misión salesiana<sup>75</sup>**Cerca Diosi.<sup>76</sup>*Soki.*<sup>77</sup>

[vol. I, núm. 46]

**18. Canto aprendido en la misión salesiana***Saecula saeculorum.*<sup>78</sup>

[vol. I, núm. 47]

**II. Cantos de la ceremonia del *Hain*, cantados por Lola Kiepja y recogidos y traducidos por Anne Chapman****1. Háichula. Canto para antes del amanecer<sup>79</sup>**—*Háichula.*


---

<sup>75</sup> Hacia fines de la década de los treinta, Lola pasó un tiempo en la misión salesiana próxima a Río Grande, en la Isla Grande de la Tierra del Fuego. Pero no soportaba el régimen de vida y se marchó.

<sup>76</sup> Chapurreo en castellano con el sentido de: 'Cerca de Dios'.

<sup>77</sup> Palabra selknam que significa 'dos', simbolizando a Dios y Cristo.

<sup>78</sup> Chapurreo de lo que pudo ser, originariamente, la parte final de la plegaria católica en latín.

<sup>79</sup> Se desconoce el significado de la palabra *Háichula*, pero Lola le dijo a Annie Chapman que este canto convoca al amanecer. Las mujeres lo entonan diariamente, durante la ceremonia del *Hain*, mucho antes del amanecer, durante una media hora. Gusinde describe este canto como lúgubre, desagradable y angustioso, parecido al "lastimoso aullar de seres que huyen de la luz". Un mito selknam contaba cómo este canto traía el amanecer: "El muchacho norteño tenía una hermana. Esta se percató de la prolongada oscuridad. Salió de su choza y se puso a cantar. A medida que cantaba, comenzó a aclarar más y más. El día



Todas las mujeres.<sup>80</sup>  
*Klóketen* todos afuera.<sup>81</sup>

[vol. II, núm. 1]

## 2. Yóroheu. *Canto del amanecer*<sup>82</sup>

Atrás *yorje*.  
 —*Háichula*.<sup>83</sup>  
 Todas las mujeres.  
 —*Yóroheu*.

Llamar.  
 —*Háichula*.  
 —*Yóroheu*.

---

era ahora mucho más largo. Durante el día, la muchacha cantó algunas veces más, para que la claridad no se desvaneciese”.

<sup>80</sup> A diferencia de los cantos chamánicos, lo que aquí se transcribe son algunos fragmentos de los cantos con los comentarios de Lola Kiepjá, que mezcla en ellos el castellano y el selknam.

<sup>81</sup> Los *klóketen* eran los jóvenes iniciados en la ceremonia del *Hain* (cf. nota 6). La separación del muchacho con respecto al mundo de las mujeres y los niños era absoluta mientras durara el *Hain*; así se comprende la congoja de la madre cuando su hijo se alejaba hacia la choza ceremonial. En ella aprendía los secretos guardados por los hombres y allí sufría las humillaciones, las agresiones, el hambre y la fatiga que lo ayudaban a endurecer. Ningún iniciado debía oír el *háichula*: salía del *Hain* al amanecer y se iba al bosque cercano, esperando a que los otros vinieran para ir de cacería. Si las mujeres comenzaban antes de eso su canto, debía taparse los oídos con su capa y precipitarse fuera de la choza, más allá del sonido de las voces de las mujeres cantando.

<sup>82</sup> *Yóroheu* es deformación de *yorje* ‘amanecer’. Las mujeres entonaban este canto pocas horas después del anterior, para saludar al sol naciente. Sin embargo, Gusinde cuenta que, después de que la *klai-klóketen*, o la madre de los *klóketen*, entonó ese canto, comenzó a llover (una mezcla de agua y nieve), y como soplaba un fuerte viento norte, el entusiasmo de las mujeres decayó, aunque no por mucho tiempo.

<sup>83</sup> Cf. nota 79.

Yorje clara.  
—Yóroheu.

*Kai klóketen* primero.<sup>84</sup>

[vol. II, núm. 2]

### 3. *Hoshócherikó*<sup>85</sup>

—*Sha wrekein*.<sup>86</sup>

—*Hoshócherikó*.  
—*Hoshócherikó*.<sup>87</sup>

[vol. II, núm. 3]

### 4. *Kot te hepé. Cuerpo seco*<sup>88</sup>

—*Kot te hepé*.

Así mujeres.  
*Klóketen* para el colegio.<sup>89</sup>

<sup>84</sup> *Kai klóketen*: 'las madres de los *klóketen*'.

<sup>85</sup> Palabra con significado desconocido.

<sup>86</sup> 'Que la suciedad se vaya'. Las mujeres entonan este canto mientras los iniciadores frotan con hongos correosos o fibras vegetales los cuerpos de los *klóketen*, antes de pintarlos con *ákel*, una arcilla roja.

<sup>87</sup> Las mujeres entonan este canto rítmico mientras los *k'pin* pintan de rojo el cuerpo de los *klóketen*.

<sup>88</sup> Deformación de *kat happen* 'cuerpo seco'. "Las madres de [los] *klóketen* pintaron entonces tres líneas en el rostro de su hijo: una por el centro de la nariz y las otras dos a cada lado de la cara, además de otras dos a lo largo del cuerpo. El canto continuaba mientras las mujeres se pintaban el rostro con el mismo dibujo".

<sup>89</sup> Cuando Lola Kiepjá se refería al *Hain*, lo hacía llamándolo *colegio*, en castellano.

Lo mismo.  
Está listo.  
Así.

[vol. II, núm. 4]

### 5. ¡Ho, ho, ho!<sup>90</sup>

—¡Ho, ho, ho!

Mañoso *Shoort* pegar las mujeres.<sup>91</sup>  
Tapar con el cuero todas mujeres.<sup>92</sup>

No mirarlo *Shoort*.  
No mirar nada.<sup>93</sup>

Eso es.  
Con la canasta.

---

<sup>90</sup> Las mujeres entonan cada vez que *Shoort* aparece en el campamento, amenazando con castigarlas. “De pronto comenzaron a cantar con voces firmes, rítmicas y enfáticas: ‘¡Ho, ho, ho!’. El *Hain* había comenzado. Cantaban media hora o más. Apenas la gente del campamento oía ese canto, interrumpía toda actividad y permanecía quieta, expectante, como si tuviera la sensación de ser transportada a otro nivel de existencia”.

<sup>91</sup> *Shoort* es es el espíritu más dinámico del *Hain*, el más temido por las mujeres y los *klóketen*. Es el marido de *Xalpen*, la terrible, y vive con ella bajo la tierra. Tiránico, él abre el *Hain* y es el último en aparecer en escena. Su símbolo eran unos manchones blancos pintados en todo su cuerpo y que imitaban las plumas de la lechuza *k'tetu*. Como supuestamente era de piedra, no daba señas de respirar. Se desplazaba con pasos muy cortos y daba saltos repentinos, para detenerse en seco, temblando y sacudiendo la cabeza, como hace el *k'tetu*.

<sup>92</sup> Cuando *Shoort* llega al campamento, las mujeres se ocultan cubriéndose con pieles de guanaco.

<sup>93</sup> Las mujeres no deben mirar a *Shoort* mientras esté presente en el campamento.

Mañoso es.  
Mañoso para el palo, mujeres.

Canasta también.  
Tirar no más.<sup>94</sup>

[vol. II, núm. 5]

## 6. Hó-kreek<sup>95</sup>

—Hó-kreek.

Así para cuando se viene al colegio.<sup>96</sup>  
Más lejos.

*Shoort* para el colegio.

Dos.<sup>97</sup>  
Hasta el colegio.

[vol. II, núm. 6]

---

<sup>94</sup> *Shoort* sacude las chozas de las mujeres, arrojándoles canastas y pinchándolas o golpeándolas con un palo. Para derribar una vivienda, *Shoort* comenzaba con precaución, como si tuviera miedo. Tocaba una cobertura del techo, lentamente, y la arrancaba con fuerza de la armazón, arrojándola al suelo. Así seguía hasta que solo quedaban los postes, que destrababa y arrojaba en varias direcciones, hasta que la choza quedaba demolida.

<sup>95</sup> Otra denominación de *Shoort*. Cantan las madres de los *klóketen*. *Shoort* estaba pintado siempre con círculos de tiza. Llevaba una máscara cónica que hacía su rostro indiscernible. Las mujeres cantaban cuando *Shoort* se iba del campamento. Un hombre gritaba: “¡Regresen a sus chozas!”. Las madres se precipitaban al borde del escenario, moviendo los antebrazos arriba y abajo y gritando el otro nombre de *Shoort* a modo de homenaje.

<sup>96</sup> Cf. nota 89. *Shoort* se va del campamento y vuelve al “colegio”, o sea, a la choza del *Hain*.

<sup>97</sup> Quizá Lola está pensando en dos madres de los *klóketen*.

### 7. *Hó-kreek*<sup>98</sup>

—*Hó-kreek*.<sup>99</sup>

—¿Mi amigo está enojado?<sup>100</sup>

—¿Dónde los dejaron?<sup>101</sup>

Corazón malo.<sup>102</sup>

### 8. *Hú-ku-húu*<sup>103</sup>

—*Hú-ku-húu*.<sup>104</sup>

<sup>98</sup> Aunque se trate de otro nombre de *Shoort* (cf. canto anterior), aquí se refiere a los *Hayílan*, peones o sirvientes de *Shoort*. Este canto no fue transmitido por Lola Kiepja, y no existe, por lo tanto, registro sonoro.

<sup>99</sup> La escena tiene lugar después de una cacería en que los *klóketen* se extraviaban en el bosque, por el descuido de los *Hayílan*, que vuelven exhaustos y cubiertos de lodo, resbalando y apoyándose en sus bastones torcidos. Las madres, enojadas, entonan este canto burlesco en los linderos del bosque, lo que los irrita aún más.

<sup>100</sup> 'Aimere j'hópin', en la versión selknam transmitida por Federico Echeuline.

<sup>101</sup> Se refiere a los *klóketen*, perdidos durante la cacería. 'Kishmá táishtr?', en *selknam*.

<sup>102</sup> 'Tuljippen', en *selknam*. Los *Hayílan* eran unos payasos eróticos, extravagantes, cómicos, insolentes, que agredían a las mujeres y a los *klóketen* y ejecutaban una serie de escenas homosexuales, sin inhibiciones. Por ejemplo, un *Hayílan* viejo carga a uno joven sobre su cabeza, trastabillando, ya que los genitales de este le obstruyen la visión, y exhibiendo grotescamente su excitación sexual. Luego, el joven lo tira al suelo y lo pone de rodillas, boca abajo, iniciando lo que Gusinde llama el "juego impuro", que consiste en la simulación de un coito anal. Las mujeres, escandalizadas, gritan: "¿No les da vergüenza hacer porquerías a la vista de todas nosotras? Oye, tú, suelta a ese otro y déjalo ir! ¿No te repugna abusar malamente de ese viejo?"

<sup>103</sup> Nombre de uno de los emisarios del *Hain* en lengua *haush*. Por la noche, dos emisarios de *Xalpen* llegan al campamento en busca de carne y de arcilla o pintura roja. Este canto es entonado por ellos en lengua *haush*.

<sup>104</sup> *Hashé* y su esposa *Wakús* —la "pareja revoltosa"—, los emisarios de *Xal-*

—*Halishani k'ai pé, néme.*<sup>105</sup>

Con fuego.  
Otro agarra.<sup>106</sup>

*Apel* ceniza.<sup>107</sup>  
Así las mujeres.<sup>108</sup>

Primero otro al rancho.  
Para cambiar otro al rancho.<sup>109</sup>

[vol. II, núm. 7]

### 9. ¡Ha, ha, ha!<sup>110</sup>

—¡Ha, ha, ha!

---

pen, eran cómicos. Cruzaban el escenario despacio, a veces de rodillas, cantando cada vez más fuerte y con aspecto de borrachos. Sus rostros estaban ennegrecidos con carbón y tenían el pelo alborotado, con una corona de ramas y hojas en la cabeza.

<sup>105</sup> 'Mujeres, denme pintura roja'. Lola explica: "*Halishan* significa *ákel* o arcilla roja en lengua *haush*".

<sup>106</sup> Los emisarios juegan con el fuego. *Wakús* finge apuñalar las llamas y ambos simulan incendiar las chozas, robar los dones, golpear a las mujeres. *Hashé* finge — en otra de sus pantomimas — tragar trozos de carne muy caliente o brasas encendidas. Las mujeres ríen y alguna simula alimentar su pene con carne o pintura roja.

<sup>107</sup> *Apel* significa 'primero': 'Primero ceniza'.

<sup>108</sup> Lola hace ademán de arrojar la ceniza.

<sup>109</sup> Se refiere a la entrega de pintura en el campamento para "cambiar" o transformar al *klóketen*.

<sup>110</sup> Canto de burla a *Xalpen*, la mujer devoradora que amenaza a los *klóketen* en el *Hain*. Las mujeres lo cantan, desafiantes, cuando el griterío les indica que *Xalpen* ha aparecido en la choza ceremonial. *Xalpen* es la figura más iracunda y abominable de todas las creaciones del *Hain*. Glotona hasta el canibalismo, ansía ayuntarse con todos los varones y, en particular, con los *klóketen*, a quie-

Cuando anda.  
Así mujeres.<sup>111</sup>

[vol. II, núm. 8]

### 10. Hoshr k'lich choucha<sup>112</sup>

—*Hoshr k'lich choucha.*

Jé te.<sup>113</sup>

—*Hoshr k'lich choucha.*

---

nes se lleva bajo tierra para saciar sus instintos sexuales. Se dice que, a veces, abandona a los *klóketen* en el inframundo. Era el único espíritu representado a través de una efigie sin semejanza humana. Los selknam la construían con arcos de caza atados con nervios de guanaco y la forraban con hojas, ramas, hierba y cueros de guanaco. La parte delantera iba pintada de blanco o con un fondo rojo y líneas transversales blancas. Medía seis metros de largo y casi un metro de diámetro. A Gusinde, el aspecto de *Xalpen* le recordaba una ballena, pero nada parece vincularla a una criatura acuática.

<sup>111</sup> Cuando *Xalpen* surgía de las profundidades de la tierra, las mujeres corrían trayéndole canastas repletas de hongos, bayas, pescado o cualquier alimento. Mientras corrían, cantaban este canto como si fuera un juego, y tras dejar sus canastas en el escenario, volvían a sus chozas, alegres por haberle dado de comer al monstruo.

<sup>112</sup> 'Cabeza de mejillón'. En otra obra, Chapman había traducido erróneamente: 'Cabeza de piedra'. Cuando *Xalpen* llegaba de noche (anunciada por los terribles gritos *wa* de los hombres) para satisfacer su desmesurado apetito sexual, las mujeres entonaban este canto y hacían que aumentara su furia. La choza del *Hain* temblaba, y llamas brotaban de su cima. Los hombres se precipitaban en el escenario, empuñando antorchas y cargando a las víctimas de *Xalpen*, algunas de ellas sujetándose las rodillas y dejando colgar sus cabezas, otras mostrando un gran pene inflamado que colgaba hasta sus rodillas. En medio del tumulto, *Xalpen* seguía con sus alaridos, y los hombres gritaban de terror, mientras las mujeres cantaban implorándole compasión por los *klóketen*.

<sup>113</sup> 'Enojada'.

Así mujeres.  
*Kai klótenen.*<sup>114</sup>

*Jé te k'hajmaje.*<sup>115</sup>

—*Tul úlichen.*<sup>116</sup>

—*Hané mején.*<sup>117</sup>

*Koosh aimeren.*<sup>118</sup>

—*Hoshr k'lich choucha.*

Así mujeres.  
 Así mujeres todas todas.

Primero se enoja.  
 Primero se enoja.

—*Hoshr k'lich choucha.*

Cuando se enoja la mujer esa, Xalpen.

—*Hoshr k'lich choucha.*

No se pierde.<sup>119</sup>

—*Hoshr k'lich choucha.*

Para *klóketen* está mal.

—*Hoshr k'lich choucha.*

Así mujeres.

---

<sup>114</sup> Cf. nota 82.

<sup>115</sup> 'Va a estar enojada'.

<sup>116</sup> 'Corazón bueno'.

<sup>117</sup> 'Visita buena'.

<sup>118</sup> 'Rostro furioso'.

<sup>119</sup> 'No lo olvido'.



Para cuero.  
Pena *hoshir* para *yar-pál*.<sup>120</sup>

(vol. II, núm. 9)

### 11. ¡Hé, hé, hé!<sup>121</sup>

—¡Hé, hé, hé!

*Konipin* es malo.  
*Pingüinos* es malo.<sup>122</sup>

*Kulpush* es lindo.<sup>123</sup>

[Chasquido de lengua]

Más fuerte es cuando viene mujeres,  
la cabeza.<sup>124</sup>

Cacique más peor,  
no cae nada.<sup>125</sup>

---

<sup>120</sup> Mezcla de castellano y selknam.

<sup>121</sup> Danza de hombres y mujeres, llamada “juego de la venganza de las mujeres”.

<sup>122</sup> *Konipin* y *pingüinos* se refieren a los hombres. En esta danza, un grupo de jóvenes sale dando saltos como pingüinos; las mujeres los embisten y los tumban, haciéndolos gritar como si los mataran. Gusinde comenta: “Por única vez las mujeres tenían la ocasión de triunfar sobre los hombres”.

<sup>123</sup> Cacique selknam que, al decir de Lola, nunca se dejaba intimidar por las mujeres y nunca caía.

<sup>124</sup> ‘El volumen del canto aumenta cuando las mujeres agarran a los hombres por el pelo’.

<sup>125</sup> ‘El cacique no cae cuando las mujeres le jalan el pelo’.

No está malo.  
Anda, anda.

[Chasquidos]

[vol. II, núm. 11]

## 12. Yoyoyoyo<sup>126</sup>

—Yoyoyoyo.<sup>127</sup>

Esto no sabe yo.  
Malo, malo.<sup>128</sup>

Un rato.  
Después le cayó otra vez.<sup>129</sup>

No tanto.  
Es poco.

---

<sup>126</sup> Se canta cuando *Kulan*, mujer espíritu, baja del cielo. *Kulan* es la *femme terrible* del *Hain*. Está siempre rodeada por sus amantes pasados, presentes y futuros. Lleva una máscara cónica pintada de rojo, con una franja blanca de la cabeza a los genitales, cubiertos por un taparrabo. A veces huye al cielo para entregarse a sus amoríos, adonde se lleva a un pretendiente o a varios. A veces, en el centro del escenario, *Kulan* recibía a un amante tras otro, de un círculo de candidatos que la rodeaba. Hacía el amor donde quería: en el cielo, en la choza del *Hain*, sobre el escenario y en el bosque cercano al campamento.

<sup>127</sup> “Los hombres anunciaban su descenso desde el cielo cantando *yoyoyoyo* muy rápido y en un solo tono”. De acuerdo con el misionero salesiano Juan Zenone, hacían un ruido, moviendo ligeramente la lengua en la boca, “como si fuera una botella con una piedra dentro”.

<sup>128</sup> ‘Este canto no lo conozco. Lo canto mal’.

<sup>129</sup> ‘Luego, *Kulan* cae del cielo otra vez’.

No canso nada yo.<sup>130</sup>  
No puedo.

[vol. II, núm. 12]

### 13. *Maukelé mé ék*<sup>131</sup>

—*Maukelé mé ek.*

Así toda mujer.  
Todo cuando baja *klóketen* y *Kulan*.<sup>132</sup>  
*Kulan shé*.<sup>133</sup>

—*Maukelé mé ek.*

—*Pémaulk nain*, así le dicen.<sup>134</sup>  
—*Maukelé mé ek*, para arriba.  
—*Pémaulk*.

Para llevar los jóvenes, *Kulan*.  
Después los baja.

<sup>130</sup> 'No me canso de cantarlo', glosa Anne Chapman. Sin embargo, este *no* parece afirmativo, en otra negación por afirmación: 'Me canso... / No puedo'.

<sup>131</sup> *Maukel* o *Pémaulk* es el Cielo Oriental. Allí se oculta *Kulan* con sus amantes (cf. Canto 12).

<sup>132</sup> Las mujeres entonan este canto para instar a *Kulan* a que vuelva del cielo en compañía de los *klóketen*. A menudo, retenía a sus amantes por una semana o más. Regresaban a la tierra tambaleantes, padeciendo el efecto de los excesos de *Kulan* y con el cabello salpicado de excremento de pingüino. Los huevos de pingüino eran la única comida de los *klóketen* durante su estancia en el cielo de *Kulan*. Las mujeres no preguntaban qué había ocurrido, puesto que, como aseguraban las víctimas, jamás recordaban nada de lo que les sucedía allí.

<sup>133</sup> 'El marido de *Kulan*'. Su nombre es *Koshménk* y hace el papel de cornudo, para la hilaridad de las mujeres. Busca frenéticamente a su compañera y se enfurece si la descubre *in fraganti*.

<sup>134</sup> *Pémaulk nain*: 'arriba en el Cielo Oriental'.

En la noche.

Bajar.

Todas las mujeres.

Para llamar *klóketen*.

Para bajar *Kulan*.

Lo mismo canta como esta.

[vol. II, núm. 13]

#### 14. Canto para controlar el clima<sup>135</sup>

—*Yó shu xe é yó*.<sup>136</sup>

Nada más.

Eso cuando viene no moja,  
blanca *hohshi*.

Blanca está el hijo.

Esto cantaban las mujeres cuando frío.  
Cuando llegan, calentar bien.<sup>137</sup>

[vol. II, núm. 18]

---

<sup>135</sup> Las mujeres entonan este canto durante un rito celebrado para conjurar tormentas de nieve o de lluvia. Un grupo de jóvenes varones salen del *Hain*, desnudos y con una corona fabricada con hierba seca, mientras otro grupo de muchachas, gozosas, les arrojan agua con hielo y bolas de nieve.

<sup>136</sup> Deformación de *hohshi* 'nieve'.

<sup>137</sup> 'Cuando volvían, se calentaban'.

### 15. Canto para controlar el clima

—Vete.

—Vete.

—Nieve, vuélvete a tu casa,  
al Cielo del Norte.

—¿Por qué estás aquí,  
nieve?<sup>138</sup>

[vol. II, núm. 19]

### 16. Maa toni. Ya lejos<sup>139</sup>

—Tul úlichen.<sup>140</sup>

Kawj waixen.<sup>141</sup>

—Tilia.<sup>142</sup>

Así le dicen.  
Toda cosa del colegio.

---

<sup>138</sup> En este caso, dejamos la versión castellana de Anne Chapman. El original selknam dice: “*Johen. / Win. / Hosh hin kawy, / Tamnia. / Hues wai, kan?*”. *Tamnia* es una localidad mítica en el Cielo del Norte.

<sup>139</sup> Canto de las madres de los *klóketen* para consolarlos. Las mujeres piensan que sus hijos obedecen las órdenes despóticas de *Xalpen* y que esta puede matarlos en un estallido de furia. Imaginan que tienen que cazar sin desmayo, así que, cuando *Xalpen* surge del inframundo, le dirigen este canto, con el fin de apaciguarla mientras los *klóketen* cazan “allá lejos” y están tristes y cansados.

<sup>140</sup> ‘Corazón hermoso’. Cf. nota al Canto 10 (alabanza dedicada a *Xalpen*).

<sup>141</sup> ‘Buscar casa’. *Xalpen* mira las chozas del campamento en busca de carne.

<sup>142</sup> ‘Tobillo’. Se refiere al cansancio de los *klóketen*.

—*Máa toni.*  
—*Tilia k'ochen.*<sup>143</sup>

[vol. II, núm. 20]

### 17. Lamento por el exterminio de los hombres<sup>144</sup>

—*¡Yo te ho lí ho ho lí!*

Toda mujer.  
Cuando se enoja,  
cuando mata ella.<sup>145</sup>

*Klóketen* matar primero.<sup>146</sup>

—*¡Yo te ho lí ho ho lí!*

*Klóketen* así.<sup>147</sup>  
Toda mujer.

[vol. II, núm. 21]

<sup>143</sup> 'Tobillos cansados' (cf. nota anterior).

<sup>144</sup> A causa de la indómita avidez sexual de *Xalpen* y sus frecuentes encuentros amorosos con los *klóketen*, queda embarazada. Los dolores de parto la vuelven aún más iracunda. Es el momento de culminación de la ceremonia. *Xalpen* da muerte a los *klóketen* y luego a casi todos los hombres, destripándolos uno por uno con la larga y filosa uña de su dedo índice. El *Hain* se estremece como si temblara la tierra. Afuera, se dejan oír los terribles aullidos de las víctimas. Angustiadas, las mujeres intentan aplacar a *Xalpen* con este canto.

<sup>145</sup> Lola evita pronunciar el nombre de *Xalpen*, la exterminadora de los hombres.

<sup>146</sup> '*Xalpen* mata primero a los *klóketen*'.

<sup>147</sup> Aquí Lola varía el registro de su voz, indicando que las mujeres cantaban en voces diferentes.

### 18. *Hain kojn hórosho*<sup>148</sup>

[Vocalización]

—*Hain kojn hórosho.*

—*Hain kojn hórosho.*<sup>149</sup>

### 19. *Canto de Olum*<sup>150</sup>

[Palmadas y chasquidos]

Todo, todo.<sup>151</sup>

*Wahr*, juntar sangre.<sup>152</sup>

[vol. II, núm. 23]

---

<sup>148</sup> Las dos palabras que siguen a *Hain* no pudieron ser descifradas por Ann Chapman. Se trata de un lamento por los *klóketen* a los que ha matado *Xalpen*. Las mujeres entonan este canto, que dirigen a los *klóketen*.

<sup>149</sup> “De pronto, todo era silencio”. El bebé había nacido y *Xalpen* se lo había llevado al inframundo. “Las mujeres, reunidas en el linde del escenario, veían a dos hombres mayores cargando el cadáver de un *klóketen* empapado en sangre. Uno de ellos le sostenía la cabeza, que colgaba pesadamente, y el otro sus piernas y sus pies. La sangre parecía manar de las orejas y la boca, y también de las entrañas, a través de una herida abierta desde el cuello hasta los genitales”. Luego salían otros cadáveres, y entonaban su canto las mujeres. Una vieja agitaba su capa, intentando devolverles el aliento. Cuando *Xalpen* destripaba a sus víctimas —con “su larga y filosa uña”—, las mujeres oían los gritos de los moribundos y se lamentaban: “¡*Xalpen* ha matado a Fulano!”. Desesperada, cada mujer cantaba su propio canto *k'meyu* (cf. abajo, canto 21) para calmar la furia de *Xalpen*.

<sup>150</sup> Canto de los hombres en el *Hain*, mientras *Olum* restituye la vida. Casi todos los hombres han sido exterminados. Los pocos que quedan levantan los cadáveres tintos en sangre de guanaco y los sacan con lentitud del *Hain*. Las mujeres se lamentan. Pero aparece *Olum*, poderoso chamán y recreador de la vida, curando las heridas y emprendiendo la tarea de “juntar sangre”, según la expresión de Lola.

<sup>151</sup> ‘Cantan todos los hombres’.

<sup>152</sup> ‘La sangre, junta la sangre’.

20. Héj ká rak<sup>153</sup>

[Palmadas]

—Héj ká rak.

—Héj ká rak.

Así mujeres.

[Palmadas]

—¡Ha bajado!<sup>154</sup>

21. Cantos k'meyu<sup>155</sup>

[Vocalizaciones simultáneas]<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> Palabras de bienvenida, no descifradas. Canto entonado por las mujeres cuando oían batir las palmas desde el *Hain*, anunciando el ascenso de *K'terrnen* —el bebé de *Xalpen*— del seno de la tierra. Alegres, extendían sus brazos invitando al niño a salir de la choza ceremonial. “Lola imitaba el paso de *K'terrnen*, riéndose mientras movía sus hombros de un lado para otro, ligeramente, cantando con voz muy suave: “*Héj ká rak*”. *K'terrnen* estaba pintado con *ákel* rojo desde el extremo de su cabeza cónica hasta sus rodillas. Sobre este fondo rojo se trazaban unas delgadas líneas blancas y paralelas —otra banda más ancha cruzaba de la punta de la máscara a los genitales—, cubiertas luego de plumones blancos que producían un efecto sobrenatural y resplandeciente.

<sup>154</sup> Cuando el bebé regresaba al *Hain*, los hombres lo saludaban desde dentro batiendo las palmas con suavidad, mientras las mujeres, antes de volver a sus chozas, gritaban: “*Kau kó him!*”, que significa: “¡Ha bajado!”.

<sup>155</sup> Cada mujer poseía uno o varios cantos tradicionales, llamados *k'meyu*, que heredaba y estaba relacionado con su “cielo”. Las mujeres lo cantaban diariamente para apaciguar a *Xalpen* y a *Shoort*. Algunas pretendían haber convocado con su *k'meyu* a algún *Shoort* bellamente pintado, trayéndolo del inframundo. También se llamaba a estos cantos *Hain-enmai*: ‘Hay un *Hain*’, o ‘Para un *Hain*’. En ellos, solamente hay vocalización.

<sup>156</sup> Según el relato de Gusinde, testigo del *Hain* de 1923, la *kai-klóketen*



[Canto *k'meyu* de Lola Kiepja.]

[Canto *k'meyu* de Ejih]

[Canto *k'meyu* de Yoter]

—*Yokel shé*.<sup>157</sup>

[Primer canto *k'meyu* de Otrich]

—*Yoichi Koyotl*.<sup>158</sup>

[Segundo canto *k'meyu* de Otrich]

[Primer canto *k'meyu* de Halupé]

[Segundo canto *k'meyu* de Halupé]

[Canto *k'meyu* de Yoimolka]

[Canto *k'meyu* de Kauhualpan]

[Canto *k'meyu* de Haricho]

[Canto *k'meyu* de Anien]

—*Yipen, yipen*.<sup>159</sup>

[Canto *k'meyu* de Kachira]

[Canto *k'meyu* de Kauyiya]

[Canto *k'meyu* de Halkan]

---

comenzó a cantar acompañada por las demás mujeres, pero entonando cada una su propio *k'meyu*, de manera que cada una cantaba un canto distinto. La escena se repetía varias veces durante el ritual. Este “cacofónico coro”, dice Anne Chapman, “tiene que haber producido sonidos poco agradables al oído humano, pero aparentemente los espíritus lo apreciaban”.

<sup>157</sup> Ni Chapman ni su ayudante Angélica Loij supieron traducir esa expresión.

<sup>158</sup> *Yoichik* o *jólchik* es el nombre de unos de los postes del *Hain*. *Kóyotl* es uno de los hijos de *Otrich*.

<sup>159</sup> ‘Feo, feo (el canto)’.

[Primer canto *k'meyu* de *Amilken*]<sup>160</sup>

[vol. II, núms. 26-41]

## 22. Canto de *Amilken*. *El mito del guanaco*<sup>161</sup>

Guanaco dijo: —Tu padre,  
Guanaco, va a morir.  
Canta el lamento.

—Entierra al Guanaco, a tu padre,  
el viejo Guanaco macho,  
tu padre, tu padre.

<sup>160</sup> Este es el primer canto *k'meyu* de *Amilken*. El segundo viene enseguida, y es el último de este corpus: el *Canto de Amilken*, llamado también: *El mito del guanaco* (cf. canto 22).

<sup>161</sup> El mito del guanaco o de la prohibición del incesto le había pertenecido a *Amilken* o *Amilkin*, una mujer chamán a la que conoció Lola Kiepjá. “El drama se produjo en el tiempo de *hóowin*, el pasado mítico, y se refiere a un hombre que urdía acechanzas para aprovecharse de sus hijas. Al lograrlo, con una de ellas, ambos fueron convertidos en guanacos. “*Ra, ra, ra, ra, ra*”, cantaba Lola, imitando al guanaco al comienzo del canto. Luego entonaba la letra del mito que hemos traducido aquí. Lola cita lo que le dijo el Viejo Guanaco (cuando todavía era humano) a sus hijas: *Estoy por morirme. Sepultadme en la tierra blanca, pero no me sepultéis en lo hondo de la tierra; dejadme libres la cabeza y los hombros. Después de mi muerte, cumpliréis la táchira (ceremonia de luto) y, a medida que os alejéis cantando vuestra congoja, un hombre se os acercará. Tendrá mi misma apariencia, pero no seré yo. Pedirá haceros el amor. Haced como él diga.* Y cuando murió, las hijas hicieron tal cual el padre había ordenado. No bien se alejaban entonando el canto de la muerte, el Viejo Guanaco (ahora transformado) salió de la fosa de un brinco, enardecido de deseo por las hijas. Olfateó el rastro y se lanzó frenético tras ellas, orinando mientras corría. Cuando las alcanzó, dijo: *Yo soy aquel de quien os habló vuestro padre. Venid, hagamos el amor.* Una se echó a correr y logró escapar del padre, pero este sedujo a la otra. Esta también, entonces, se convirtió en guanaco”. La que sigue es una versión libre, que intenta aproximarse al mito selknam, transcrito por Anne Chapman, con la ayuda de Ángela Loij.

Canto el lamento de las mujeres  
por el Guanaco.

*[Vocalización]*

El padre Guanaco habló.  
Después, el lamento de las mujeres.

El padre va tras ellas, excitado.  
Las persigue, sigue sus huellas,  
orinando,  
el viejo Guanaco macho,  
el Guanaco.

Una hija corrió lejos.  
Otra se apareó con el padre.

*[Vocalización]*

El viejo Guanaco macho,  
el Guanaco.  
Su hija lo cuidó.

Tras las huellas corrió veloz.  
Las alcanzó.

Lo enterraron en arcilla blanca,  
en arcilla blanca lo enterraron.

Su rostro quedó descubierto,  
sin enterrar.

Corrió el padre tras sus hijas,  
tras sus huellas,  
orinando.  
Las huellas de sus hijas.

Se apareó con la hembra,  
corrió tras su hija  
el viejo Guanaco macho.

Ya no era familia suya.  
Era su amante, su concubina.

Una escapó lejos.  
Con la otra copuló lejos,  
en los campos.

*[Vocalización]*

*[vol. II, núm. 42]*

## “Remolinos grandes, grandes, grandes...”

### Entrevista a una alfarera de Tlayacapan

Caminábamos por el Museo del Ex convento de San Juan Bautista, en Tlayacapan (Morelos, México), hacia mediados de julio de 2009, cuando llamaron nuestra atención unas hermosas figuritas de barro pintadas en colores brillantes, que tenían formas de animales y personas. A primera vista recordaban un típico nacimiento navideño, pero un cartel informativo aclaraba que estas piezas se utilizaban en un ritual curativo contra el *mal aire*. Movidos por la curiosidad decidimos buscar al productor de las figuras en ese pueblo de alfareros y, preguntando, dimos con ella: Felipa Hernández Barragán, una mujer de cien años que aprendió el oficio de ceramista de su suegra, Virginia Cervantes. Aunque ya no trabaja desde hace diez años, su hija, María del Refugio Reyes, continúa elaborando las figuritas.

En esa ocasión, fue María del Refugio quien nos recibió en su casa y nos platicó, entre otras muchas cosas, cómo se realizaba el ritual con las figuras. Entre sueños, historias de familia, relatos de curación, de encuentros con lo sobrenatural, transcurrió la tarde. Sus palabras nos atraparon. No podíamos dejar de visitarla una segunda vez para grabar sus narraciones.

A continuación presentamos la transcripción de la entrevista realizada el viernes 24 de julio de 2009, durante esa segunda visita. María del Refugio Reyes, hija menor de Felipa Hernández, tiene 61 años, sabe leer y escribir, y es nativa y residente de Tlayacapan. A ella le gusta trabajar la cerámica, sin embargo, para solventar sus gastos, también elabora y vende yogurt. A diferencia de otros alfareros de la zona, María del Refugio elabora solo figuras de barro que tienen una función ritual: candeleros con forma de ángeles —que se utilizan tanto en las ofrendas de los graniceros a los cerros como en los altares de Día de Muertos—, muñequitas molenderas, vaqueros y toritos para la fiesta de Todos Santos y el “juego de aire”.

Decidimos transcribir la entrevista casi íntegra y presentarla sin cortes temáticos, porque consideramos que su secuencia natural permite apreciar la manera en la que se van entrelazando los distintos relatos de la ceramista y cómo estos tienen un hilo conductor constituido por su trabajo artesanal. En este trabajo hemos querido acercarnos a formas narrativas a las que no se les presta suficiente atención, porque no se les considera géneros bien definidos. Las narraciones de sueños, historias de vida, procesos de trabajo, rituales, etc..., constituyen, sin embargo, relatos estructurados con una poética propia que genera personajes, tramas, intrigas y todo tipo de recursos propios del arte verbal.

En la entrevista intervienen las voces de María del Refugio y los dos recopiladores, quienes en este mismo número de la *Revista* publican un estudio que toma como base las palabras de la ceramista para investigar las distintas facetas del culto al aire y sus rituales curativos en Tlayacapan. En suplemento electrónico se presenta la videograbación de la entrevista.<sup>1</sup>

BERENICE GRANADOS y SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ  
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

MARÍA DEL REFUGIO: Bueno, yo me llamo María del Refugio Reyes Hernández. Soy de aquí de Tlayacapan, aquí nací, mis padres son de acá. Mi mamá tiene... cien años, se llama Felipa Hernández Barragán y ella sí, pues ya está registrada aquí. Mi papá sí era de acá. Mi papá se llamaba Agustín Reyes Cervantes. Ya no existe pero... estamos aquí. Este, yo tengo 61 años. 61 años tengo.

Yo aprendí el trabajo que hace mi madre, lo aprendí desde el... como a los ocho años empecé a trabajar con ella. Me gustó porque ella ya lo hacía, ella lo empezó a trabajar desde el año 1931. Eh... de ahí, pues ya ella fue haciéndolo; lo fue haciendo porque mi abuelita, ella era la que curaba. Mi abuelita se llamaba Virginia Cervantes Portillo y ella es la que acá, en esta casa, aquí ella curaba. Entonces, como hacía sus curaciones del mal

---

<sup>1</sup> El suplemento electrónico puede consultarse en la dirección: [www.rlp.culturaspopulares.org](http://www.rlp.culturaspopulares.org).

aire, ella mandaba a hacer todo, todas las figuritas del mal aire. De ahí, mi mamá llegó y en el año 1931 ya empezó a trabajar ella. Le empezó a enseñar, y empezó a trabajarlo. Ah... tiene poco que dejó de trabajar, tendrá como unos... unos diez, diez o ocho años que dejó de trabajar. Su último trabajo que hizo, pues lo conservamos. Ahí está, pero si ve usted no, no lo saco, porque es lo último que ella pudo hacer.

Ha trabajado, pero pus ya no es lo mismo, ya no puede bien a bien, ya no, más que nada ya no ve bien y... para trabajar ya se le dificu... dificulta un poco. Pero de hecho ella fue la que quedó a hacer los trabajos que, que le mandaba mi abuelita para las curas de aire. Y yo desde muy chica me gustó aprender, porque de hecho no nomás hacía los juegos de aire: ella se encargaba de hacer los, los juegos de aire para la curación y se encargaba de hacer, para Día de Muertos, hacía candeleros, sahumador, angelitos, caballitos, toritos, todo eso hacía, muñequita, hacía, este, las molendera, ángeles grandes, hacía muchas cosas para el Día de Muertos, juegos ceremoniales, todo eso lo hacía para el Día de Muertos.<sup>2</sup> Entonces, pues sí trabajaba demasiado. Y ya de ahí, yo me gustó... Yo veía cómo trabajaban y... iba a vender, me... me gustaba, ¿no? Y ya de ahí yo empecé agarrar el... el barro para trabajar, igual que ellas. 'Tos desde como a los ocho años me gustaba pues ir a... a jugar con el lodo. Ya empecé, empecé; ya como a los 10, 12, 14 años yo ya me, me dedicaba a trabajar junto con ellas. A decorar, más que nada me gustaba decorar. Decorar me, me encantaba decorar los angelitos porque sus colores son muy vivos, muy... muy, este, resaltan mucho. No le gustan los colores opacos, nada de eso. Le gustan los colores vivos que, que resalten, que estén llamativos. Es lo que siempre ella le gustó. 'Tonces igualmente a mí me ha gustado de esta forma y hasta la presente lo sigo trabajando. Pos ya...

SANTIAGO: Oiga y su abuela, eh... ¿ella era también de acá de Tlayacapan? Nos puede contar así un poquito una historia de ella para...

MARÍA DEL REFUGIO: Sí, mi abuelita es de acá, mi... mi abuelita Virginia, la que era curandera. Ella es de, era de acá. Acá, de acá fue... acá

---

<sup>2</sup> En México, el 2 de noviembre se celebra el Día de Muertos, fiesta popular en la que se cree que las almas de los difuntos regresan a sus casas, por lo que se les ofrenda comida, bebida y hasta juguetes cuando el difunto es un niño.

nació, acá... acá fue su vida. Entonces por eso le digo que ella fue, ella le enseñó su, su mamá.

BERENICE: Y ella tenía el don también, entonces.

MARÍA DEL REFUGIO: Sí, le enseñó a curar y a hacer todo esto que le dejó como una herencia, como lo... bueno, en este caso yo lo, lo nombro como una herencia que le dejó a mi mamá. Mi mamá ya me está dejando esto. Pero entonces, como les decía ese día,<sup>3</sup> ya ahorita va como por cuarta generación. Su mamá, ella, mi mamá y yo. Pues ya somos, con yo, con... conmigo, ya cuarta generación, que ya lo traen de antaño. Con eso anteriormente se curaban porque acá no había médicos, no había servicio de carros, no había nada, nada. En esa época, mi mamá nos contaba que cuando ella llegó acá no había nada, todo era caminando. Caminando. Iban a vender pero en... cargaban los animales con los huacales y a caminar hasta Ozumba, Chalco, Ameca,<sup>4</sup> todo eso, pero en animales. O iban a Cuautla a ver algún médico, igualmente. Entón's a mi abuelita cu... como curaba, tanto curación del mal aire como... como partera ampírica.<sup>5</sup> Ella era partera. La venían a traer para un lado, la llevaban a San José, Tlanepantla, aquí a... a San Ag... mmmh, este... Santa Catarina.<sup>6</sup> 'Tons a varias partes del alrededor de acá, a ella la venían a traer a caballo, porque pos no había servicio. La venían a traer a caballo para ir a hacer sus curaciones a otros lados, o atender a un, a una persona que se iba a aliviar, iba a tener bebé. Entonces la venían a traer a caballo, en todas partes la venían a traer a caballo, porque pus no había servicio. Entonces ya cuando empezó el servicio de... de carros, pues ya empezaron también ellos a... a viajar. Pero era una vez a la semana que, que salía el carro de acá. Venía de Yautepec,<sup>7</sup> pasaba y s'iba; atravesando brechas,

<sup>3</sup> Se refiere a la primera visita, realizada el jueves 16 de julio de 2009.

<sup>4</sup> Ozumba de Alzate, Chalco y Amecameca son poblaciones del Estado de México, que se ubican entre el Distrito Federal y el estado de Morelos.

<sup>5</sup> *ampírica*: 'empírica'.

<sup>6</sup> El municipio de Tlanepantla se encuentra en la región norte del estado de Morelos. Colinda al norte con el Distrito Federal, al este con el municipio de Totolapan, al oeste con Tepoztlán y al sur con Tlayacapan. La localidades de Santa Catarina y San José se sitúan en el municipio de Tepoztlán.

<sup>7</sup> El municipio de Yautepec se localiza en la parte norte del estado de Morelos; colinda con los municipios de Cuautla y Atlatláhuacan en el este, al sur



todo eso para llegar a México. Se tardaba. Era un solo día que pasaba; y volvía a regresar un solo día. Regresaba. Por decirlo: hoy pasaba y ya no regresaba, hasta otro día regresaba. Entonces ya no había servicio, entonces fue...

[...]⁸

Y sí, le digo que, este, entonces eso fue lo... lo... lo que ellos trabajaban. Y ya de ahí mi papá es la que, la que llevaba a mi mamá. En ese tiempo mi abuelita es la que iba y venía, que la venían a traer, que s'iba a un lado y a otro a curar, pero nada más mi abuelita es la que salía. Ya cuando llegó mi mamá fue cuando... ya a ella la dejaba. Me dis... le dice que le decía:

— Le haces esto, haces l' otro.

'Tonces, pero ya mi mamá le empezaron a enseñar a hacer los juegos de aire. Al año que ella llegó, al año le empezaron a enseñar a trabajar. 'Tons ella no sabía ni qué, porque no sabía nada. Y ya, ya le en... empezaron a enseñar, a enseñar. Y ya ella le empezaba a enseñar a hacer los juegos de aire, le empezó a enseñar a hacer los, que los angelitos, que los toritos, los caballitos, que las molenderas, todo eso le enseñó mi abuelita para poder este, trabajar. 'Tons ya de ahí, pues mi mamá se empezó a enseñar, a enseñar, y del año de 1931 a, a esta fecha pues ella fue la que empezó a trabajar. Tiene poco que ella dejó de trabajar porque, más que nada por... ya no ve bien, ya le, se le dificulta en trabajar. Pero entons en este caso yo ya me quedé. Ya, ya sigo su misma tradición de ella, trabajando.

[...]

BERENICE: Oiga señora, ¿usted conoció a su abuelita?

MARÍA DEL REFUGIO: No, no, yo no conocí a mi abuelita. Y me hubiera gustado conocerla para... pa preguntarle, ¿no? ¿Por qué tenía ese don, o qué fue, o cómo se enseñó? Todo eso me hubiera gustado preguntarle, pero la verdad no tuve el gusto de conocerla.

---

con los municipios de Ayala, Tlaltizapán y Emiliano Zapata, al oeste con los municipios de Jiutepec y Tepoztlán y, finalmente, al norte con el municipio de Tlayacapan.

⁸ Los corchetes indican aquí y en líneas posteriores un par de brevísimas interrupciones en las que la entrevistada dió instrucciones para la elaboración del yogurt.

BERENICE: Entonces, su mamá no le contó tampoco cómo... cómo se inició su abuelita.

MARÍA DEL REFUGIO: No.

BERENICE: O sea, sí le enseñó su mamá, pero...

MARÍA DEL REFUGIO: Sí. Sí, mi mamá, cuando mi abuelita curaba, mi abuelita le decía:

– Tú te retiras, no te quiero acá.

Mi mamá nunca se enteró de cómo curaba, de cómo... eso: nada. Mi mamá era la que se encargaba de hacer el juego de aire para curación, pero mi abuelita nunca la admitió que estuviera con ellos para... que ella se diera cuenta. Mi mamá, independiente. Ya namás le decía:

– Hice esto.

Es como ella sabe que lo que ella, ella curaba; pero, de hecho, no la admitía que estuviera con ella. Nada más ella es la que curaba, ella es la que decía:

– ¿Sabes qué?, esta persona tiene esto y esto más.

Pero ella sabía decirle. Ya antes, mucho después. Pero no la admitía que estuviera...

– Pues ora voy a estar con mi mamá a curar.

No. Y ella es la que se encargaba curar de todo. De todo, de todo, de todo. Del mal aire, de atender partos, de atender, mmmh, pues... varias, varias cosas que ella, que ella les curaba. Y venían muchas, muchas personas a verla; muchas, porque a veces, les digo que me platica mi mamá que se la llevaban a un lado, a otro, a otro y... y estaba acá pero la venían a ver acá. Y luego a veces de momento la venían a traer y se la llevaban a caballo para ya otras partes, para curar. Ya la traían igualmente, la volvían a venir a dejar. Pero de hecho mi mamá nunca se dio cuenta cómo curaba. Le decía después. Y ella sí, sí se enteraba porque ella le decía:

– Mira, la señora tiene esto, un... Pues no se va a componer así tan fácilmente, porque necesita... pues los señores aires me pidieron que le haga su, su mole, o quieren una fruta.

Y es como ella se enteraba. Pero de hecho mi mamá nunca entró adonde ella curaba. Así es que ella se enteró porque le decía, le comentaba nada más. Ora, cuando iba a dejar el aire, igualmente. Ella namás decía:

– Vamos a dejar el aire.

Se iban al campo a dejar el aire; que habían hecho la curación, iban a dejar el aire. Y ya es como mi mamá se daba cuenta de cómo le silbaba a los aires, a los señores aires, con la huilota por las cuatro partes.<sup>9</sup> Ya de ahí luego le decía:

– Te haces a un lado porque vienen los señores aires.

‘Tonces ya de ahí, ya de ahí, mi mamá se hacía de lado, ella pensaba, se imaginaba: “Pues viene algún señor, o una persona”, ¿no? Ella se imaginaba, porque nunca sabía qué es lo que era. Y luego l’decía:

– Te haces a un ladito, decía.

Cuando dice, cuando empezaba a silbarles:

– Pues yo esperaba ver una persona que entrara, ¿no?, dice, y lo que yo veía eran los remolinos grandes, grandes, grandes, que se hacían por aquí así, grandes, grandes se hacían; y ya se hacían chiquitos, chiquitos, chiquitos.

Y ya se metían adonde ella se... retiraba a un lado, a un ladito y ya el señor, los señores aires ya entraban. Y ya ella decía: “Ah... entonces estos son los señores aires”.

Pero mi mamá nunca s’imaginaba que era un remolino para entrar al hormiguero. Mi mamá pensaba que era alguna persona que iba a entrar. Pero nunca, nunca se imaginaba que era un remolino grandísimo y se hacía chiquito y ya entraba al hormiguero.

SANTIAGO: Pero eso después sí se lo contó... la abuela.

MARÍA DEL REFUGIO: Sí, ya mi abuelita le decía después, ya mi abuelita fue la que le... le comentó. Ella fue la que le decía.

Y para las curaciones de los señores aires, pues son... se detecta en que, pues luego una hinchazón de un pie, de una mano, o que ya se les hinchó esto, que les pasaron las bolas por acá, por acá.

SANTIAGO: Ese es el mal aire.

MARÍA DEL REFUGIO: Esos son los mal aires. O que ya les cerraron los ojos, ya no ven. Los limpian y ya quedan bien.

SANTIAGO: ¿Y hay algún motivo por, por el que [a] alguien le dé mal aire, o sea algo que uno haga o..?

---

<sup>9</sup> Doña Virginia, la abuela de María del Refugio, soplabla con un silbato en forma de paloma hacia los cuatro puntos cardinales.

MARÍA DEL REFUGIO: No, simplemente el aire, donde quiera puede haber. Y es como luego... ahora que vienen los de la universidad, luego les hago el mismo comentario. Ahora ya nadie se cree de los señores aires. Nadie. Si alguien se enferma, dicen: "Vamos a llevarlo con un especialista". Y aunque no se componga, pero dicen: "Es el especialista". Cuando se llega a componer, pues qué bueno; pero cuando es un mal aire, no lo compone un médico. Y así sea el mejor especialista, no lo compone.

Y aquí les voy a decir un caso... muy así. Que en México, una persona, su niño, le salieron llagas en todo el cuerpo, en todo el cuerpo le salieron llagas. Pues lógico, lo llevaron al médico, ¿no? Y el niño, pues en lugar de que se compusiera, más se apioraba y más se apioraba.<sup>10</sup> Y decían: "Bueno, pero por qué, si tiene los mejores médicos". Mi hermano el mayor lo fue a visitar y le dice:

— ¿Sabes qué? Tu hijo no tiene otra cosa, mas que lo que tiene es un fuerte aire.

— Nooo, tú qué vas a saber, dice, si tiene los mejores médicos.

— Pues así estarán los mejores médicos, pero tu hijo lo que tiene es un fuerte aire.

— No.

Dice:

— Yo sé que sí.

— No.

— Bueno.

Y por fin que mi hermano se hizo terco y me dice, dice que le dijo:

— Dame permiso, yo lo limpio.

— ¡Nooo! Si mejores médicos no lo componen, ¿tú qué le puedes hacer? No, no, no, amigo, ¿tú qué le puedes hacer?

— Dame permiso, mira: yo te, yo te lo voy a limpiar.<sup>11</sup> Yo sé que se va a componer.

— No. No.

<sup>10</sup> *apiorar*: 'empeorar'.

<sup>11</sup> Limpiar o hacer una limpia consiste en pasar un objeto por el cuerpo de la persona, frecuentemente hierbas o huevos de gallina, con la finalidad de que ese objeto absorba el mal o la enfermedad.

Por fin que neció<sup>12</sup> y le dijo:

– Está bien, pero que no haya ningún médico para que no se vayan a molestar.

Mi hermano fue, compró su ramo de flores, compró, este, blanquillo,<sup>13</sup> los blanquillos, y bajo la chamarra se metió, porque pus no es tan fácil entrar a un... una clínica, un hospital, o algo así y llevar esas cosas, ¿no? 'Tons él me... como pudo metió sus cosas y dice:

– Pero por favor dile que no haya nadie.

Dice:

– No, pus es la hora de visita. Pásale.

Entonces ya pasó y mi hermano lo vio y dice:

– No, este niño está bien mal.

Tenía muchas llagas, y en lugar de que se compusiera, tenía muchas, muchas. El niño lo tenían casi desnudo, nomás con el pañal y... que el calzoncito y no tenía nada, nomás un pabellón que tenía ahí, que no querían que, que le diera nada, porque estudios y estudios que le hacían, y pues no, no le hallaban nada. Y medicamento y medicamento, y pues nada. 'Tons mi hermano ya agarró, le alzó el pabellón y nomás encima le empezó a rezar y encima le pasó el ramo, los blanquillos, agarró y lo empezó a limpiar, a limpiar encima, y le empezó a rezar y a rezar. Dice:

– Yo lo que me acordaba.

Porque pus, a veces no, no, no... no saben ni rezar. Dice:

– Lo que pude le recé. Y ya le recé y le recé y le recé y lo limpié bien, bien, bien, bien. Ora sí. Le bajé de vuelta y me salí.

Cuál fue su sorpresa del señor que otro día tempranito le estaba tocando:

– ¡Oye! ¿Sabes qué amigo?, dice, ora sí, dice, mi hijo ya está, ya está más mejor, dice. Yo quiero que hoy lo vayas a limpiar, dice.

– Ora no voy, dice. [Risas]. Tú me dijiste, tú me dijiste que no, no creías. Pus ahora tienes tus buenos especialistas, tus buenos médicos, pus ora que te lo atiendan.

– No, no, mire. Ya amaneció, que los médicos se quedaron sorprendidos: “Bueno ¿qué fue lo que le hizo? ¿Qué medicamento?”.

---

<sup>12</sup> *neció*: ‘neceó’.

<sup>13</sup> *blanquillo*: ‘blanquillos, huevos’.

Dice:

– Pues no sé, dice, pero yo ahorita saco a m'hijo.

Dice que no se lo dejaban. La cosa, que lo sacó. Lo llevó a su casa porque las llagas, haga de cuenta las quemaduras de tercer grado, así ya estaban, pero grandes las llagas que todo su cuerpecito tenía. 'Tons como mi hermano lo limpió, las llagas le a... se le amenoraron, se le bajaron, se le bajaron. Ya después lo sacó el señor, y ya mi hermano fue a su casa y lo limpió ya en forma.

Dice:

– Yo te lo voy a limpiar, yo no soy curandero, pero yo me daba cuenta cómo curaba mi abuelita.

Ellos se daban cuenta porque ellos se los llevaba. Y e... el niño se compuso. Ya después hasta se lo hicieron de compadre. Que lo llevó a no se qué y, y ya ves...

Entonces sí hay cosas que uno, realmente no cree uno. Pero sí son... son cosas reales que... ni... ni es para esperarse que: "¡Ay, pues cómo se va a componer con una limpia!". Pues sí se componen con una limpia, sí se componen las personas. Pero simplemente que, que crean. Si no creen, no tiene caso. Es como les digo, que los de la universidad vinieron. Les platico, le digo, les voy a decir, pero no tiene caso porque ya ustedes ya no creen. La ciencia ya está muy aventajada, claro lo han dicho: "La ciencia ya está muy aventajada". Pero no creen en lo que realmente nues... nuestros antepasados, con lo que se curaban. No había tanto medicamento, no había tantas pastillas. Que esto, ¿cómo? Pues con raíces. Puras raíces, puras hierbas, con todo eso se curaban. Y yo sé de muchas raíces con las que curaba mi abuelita. Y mi mamá, les digo, mi mamá es la que les, le dijo, y ella es la que me dice:

– Pon estos, estas raíces para esto, para esto, para esto, ¿no?

'Tonces yo soy la que, la que sí, sí me las aprendí. Y pa que no se me olviden, porque ya a veces de más edad, a veces aunque uno no quiere, uno se van olvidando las cosas. Ah, bueno, yo las anoté. Tengo mis... unos, unas raicecitas y le puse: esta se llama *altarreina*, esta se llama *uña de gato*, esta se llama *san Francisco*, este se llama *clelmizcle*, esta se llama, en fin... ¿no?<sup>14</sup> Ir anotando. ¿Por qué? Porque llega el momento que se me va

<sup>14</sup> La *altarreina* es una planta herbácea de flores amarillas que se utilizan

a olvidar. ¿Y para qué sirven? Pues ella me dijo para qué sirven: para las personas que se acaban de aliviar, una persona que se abre de la cadera y todo, pues con esas raíces un... un jarro de, de té hervido. Las hierbas se hierven, pura raíz, no son hierbas, es pura raíz, nada de hierbitas, pura raíz. 'Tonces todo eso sirve. Que ahora actualmente nadie cree de eso. Ah no: es con el médico. Y si no con el médico no se componen, no se compone uno. Pues yo digo que sí se compone uno. Entonces, por eso les platico que vienen varias personas y luego les digo: "Pues sí les voy a decir, pero ya no se creen". Ya no se creen en nada de los antepasados que con eso se curaban. Por eso mi abuelita curaba mucho el mal de aire. Cual más persona venía a verla, porque pues quería que la curara del mal aire. Y todas se componían. Pues eso me comenta mi mamá, porque les digo, yo no tuve el gusto de conocerla.

SANTIAGO: Pero usted sí sabe cómo, cómo era la curación.

MARÍA DEL REFUGIO: Sí, sí, sí, sí.

SANTIAGO: Y nos puede contar así, con la... porque se utilizan las figuritas estas, pero cómo se hace y qué se hace exactamente con ellas para curar el mal aire.

MARÍA DEL REFUGIO: Sí, las figuritas. Bueno, mire, con cada figurita, en cada animalito se le pone un cigarro amarrado con estambre rojo, y a la persona que van a curar, mi abuelita les rezaba en mexicano,<sup>15</sup> pero no te sabría decir qué les rezaba porque no... no la conocí y mi mamá no se perdió, no se aprendió lo que rezaba mi abuelita en mexicano. Con cada figurita el enfermo lo limpiaban. Simula el enfermo y el curandero y la huilota, la huilota no se les pone el cigarrito. A todas las demás figuritas se les pone el cigarrito amarrado con un estambre rojo. Y antes de limpiar, preparan su canasto de... un canasto con papel de china rojo. Ya lo tienen preparado. Con cada figurita van limpiando a la persona y la, le rezan, la van limpiando y la van echando en la canasta. Con cada figura, lo echan en el canasto. Ya cuando terminó con la última, prepara

---

para lavar heridas externas. La *uña de gato* es una enredadera originaria de zonas tropicales de América del Sur; se utiliza en el tratamiento del asma y para la cicatrización de heridas. La hierba de *san Francisco* ayuda a controlar la hipertensión arterial.

<sup>15</sup> Se refiere a la lengua náhuatl.

la canasta con el enfermo, el curandero y ahí se quedan todos ahí. Es para sacar, sacar el aire. Ese aire se va a dejar al campo y es la huilita con la que se silba a las cuatro partes. Ese es lo que les comentaba, el... los señores aires. Es un remolino grande, grande, es lo que se mete y ya la, la persona que está ahí, que fue a dejar el aire ya les, les dice que ya su petición está cumplida, pero que le dejen a, a su pers... a la persona enferma que ya la dejen en paz. Ya dejando todo, si a la persona en la noche se le revela que, que quieren una fruta o quieren... igualmente: se la tendrá que ir a dejar. Otra vez el canasto con el mole, los tamales. El mole es verde, una olla de mole, de mole verde pero con, con este, el mole se prepara con hierbas de, de aire. Se prepara con, sí, con hierbitas del aire, que es el *albahaca*, la *ruda*, el *salverreal* y el *mirto*,<sup>16</sup> que ahora ya no hay nada de eso. Anteriormente se ocupaban todas esas hierbitas, con un pedacito que le ponían al mole verde, porque son hierbas de aire. Con eso se le pone, se muele para el mole. Para darle a los señores del, señores aires. Y sus tamales son muy nejos<sup>17</sup> para, cocidos, y se le ponen en su canasta pa llevárselos al hormiguero. Igualmente que una fruta, que se les antojó una naranja, o una manzana, un plátano. Una fruta nada más. Se le pone y se les va a dejar al hormiguero. Con eso es, acaban de completar la curación.

SANTIAGO: ¿Cómo escogen el lugar en donde tienen que ir a dejar las, las cosas?

MARÍA DEL REFUGIO: Bueno, mira, la persona que, que cura dice: “Vamos a dejarlo”. Así haya agarrado el aire en la calle, por cierta parte, donde quiera ahí encuentran los señores aires. Uno no sabe uno; uno pasa uno, pero al momento no sabes que te va a agarrar un aire o algo. Pero de repente ya están con que les duele el, les duele el cuello, les duele la muela, les duele el brazo, la mano de esta parte, el pie, no falta, ¿no?

---

<sup>16</sup> La *albahaca* es una planta de jardín originaria de la India, de aroma fuerte, que favorece la digestión y evita los espasmos gástricos. La *ruda* es una planta arbustiva aromática, cuyas propiedades favorecen la circulación de la sangre. El *salverreal* es una planta silvestre que sirve contra el dolor, el vómito y los cólicos estomacales. El *mirto* es un arbusto de uno o dos metros de altura y es perenne, tiene propiedades antisépticas, astringentes y antigripales.

<sup>17</sup> Los tamales nejos se dejan más tiempo en el fuego para que se ahumen y tomen un tono oscuro.



Entonces ya de por eso se detectaba que: "No pues es un aire fuerte que tú tienes". O les agarra un vómito, un vómito fuerte. "Es un aire fuerte que tú tienes". Por eso te digo, en el tiempo aquel, como no había médicos y probablemente había uno pero ¡uh!<sup>18</sup> De aquellos en esa época pues sí, probablemente sí había, pero tenían que ir caminando hasta Cuautla. 'Tons lo que hacían: "Es un fuerte aire. Es, tienes un, un mal daño que es un aire, pero muy fuerte". 'Tons agarraban y limpiaban con los juegos de aire, con su mole que les ponían, sus frutas y dejar todo a los hormigueros. No donde agarró el aire. Ponle que lo agarró en la calle, pero el aire lo van a ir a dejar al campo donde esté un hormiguero grande, ahí dejan todo para que la, la persona ya quede... ya quede sana; ya no se... ya no tenga ese mal. Todo ese mal se les quitaba.

BERENICE: ¿Qué pasa con las figuritas cuando las dejas ahí en el hormiguero?

MARÍA DEL REFUGIO: Ahí se quedan, ahí se consumen. Sí, ahí se consumen, porque a veces los hormigueros, así como sacan la tierra, la vuelven a meter. Ahí se quedan. Nadie los puede agarrar, porque si los agarran, pues se les va... se les pasa el mal aire a la persona que los agarra. 'Tons por lo mismo, se quedaban ahí, ya no, no es para que los volvieran a recoger. No, lo que se dejaba, se dejaba y nadie los podía agarrar. 'Tons por eso te digo que sí, ese es el, la curación de los malos aires.

SANTIAGO: Y las figuritas, los animalitos. ¿Por qué son esos animalitos específicamente? Es decir, son una rana, una araña...

MARÍA DEL REFUGIO: Es un sapo. El sapo, la araña, la... el ciempiés, el alacrán, el toro, el coyote, la culebra — la enroscadita y la enredada —, el coyote, son nueve piezas. Con esos pues tienen un significado, porque si tú te das cuenta, que ninguna de esas figuritas son buenos. Si te pica un alacrán, pues no es bueno, ¿verdad? Si te pica una araña, tampoco es buena. 'Tons así, cada uno. Y otra cosa: que son de la tierra. Si te das cuenta, el sapo, cuando llueve, está en la, en la superficie de aquí, de la tierra; pero ya no llueve, ellos se meten a la tierra. Las víboras son, se meten a la tierra. Todos son animales ponzoñosos y entran en la tierra. Todo eso tiene el significado con la curación del aire, porque el aire es malo y todo va a la tierra. Nunca... nunca has visto que un remolino

---

<sup>18</sup> Se refiere a que los médicos estaban lejos.

nomás ande así y que no se meta a la tierra. Siempre se remolinea y siempre cae a la tierra. 'Tonces todo eso es, es parte de la tierra. La tierra lo, lo produce y la tierra lo consume. Eso es el, los juegos de aire, que todos por eso van al, a la tierra. Por eso se pone en los hormigueros para que se consuma en el... Si te das cuenta, es tierra, el barro se da la figura y es barro y es la tierra. La tierra lo produce, la tierra lo consume. Sí, eso es su, su significado.

Porque mi, mi mamá pues no, no aprendió así muchísimo. Me hubiera gustado que hubiera aprendido mucho de mi abuelita. Mi abuelita, la verdad, donde esté, era una sabia porque tenía muchos dones para hacer sus curaciones. Muchos para, para componer a las personas.

SANTIAGO: Y no cualquiera tiene el don, ¿verdad?, para curar. Es muy especial.

MARÍA DEL REFUGIO: Ah no, no. No, no cualquier persona te puede decir: "Ah, yo te curo". Sí, te va a curar. "Sí, yo te limpio". Pero es como luego les digo: "Sí, los limpian, pero del bolsillo". Pero de otra cosa no. Y anteriormente toda la gente se curaba en esa forma. Que les ponía, que hierbitas, porque está muy mal, tiene mucha temperatura. Ocupaba mucho el cebo, el cebo lo ocupaba mucho. ¿Para qué? Para las calenturas fuertes que tenían. Dice que les ponía las plantillas de cebo en los pies. El barro lo ocupaba para ponérselos como... como este, una plasma que les ponía en el estómago. En esto de acá [señalando su frente]. ¿Para qué? Para que les curara la, la calentura. ¡Se componían! Se componían las personas. ¡Cuántas personas no curaría mi abuela! Muchísimas en ese, en esa época. Pues te estoy hablando de 1910, 1915, todos esos años vivió mi abuelita, en esa época ella vivía. En el año de 1930, cuando llegó mi mamá, al año empezó a curar. Ella llegó aquí al año de 1930. Al año 1931 ella empezó pues a, a ayudarle a mi abuelita. 'Tonces en el a... en el, los años pasados, p's cuanta gente no curó mi abuelita, cuánta gente no alivió. Entonces yo creo que, pues ella tenía un don muy... muy bonito. Que les digo, yo no tuve el gusto de haberla conocido. Los que lo conocieron fueron mis hermanos. Ellos sí saben, porque ellos se los llevaba para un lado y para otro.

— Ándenles, hijos, vámonos, vénganse, voy a ir a curar.

A veces llevaba uno, a veces llevaba otro. Eran dos de mis hermanos los, los mayores eran tres, que es: Margarito, Lupe y Juan, eran los tres.

Ellos sí saben cómo curaba, porque ya eran grandecitos, dice que, pues se los llevaba.

—No, si yo me acuerdo cómo curaba mi abuelita. Yo sí veía cómo curaba.

Porque los sentaba junto a ellos y hacía su curación. 'Tons ellos sí se daban cuenta. Por eso le digo que el que está en México curó al niño aquel que, que estaba malo.

BERENICE: Pero entonces hay, o sea, de su familia también heredaron el don, ¿o no?

MARÍA DEL REFUGIO: No, simplemente que ellos se daban cuenta y sí hay, una de ellas sí lo heredó. La... la, una de ellas, de mis hermanas. Que orita pus ella sí, sí puso su centro y todo. Ahorita ya no cura porque está muy mala, estuvo muy mala, al grado que pus ya no supo nada de ella. Gracias a Dios ya está un poco mejor, pero pus ya, ya no cura; porque ella, si se para, ella se cae, ya no, ya no tiene... Pero le digo, ellos sí se daban cuenta de cómo curaba mi abuelita. Y les rezaba en mexicano.

—Sí, eso sí no, no aprendimos, dice.

Por eso le digo que el que está en México sí; ora, el que está en Cuernavaca, igualmente. Viene:

—No, dice, yo sí sé cómo curaba mi abuelita. Yo veía cómo los curaba, cómo los limpiaba.

—Pus tú que te diste cuenta, porque yo no me di cuenta.

Únicamente mi mamá es la que me contaba cómo curaba, que es lo que le decía mi abuelita. 'Tonces de ahí pues es lo que ella me ha enseñado y es lo que yo sé, porque de otras cosas pus ya no les puedo decir más, porque pus no puedo decirles: “No pues esto”. No. Ni tampoco lo invento porque no sé de otras cosas. Únicamente lo que me platica mi mamá, lo que le platicaba mi abuelita. Eso era todo lo que ella le decía, para sus curaciones de aire, que atendía sus partos y lo que les daba, porque cada persona que, que curaba de, bueno, la atendía de parto, es la que metía al temazcal, porque ella tenía su temazcal aquí para curar a sus enfermos que ya se componían, bueno, pues al temazcal. Y les daba sus tomas de, de las raíces. Es de pura raíz, pura raíz. No daba otra cosa mas que puras raíces. Les hacía sus té y aparte les tostaba las raíces tostaditas y se las preparaba para dárselas. En ese tiempo el

pulque<sup>19</sup> era muy bueno. Ahora quién sabe de qué estará hecho. 'Tonces ya no es el cien por ciento natural, pero anteriormente sí. Su jarrito, no se ocupaba vaso que es... puros jarritos: un jarrito con pulque y su cucharita de polvito de, de raíces tostaditas que las preparaba ella, y órale.

– Te vas a meter. Tómatelo. Ora métete.

Y hacía sus preparados también para baños, en su temazcal. Antes de que se metieran les daba su jarro de pulque con su... su polvito de medicina:

– Métete.

Y ya cuando estaban adentro, preparaba sus, su... sus camotitos,<sup>20</sup> ni sé cómo se llaman esos sí. Y los preparaba, de todas sus coyunturas de las personas les echaba.

– Con esto nunca les va a doler nada.

Y tengo la prueba muy bien: mi mamá no se queja de nada. Porque dice que ella sí la metía a bañarse. Y cada persona que tenía su bebé, también entraba mi mamá y la curaba. Lo mismo que le daba a la señora, le daba a mi mamá. Y a ver, ahí está: ¿qué le duele? No le duele nada. Yo sí me quejo más que ella.

SANTIAGO: Anda caminando como si nada.

MARÍA DEL REFUGIO: Ella a sus cien años y ahí la ven, caminando. Yo camino y ya me duelen los pies, ya me duele el riñón, ya me duele la espalda; ya no falta qué me duele, y ella... pues ahí la tienen. Por eso les digo que anteriormente sí, sí eran buenos todos los raíces, todo lo que ellos daban era muy bueno. Las curaciones del aire que mi abuelita pues hacía eran muy buenas, porque pues se componían las personas. Actualmente ya no se creen de nada.

SANTIAGO: Ahora ya no hay nadie que utilice las figuritas para hacer curaciones, ¿o sí?

---

<sup>19</sup> *pulque*: "(Del náhuatl, de la misma familia que *poliuhqui* 'descompuesto, echado a perder'.) Bebida blanca y espesa obtenida por fermentación del aguamiel (jugo) de cualquiera de varios magueyes (sobre todo *Agave atrovirens*)" (Gómez de Silva).

<sup>20</sup> Puede referirse a las plantas o a las raíces de las plantas que utilizaba para curar a la persona enferma.

MARÍA DEL REFUGIO: Alguna que otra persona sí me las vienen a pedir, pero vienen de aquí de Tepoztlán del... pueblito de Santo Domingo, de por allá. Yo no sé dónde está Santo Domingo, pero vienen de por allá. Quieren un... unas figuritas, se las vendo para curación, porque hay una persona, yo me imagino que ha de estar muy grande la señora que cura con eso. No, no sé exactamente dónde vive, pero sí vienen a traerlas y se las llevan para la curación, para la cura de aire.

—No, dice, a nosotros nos las pidieron y venimos hasta acá a traerlas.

Y por eso le digo: sí se las doy, se las vendo para que... las ocupan todavía, esas personas sí creen todavía en el aire. Sí creen y, y se curan, y vienen a traerlas. Pero ya son así señaladas<sup>21</sup> las personas que llegan a venir. Vienen muchas personas a traer los juegos de aire, sí. Vienen porque los tienen, los quieren para... pues para un regalo, para otra cosa que los quieren. Pero ya para curación nada más vienen esas personas, vienen de allá de Santo Domingo, de aquí de Tepoztlán, vienen a traerlas para curación. Pero ya otra persona, así ya no. A ver: ¿si tú te enfermas, vendrías por un juego de aire para curarte?

SANTIAGO: Mmmmh, pues me lo pensaría, ¿eh?, porque ya me estoy convenciendo.

MARÍA DEL REFUGIO: 'Tonces, ya no es lo mismo. Ya nadie se cree.

SANTIAGO: Pero ya no es igual porque ya no, ya no tenemos esa costumbre, ¿no?

MARÍA DEL REFUGIO: Exactamente. Y en la época que mi abuelita vivió no había nada, y con eso se curaban y se componían. ¿Por qué? Porque era su creencia, su fe que tenían hacia la curación que les hacía. Todos se componían.

SANTIAGO: Sí, y además que estaban seguros, ¿no? de que ella podía hacerlo.

MARÍA DEL REFUGIO: Sí, estaban seguros de que ella curaba, ella podía hacer la curación y se componían las personas. Me, me platica mi mamá, yo no, digo, yo no conocí a mi abuelita, nomás por medio de mi mamá que no... Me platica que había una persona que venía que traía un animal aquí metido. Le subía y le bajaba. Mi mamá... mi abuelita lo compuso. 'Tonces yo creo que mi abuelita tenía un don tan, tan bonito,

---

<sup>21</sup> *señaladas*: 'contadas'.

que les digo que yo me hubiera gustado haberla conocido para hacerle muchas preguntas. Muchas, que yo tengo toda, tantas dudas que me quedo con lo mismo, me pregunto y me quedo con eso mismo, porque, ¿a quién le pregunto? ¿A quién le digo? Mi mamá, pues nomás lo que medios le enseñó mi abuelita, pero pus ya no, no es igual a que yo la hubiera conocido, aunque sea viejita, que me hubiera dicho: “Mira, esto es para esto, esto es para l’otro, esto es acá. Si esta persona viene así, tú la curas en esta forma, en esta otra”. Así es que yo no, no puedo decir más de lo que no, no sé.

BERENICE: ¿Y a usted le han pedido que cure?

MARÍA DEL REFUGIO: Sí. Sí han venido personas, que yo los cure. Híjole, pues yo no sé. Yo he limpiado a niños y yo no les digo que no, porque luego mis vecinas:

– ¡Ay! Mira, mi niño está bien... Límpiamelo, ¿no?

– Tráemelo.

Yo sí se los limpio, y se componen. Los de acá, ya son grandes los chamacos, vino, vino su hija de esta señora y me dice:

– ¡Ay! Mi niño quién sabe, quién sabe que tiene, mira, dice, nomás vomite y vomite. Y ya lo llevé al doctor y no se me compone.

Le digo:

– Tráemelo. Lo vamos, lo voy a limpiar, le digo.

Dice mi mamá:

– Límpiate al niño, dice. Ese lo que tiene es un fuerte daño que tiene y está vomitando. Y si no, este, no se compone.

Dice:

– Ya le dieron medicina pero no se me compone. Me dijeron que tu mamá sabe limpiar.

– No sabe limpiar, pero ahorita te lo limpiamos. Tráelo.

Y sí, le digo:

– Pero que vaya, este, tu esposo a traer las hierbitas de las cuatro esquinas del mercado. En cruz: así. Tráemelas.

Que ponga mi brasero, que le ponga lumbre y órale. Le dije:

– Tráeme esto, tráeme l’otro y órale.

Y lo agarré y ¡jumm! Pero si los huevos eran agua lo que tenían. Lo limpié bien, bien, bien y luego que pongo todo en eh... la lumbre, puse... una lumbre, puse la... ahí en la adentro una escobita y lo escobí

bien, bien, bien; puse un chile con... yo lo limpié como pude y ¡zaz! que lo pongo y órale. Empezó a humiar y órale, se lo pasé en el, en el humito.

– Toma, ten tu niño, enrópalo y llévatelo.

A otro día vino:

– ¿Qué crees? dice. Mi niño ya está bien, dice. Mira ya hasta comió. Cuando me lo llevé, mira, como me lo sahumaste, dice, un sudor que le dio, hasta se durmió. Se durmió el niño, dice, y ya más tarde despertó y ya estuvo bien. Ya se le quitó el vómito, la diarrea, ya no fue necesario de darle el medicamento que me dio el doctor. Ya se compuso. ¿Le puedes dar otra?

– Tráemelo, se la vamos a dar.

Dos limpias le dimos y mira: ahí está el chamaco, ya es, ya está grande. Ya tendrá unos... como unos 18 años el chamaco. ‘Taba chiquito. Y sí se compuso.

Y así luego los, los niños así:

– ¡Ay, es que no pueden..!

– Tráemelo.

O que su ojito amaneció:

– ¡Ay, mira su ojo!

– Ahorita lo limpio.

Mis sobrinas, las que ya están grandes, la niña ya tiene diez años, el otro día amaneció con su ojo así.

– Es que ya no veo.

– ¡Ay, hija! Tienes un fuerte, fuerte aire. Ahorita te limpio.

La limpié bien, bien, y ya, se compuso. Mi sobrino, fui y me dice:

– Híjole, estoy bien malo.

– ¿Y ora qué tienes?

– ¡Ay! No sé, me duele mucho mi cabeza.

– ‘Pérate, orita te voy a li... dar una sacudida.

Que agarro y que lo limpio bien, bien, bien, bien y le digo:

– Mañana te vengo a dar otra.

Eso fue en la noche. A otro día, en la noche volví a ir. Que lo vuelvo a limpiar, le digo:

– ¿Sabes qué? Ahorita sí ya no te limpio. Lo siento pero no, no te voy a limpiar.

– ¿Por qué, tía?

– Todo lo que tú tienes se me pasó a mí. Así es que lo siento, búscate quién, pero yo no te limpio.

Todos los síntomas que él tuvo, se me pasaron a mí. Igual, idéntico, los que él tenía, él se compuso pero a mí se me pasaron. Me sentía mal, mal, mal, pero mal que me provocaba. “¡Hijo de la..!”, dije. No, esto no está bien. Que agarro,<sup>22</sup> que me salgo para allá afuera, que agarro unos, que agarro tres blanquillos, que me voy a limpiar allá afuera, que agarro hierbas del, que me empiezo a dar una buena sacudida y que agarro, como tengo ahí un poquito de bálsamo que me dieron, que me empiezo a echar. No, yo me sentía mal, mal. Yo lo limpié a él. Yo, le digo:

– Yo no, no sé, pero yo te voy a limpiar.

Y lo limpié y sí se compuso, yo llevé mi, mi agüita, llevé huevos y todo. Yo lo limpié bien, bien, bien lo limpié, pero a otro día fui y le dije:

– Ahora sí lo siento, pero no te limpio.

– ¿Por qué, tía?

– P’s a mí se me pasó. Todo lo que tú tenías yo lo... yo lo recibí. Así es que lo siento pero yo no, búscate quién, quién te limpie. Yo no, no te, no estoy preparada, no tengo ese don. Lo hice porque pues yo te vi muy mal.

Lo vi muy mal, muy mal. Le digo:

– No, lo que tú tienes, mh, mh.

SANTIAGO: ¿Pero después usted también se mejoró, o..?

MARÍA DEL REFUGIO: Sí, sí, me compuse. Sí, no, sí me compuse. Vine y zaz, zaz. Dije: “No, no tengo por qué estar así”. Me limpié bien, bien y ya, ya se me quitó. Pero yo me sentía bien mal, dije, no yo no puedo, no puedo limpiar porque yo no tengo ninguna preparación de nada. Yo lo vi, le digo:

– No, tú estás mal. Tú no estás bien.

Dice:

– ¿Por qué, tía?

– Porque yo te veo. Y tú no estás bien. Pues entonces te voy a limpiar.

Sí lo limpié, pero lo que él tuvo se me pasó a mí. Y yo vine y me limpié, me limpié y me limpié y fui a tirar todo a la barranca. Ahhh, todo, los huevos los quebré y...

<sup>22</sup> *agarrar*: ‘coger, asir’.



-Sí, lo que tú tienes, todo lo tuve yo. Vete, vete porque no, no está bien.

Y no... no porque yo tenga ese don, pero yo lo siento, siento que... que lo que tiene la persona no está bien. Lo malo yo lo siento. Me dicen:

- Vente, que...

- No.

No, no eso no me gusta. De limpiar, no me gusta. No, no me gusta. Todo será, pero. Les puedo decir que se limpien o algo, pero yo pa limpiar, no. Lo siento, yo misma lo siento. Siento su, su... su, la presencia de la persona, siento que no está bien.

- Tiene, le digo, tienes una mala vibra, no estás bien.

'Tons yo no me hago cargo de todo eso.

- No, porque yo me voy a buscar ese mal. Y para no ver eso, mejor vete con otra persona que, que sepa.

BERENICE: ¿Y las malas vibras son provocadas por alguien más, o...?

MARÍA DEL REFUGIO: A veces sí. Se sienten, se siente la mala vibra que traen las personas. Y no, le digo, yo no quiero eso. Yo estoy bien, no quiero nada de eso. Por eso le digo, yo me hubiera gustado conocer a mi abuelita pues para preguntarle, decirle, muchas cosas preguntarle, pero pus no porque...

SANTIAGO: A lo mejor le hubiera usted aprendido a, a curar, ¿no? de ella.

MARÍA DEL REFUGIO: Probablemente sí, probablemente sí porque pues con lo que ella sabía, era una persona que de veras sabía muchísimo, muchísimo. Le enseñó una pequeña parte a mi mamá. Sí le enseñó, pero fue una pequeña parte. Todo lo que mi abuela sabía, no de lleno se lo dijo. Le dijo pero nada más una pequeña parte. Porque yo así lo veo con mi mamá.

- Mamá le hubieras...

- Pero es que tu abuelita no me decía. Mi mamá la quería yo mucho, pero nunca me decía, mira que esto. Me decía así, pero era muy reservada.

Y es lo que, lo que a veces... Luego digo, si la hubiera conocido, ay yo sí le hubiera preguntado por qué esto, por qué l' otro, en fin, muchas preguntas que, que le hubiera hecho. Para qué sirve esto, para qué pones esto, para qué es esto. Pues no. Y a mi mamá sí le dijo pero muy, muy

poco. Y lo poco que ella a ella le dijo, es lo que me transmitió a mí. Y por eso les platico esa, pues esa pequeña historia que ella me dijo. Porque ya ahorita la tomo como una historia de lo que le dejó mi abuelita. Y mi abuelita, o sí, mi mamá ya me lo, me lo platicó. Pero, de hecho, yo me hubiera gustado saber mucho, mucho de, de qué tanto es el aire, por qué es el aire. Yo la verdad no, no sé mucho. Lo poquito que me, me dice mi mamá. Es lo poco que yo...

SANTIAGO: Oiga y las figuritas, por ejemplo los angelitos, ¿también se usan para algo, no? O...

MARÍA DEL REFUGIO: Bueno, mira, los angelitos...

SANTIAGO: Ninguna es solo de adorno, ¿no? ¿O sí hay algunas? Cada una tiene una función, ¿verdad?

MARÍA DEL REFUGIO: No. Tienen, tienen, tienen su don los angelitos. Tienen un, una, cómo te podría decir. Tienen un significado: los angelitos representan a la persona. A la persona. Por decirlo, en el caso mío, murió mi papá, mi abuelita. 'Tonces, si yo les pongo un angelito eso está representando a la persona que ellos son. Tienen, ese es su, ese es su significado de ellos, de los angelitos, que tienen su significado de que están... Si yo los pongo en el Día de Muertos, yo nombro a la persona:

– Agustín, aquí te pongo este ángel, que estás representándolo. Una cerita para tu camino.

Y eso es lo que representan: la persona. Los ángeles representan la persona. Por eso mismo, este, pues en las, en los altares pues no sé aquí... algunas que otras personas lo ponen. Pero ya nosotros, mi mamá tiene esa costumbre desde que yo tengo uso de razón. De cada año, de cada año: los angelitos, sus candeleros, su sahumador, porque lo tienen que llevar.

Y... pues no sé si s... si vengan o no vengan, pero en este caso dice que, mi mamá me comenta que sí vienen los m... los muertos sí vienen, sí vienen. Porque dice que ella, recién que murió mi abuelita Virginia, le dijo:

– Este guajolote es para mi cumpleaños, lo vamos a matar. Es el 21 de mayo.

– Ah, sí, sí.

Entonces muere antes mi abuelita y ya no, no matan el guajolote.

Pa Todos Santos, dice mi mamá:

– Le vo’ a matar el guajolote. El que dijo que era para su cumpleaños, mato en Todos Santos.

Llega Todos Santos y no lo mata. A veces por la economía, por lo que ustedes quieran, no se... no se hacen las cosas. En ese tiempo, verán, lo económico que, que... si ahorita tenemos una economía, en ese tiempo era a la mejor un poquito más. ‘Tons no mata el guajolote. Pues nomás le pone... pues poquito, ¿no? Mata un pollito, pues ya no mata el guajolote, mata un pollito, porque p’s carnicerías no habían muchas. ‘Tonces mata un pollito y le pone nomás lo que es una piernita en una ollita de molito. Que tan... Porque nosotros tenemos la costumbre de poner canastos de... que de tamales, una petaca de tortillas, una ollota así de mole, pus pa todos, ¿no?<sup>23</sup> En esa vez, en esa época, hace su ollita así de molito. Que tanto, poquito, y le pone su ollita, con una piernita. Y ya se acuesta a dormir. ‘Tons en la noche, ella, en sueño la ve que llega:

– ¡Ay, mamá, qué bueno que ya veniste!

Y la abraza.

– Ya vine, hija. Vine a verte, dice. Cuál es el... ¿Qué es de mi guajolote que me dijiste que me ibas a matar?

– Ay, mamá, es que no lo, no lo maté.

– Pues es que tú dijiste que lo ibas a matar en mi, en mi santo y no lo mataste. Y dijiste que lo ibas a matar ahora en Todos Santos y ¿qué es de mi guajolote?

– ¡Ay, mamá! Ahí está. ¡Orita te lo mato!

– Es que yo no vengo solita.

Y dice que derechito entró, afiladitos venían todos, dice, todos venían así afiladitos.<sup>24</sup> Venían las personas, ella empezó a decir, y sí, todas las personas que me mencionó ya no vivían. Venía su esposo, venía su tía, venía su... bueno, en fin. Todos, dice que venían, todos en filita entraron y estaba, por decirlo, esta es la mesa, está el altar. Entraron así, todos, todos, todos, todos, en filita y hasta, no entraron así derecho, dieron la vuelta y llegaron, llegó a la mesa. Y agarra y dice que ve la, jala la olla y le dice:

---

<sup>23</sup> Se trata de comida festiva típica. Para más información, véase el artículo “Juego de aire: relatos, mitos e iconografía de un ritual curativo en Tlayacapan (Morelos, México)”, que aparece en este mismo número de la *Revista*.

<sup>24</sup> Se refiere a que estaban formados en fila.

— ¿Y tú crees que...?

Y avienta la ollita.

— ¿Y tú crees que este mole me va a alcanzar para todos los que me acompañan? Esto no me alcanza. Ora mira, qué tanto de tamales me puse. Estos no me alcanzan.

Entonces mi mamá le dice:

— Ahorita, mamá, voy a agarrar el guajolote y te lo mato, ahorita lo mato.

Dice:

— Ya me voy, luego regreso.

Así como salieron, da la vuelta, igual, da la vuelta en toda la orillita y agarran toda la orilla de aquí de la casa. Y ella sale y se asoma. Y dan la vuelta, en la orillita, todos, todos así afiladitos. Nada de que vengan como nosotros, llegamos y ¡fum! Llegamos todos y nos me, apretamos y ya nos metemos. Todos, todos afiladitos.

— ¡Ay!, dice mi mamá, no le gustó su molito. Ahorita le mato el guajolote.

Despierta. Despertando, dice:

— Ay, a mi mamá no le gustó que le puse nomás una piernita y no viene solita. No viene solita, viene con otro señor, otro y otros. Vienen varias personas y tiene que ser, no le alcanzó. 'Tons lo que hizo: se puso a llorar.

A otro día... Ah, pero para esto dice que se sentó y se, que se puso a llorar, porque pues en la noche, ¿no? Ella fue un sueño que tuvo. En seguida debajo de la mesa se queja el muerto.

— Ay, es mi, es mi mamá, dice. Perdóname que no te haya hecho tu mole. Tu hijo anduvo de borracho y pus no tengo. Pero mañana te mato tu guajolote.

Se vuelve a acostar con sus, sus dos hijos que tenía, que era Lupe y Margarito.

— Voy a dormir.

A otro día dice:

— Pues voy a matar el guajolote, ¿pero con qué?

Pues como pudo, dice que le mató su guajolote y ya se lo puso. Dice:

— Pues yo ya no supe si vino o no vino, pero yo le cumplí de matarle su guajolote.

Hasta ahí.

Y otra, esa fue una que mi mamá dice, por eso nos comenta que los muertos sí vienen.

—Y sí vienen, dice. Y ponles, todo lo que quieras ahorita ponles, aunque sea, aunque ya se hayan muerto pero ellos sí vienen. Vienen y comen.

Entonces esa es mi creencia que yo tengo, que me ha dejado, me está dejando ella. Entonces cada año pongo mis angelitos, que representan, representan a, a cada difunto. Les pongo su sahumador porque todo se cargan, todo cargan. Si les pones un ayate, una cobija, todo lo que tú les pongas, todo se llevan. Todo se llevan porque dice:

—Yo, yo ya no lo vi en vida, así que los vea yo ya vivos así, pero los vi en sueño, que cargan su sahumador todos agarran su cera prendida y se la llevan. Todos caminan y ya van caminando con sus ceras, todos van. Pero no creas que van todos por ahí, van todos en filita con sus ceras y sus sahumadores. Si les pones: “Esta bolsa es para fulano”, lo nombras, y es la misma que se lleva cargando. Todo cargan, todo se cargan. ‘Tonces, sí les vas a poner.

’Tons por eso te digo, esa creencia de cada año, en Todos Santos les pongo, les pongo su fruta, su mole, su pan, todo, cera, veladoras, todo les pongo. Y a cada uno le pongo su cera, a cada uno le pongo su cera. ¿Por qué?, porque pus cada uno lleva su cerita. Lo nombras y cada uno es, y sus angelitos. Ese es lo que representa.

SANTIAGO: ¿Y las otras figuritas? Nos decía que también hace figuras de, de jinetes a caballo y...

MARÍA DEL REFUGIO: Esa es para día de niños.<sup>25</sup> Esos se ponen en los toritos, los caballitos, los muñequitas. Ese es el día de los niños. El día de los chiquitos se le pone su ofrenda y también los nombran. Es para Petra, Juan, Pablo, a la persona de los niños y les pone sus juguetitos. Cargan con todo. También se llevan sus cositas. Le digo, yo, yo no creía. ¡Ah, que van a llevar! Pero creo porque mi mamá me lo ha comentado.

Y otra, cómo te podría decir, una como acnédocta que es, de que mi comadre, tengo una comadre de Tepoztlán, se llama Lizbeth Camacho,

---

<sup>25</sup> Se refiere al día anterior al Día de Muertos. En Todos Santos se cree que las almas de los niños difuntos visitan las casas de sus familiares.

quizás algún día ustedes vayan, y tiene un Talmajal, se llamaba Luz Azul. Primero era El Talmajal, después era Luz Azul, ora no sé, porque es, como renta, se cambia de un lado a otro. Vino a visitarnos y fue un día de, de muertos que vino.

– Comadrita, ya vine.

– Ah, qué bueno.

’Tons ahorita, donde tengo mi cocina, lo tenía yo de un cuartito, orita que está aquí. Y siempre pongo mi mesa de, de ofrenda aquí, allí, donde están mis santitos, allí pongo mi ofrenda. Pongo mi mesa grande y aparte otras, otra mesita chiquita, o lo que yo tenga para poner todas mis que... mis cosas, porque no caben en mi mesa. Entonces, hice el día de, de los grandes, les hice sus tamales, su mole, tortillas, todo y puse todo. Y le digo:

– Comadre, ya métase a dormir. Ya terminé de todo. Ya puse mi ofrenda, ya puse todo.

– No, no, no, yo me quedo.

Digo:

– Bueno, mire, es que nosotros, nos ha acostumbrado mi mamá, que nunca nos quedamos adonde ponemos la ofrenda nos quedemos.

Ponemos la ofrenda y nos vamos. Si no tengo otra parte, aunque sea afuera en la cocina, nos vamos a quedar. Pero la ofrenda se queda, se queda para que... pues ellos vienen y se sientan a gusto. Nosotros nos retiramos, nunca nos quedamos acá. Nos vamos acá, de este lado.

– No, no, no, no, yo me quedo aquí porque... pues a mí me gusta salir al baño.

– Bueno, entonces usted quédese acá.

Agarra su niño y se queda. Nosotros nos subimos. Eran las... como las doce, cuando yo ya había terminado de todo. Ya metí todo, mi mole, mis tamales, todo. Ya... yo ya estoy cansada y me fui a dormir.

A otro día, temprano: “Ay, pues no me levanto, ¿pa qué? Ps ya todo tengo y... mi ofrenda, todo. Ay, yo me quedo”. Ya cuando me paré, me dice:

– ¿Ya se paró, comadrita?

Le digo:

– Ya.

– ¡Ay, comadrita! ¿Qué cree?

– ¿Qué cosa?

– ¡Ay, sí vienen los muertitos, sí vienen! Vamos a comprar algo pa ponerle a los que yo, que se murieron.

– ¿Por qué, por qué me dices?

– Comadrita, dice, otro poco y yo creo me da un infarto.

– Pero ¿qué le pasó o por qué?

– Es que soy muy terca, que no le obedecí a usted. Que me hubiera ido a acostar allá con ustedes y no me hubiera quedado aquí. Pero los difuntos sí vienen, sí vienen.

– Pero ¿por qué dice que sí vienen?

– ¿Sabe por qué? Porque en cuanto yo me acosté y ya me estaba durmiendo, pero en eso, este, quería salir a, al baño. Y yo, a la hora de levantarme, yo pensé que usted era la que estaba acá. Que usted estaba metiendo más cosas.

– No, le digo, yo le dije a usted que yo ya me iba a dormir.

Dice entonces:

– Yo cuando me iba a parar a ver, yo nomás sentí que me jalaron... me echaron agua fría desde la cabeza a los pies y me jalaron así los pelos, y oí cómo hablaban y hablaban y hablaban. Y destapaban los tamales, tiraban las hojas al piso. Oí cómo cuchareaban y tomaban agua. Ve, cuando toman así de golpe el agua trueno esto, yo los oí, pues estaba aquí la mesa y ahí estaba la cama, pues bien que estaba escuchando. Comadrita, dice, yo los oí cómo llegaron y estaban plática y plática y plática. Simplemente que yo no alcancé a distinguir lo que... Pero ellos platicaban y platicaban y platicaban, y comían, porque yo oía los cucharazos, cómo estaban comiendo del plato. Destapaban los tamales, se oía cómo tiraban las hojitas. Dice, lo que hice, dice, lo único que, me agarré y me abracé con mi hijito que hasta las ganas de ir al baño se me quitaron. Dice, y que me abrazo de mi niño, dice, Dios mío, dice, sí vienen los, los difuntos, sí vienen.

– P's, yo digo que sí vienen, ¿verdad?, pero si usted dijo que no, pues a ver qué...

– No sí, sí, comadrita.

Desde esa vez que vino, ya no ha vuelto a venir. Se enfermó, del susto ella se enfermó. Tuvo que curarse, la tuvieron que curar por allá.

– Tómese el agua de espíritus pa tomar, vaya a que le den evangelios para que se componga.

Porque sí, sí se espantó mucho. Porque los oyó cómo platicaban. No escuchó qué decían pero sí, platicaban y platicaban y platicaban, y comían, y oía el... cómo cuchareaban, ve que luego en el plato, la cuchara, porque les pongo su altero de platos, le pongo sus cucharas, le pongo una cuchara pa que se sirvan. ¿Cómo se han de servir su comida? Les pongo su canasta de tamales, su petaca de tortillas, bueno, sus, sus pollos y eso aunque sea uno, o dos, yo les pongo, pero yo les pongo a los chiquitos y a los grandes. A los chiquitos sí no les pongo mole, solo a los grandes sí hago mi, mi olla de mole, mi cazo de molito y les pongo su ollita de mole, pus le digo, si dicen que no les alcanza, pus ahí que les alcance. No, ahí que se conviden. Pero cada que yo pongo mi ofrenda menciono a todas las personas, todas las menciono para que vengan a comer. Todo un año, pus que coman, aunque sea poquito que se conviden todos. Y yo les pongo su, su ofrenda. Les pongo todo, les pongo... a cada uno de los nombres, les pongo su fruta, su pan, por eso... Si en este año, Dios mediante me da licencia de estar bien, este año los espero pa que vengan y se den cuenta de la ofrenda que yo pongo. Pongo para cada uno, pongo, los menciono y les pongo su... tanto una fruta, un pan, una jarra de agua. Si mi papá: su refresco. Si es un botella de bebida, lo que sea, yo les pongo. ¿Por qué? Porque yo sé que sí vienen. Ahora con mayor razón, por mi comadre que me dijo, si mi mamá me dijo que venía mi abuelita y venía con muchos, aun con mayor razón me creo que, por mi comadre que se llevó mucho, se asustó mucho por lo mismo de que los oyó cómo hablaban, pero nunca... Los oyó que hablaban y hablaban, pero no, nunca atendió, ponía cuidado pero no atendió lo que, lo que decían. Del susto, ella agarró a su niño y se acostó.

SANTIAGO: Oiga, ahorita que estaba diciendo de los sueños, me estaba acordando, ¿cómo sabe, las curaciones que se hacen con los juegos de aire, cómo sabe el que las hace qué es lo que tienen que ponerle en los hormigueros?

MARÍA DEL REFUGIO: Porque la curandera se le revela, se le revelan los señores aires, en sueño, le piden, le piden. Pues, si no te dejas en paz, tiene una bolota acá, porque yo quiero una manzana, yo quiero una naranja. O le salen esas bolas acá, unos como así largos, o por acá las, las dolencias, es que yo quiero un plátano. Yo quiero una fruta. Y ya ellos mismos le dicen qué es lo que quieren. O yo quiero mi mole para que



se componga, yo necesito que me des mi mole. Y así de sencillo, le digo, anteriormente se creía la gente, ahora ya no se cree.

Mi hermano el mayor, que está en México, habían acá muchas cuatalatas<sup>26</sup> de las rojas, había muchas, muchas por acá, ah... todo el patio había, me tocó todavía. Y ve que se comen las plantas y todo. Entonces había muchas, y dice mi mamá, antes pasaba mucho ganado por acá, dice mi mamá que agarró una hojita de lata y salió a recoger la, el estiércol del ganado, fresca. Agarró y la llevó con su mano, las tapó las, las hormigas, así las cuatalatas — nosotros le nombramos cuatalatas —, las tapó. Bueno, ya se lavó, tapó los agujeros de las hormigas. Bueno, ya; ya las tapó. Entonces, ¿qué pasa? Más, más, más tarde, se le avejigaron las manos. Así como las tapó se le avejigaron así, que esta mano dice mi mamá que la metía en esta, como un guante, la sacaba y esta otra la metía aquí. Se le avejigaron todas, así, que se levantó el pellejito así. Que esta mano entraba acá, la sacaba y luego esta la metía acá. Y dice:

— Y ahora ¿qué te pasó?

— Mira mamá, quién sabe qué me pasó, pero...

Y en todo su cuerpo, haga de cuenta que si le hubieran golpeado. Así tenía las rayas en todo su cuerpo. Lo golpearon por ‘ber tapádoles y le avejigaron las manos. Así de sencillo. Mi mamá agarró y dijo — ya no vivía mi abuelita, ya había muerto —, nos dijo que lo limpiara, y se compuso. Se le quitó las rayas que traía en todo el cuerpo, porque lo golpearon por ‘ber tapádoles y se le quitó esto de, de las vejigitas que se le hicieron en las manos. ¿Y todo por qué? Por ir a taparlas. Pero le digo: anteriormente nos creíamos y todo, ahora, pues ya no es igual. Pus yo sí todavía, yo sí me creo, porque la verdad sí, sí, sí pasan las cosas.

Tiene poco que pasé por acá, pero yo les pedí permiso.

— Voy a agarrar su tierra, pero dénme permiso, no me hagan mal.

Y lo que hice para echar en una, en una canastita para simularlo porque me lo llevé a una exposición, me llevé la tierra del hormiguero para poner mi ofrenda, así como era, ¿no?, para una exposición. Pero yo les hablé:

— Dénme permiso, no me hagan mal. No las quiero perjudicar, pero dénme permiso para sacar su territa. Y no me hicieron nada, nada, nada, nada, pero yo les hablé.

---

<sup>26</sup> *cuatalatas*: ‘hormigas rojas’.

Acá había muchas, muchas, cada rato que el ojo, que el pie, que la mano, no faltaba. Dije: “Ay, ¿cómo las voy a quitar?” ¿Sabe qué hice? Agarré, me fui a, a, a hincar ahí frente a los agujeritos de los, de los hormigueros, que ya estaban saliendo, porque saliendo empiezan a sacar toda su tierrita como rojiza. Ya me fui a, a hincar ahí, me hincué y que me siento. Empecé a platicar con ellas:

– Miren, yo no quiero que me perjudiquen, ni quiero perjudicarlas. Yo les pido de favor que se vayan, retírense de acá. No quiero matarlas, no quiero perjudicarlas en ningún, por ningún, por ningún motivo de nada. Ustedes me dan motivos a que se comen mis plantas, nos hacen mal. Ya cuando no es pie, es una mano, un ojo, la cosa es de que nos están perjudicando. Yo no quiero perjudicarlas, porque en ese caso yo les voy a echar veneno, rasco, les echo veneno y no quiero perjudicarlas. Así como yo no quiero perjudicarlas, no me perjudiquen a mí. Déjenme en paz. Váyanse a otra parte.

Sin echarles veneno, sin echarles nada, mire: no tengo nada. Nada, nada de, de animalitos. Se fueron, se fueron. Digo:

– Ay, pues qué lindas son, porque sí me escucharon.

Y todo se tiene que hacer con... así con tanta fe, para no molestarlas. Porque ni me van a molestar ya a mí, ni yo a ellas. Porque, ¿qué pasa? Que yo les, les echábamos veneno, le echábamos, este, los líquidos ahí del insecticida; les echábamos aquí y ya salía aquí, les echábamos acá, salía por acá. La cosa es de que no nos dejaban. Y ya, les echaba, ya mi ojo, ya mi pie, ya mi mano, si no era uno era otro. La cosa es que no nos dejaban en paz. ¿Y qué pasó? Dije, bueno, pus voy a ver, a ver si... Y sí, sí fue de que se retiraron y hasta la presente yo no tengo ni una. Ni una, ni una, ni una.

### **Bibliografía consultada**

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

## **Páginas web consultadas**

*Enciclopedia de Municipios de México*

[www.e-local.gob.mx/wb2/ELOCAL/ELOC\\_Enciclopedia](http://www.e-local.gob.mx/wb2/ELOCAL/ELOC_Enciclopedia)

*México Nación Multicultural, Programa Universitario*

[www.nacionmulticultural.unam.mx/Edespig/diagnostico\\_y\\_perspectivas/RECUADROS/CAPITULO%208/1%20La%20flora%20medicinal.pdf](http://www.nacionmulticultural.unam.mx/Edespig/diagnostico_y_perspectivas/RECUADROS/CAPITULO%208/1%20La%20flora%20medicinal.pdf)

*Botanical Online*

[www.botanical-online.com/hierbasmedicinales.htm](http://www.botanical-online.com/hierbasmedicinales.htm)

*Innatia*

[www.innatia.com/noticias-c-salud-bienestar/a-zapote-blanco-hipertensio-10921.html](http://www.innatia.com/noticias-c-salud-bienestar/a-zapote-blanco-hipertensio-10921.html)

*Plantas que curan*

[www.plantasquecuran.com/plantas-medicinales/una-de-gato.html](http://www.plantasquecuran.com/plantas-medicinales/una-de-gato.html)

## Venganzas y vindicaciones, casos de mujeres que vuelven de la muerte

Toda comunidad construye, distribuye y conserva dentro del plano de sus creencias un lugar determinado para esos seres que por definición se encuentran en la frontera entre la vida y la muerte: espectros, aparecidos, almas, presencias. Estos seres parecen franquear libremente el umbral entre la vida terrena y el espacio de los muertos, y la explicación de este tránsito hay que buscarla en la visión de mundo de esa comunidad en un momento particular. Teniendo en cuenta este aspecto esencial para la interpretación de textos culturales, diremos que Jujuy, provincia del noroeste argentino, forma parte de lo que Zulma Palermo llama “espacio geocultural periférico de la circunscripción andina” (2005: 189) y, como tal, comparte improntas culturales, maneras de entender y explicar el mundo propias del mundo andino.

Ubicados en este *locus* de enunciación, también es necesario decir que si bien los espacios rurales parecen más propensos a contener a estas sombras que regresan del más allá, también los núcleos urbanos van construyendo una ciudad fantasmal, paralela al trazado de sus calles y edificios. Así, a lo largo de la recopilación realizada, hemos hallado historias de fantasmas que deambulan por las calles céntricas o viven en hospitales o en teatros; fantasmas que aparecen en la universidad o que pasean entre los automóviles en alguna agencia de la Ford, o en emisoras de radio y canales de televisión. Por lo tanto, aunque resulte redundante, diremos que la trasmisión oral de estos relatos no es patrimonio exclusivo de los sectores populares, rurales o indígenas. Forman parte de las comunidades urbanas, y aparecen incluso entre personas y en lugares altamente tecnificados.

Por eso orientamos esta tarea de recopilación y clasificación de relatos orales sosteniendo que existen en estos textos huellas sociales, culturales e históricas que nos permitirán reconstruir y difundir parte de la memoria cultural. Memoria rica y variada si es que las hay, en tanto los relatos de

aparecidos y fantasmas se ligan a acontecimientos que forman parte de la cultura. Lotman ya lo señaló en 1987: los textos tienen la capacidad de “reconstruir estratos enteros de la cultura, de restablecer la memoria [...], adquieren un alto grado de autonomía con respecto a su contexto cultural y funcionan no solo como ‘cortes’ sincrónicos de la cultura, sino también en sus verticales diacrónicas” (1987: 57). Esto permitiría indagar en los intereses y estrategias que las instituciones sociales muestran con respecto a temas tales como el hombre, la mujer, la familia, las pasiones, la muerte, o en aspectos morales como la conducta pública y privada, el secreto, el silencio, el respeto, etcétera.

Los relatos que hemos seleccionado<sup>1</sup> y que transcribimos a continuación presentan una misma isotopía: la mujer que cobra venganza después de la muerte. ¿Pero de qué se vengan estos fantasmas? Los resarcimientos que buscan no tienen únicamente que ver con agravios o con daños físicos o materiales que en muchos casos acarrearón su muerte: la vuelta al espacio de los vivos se conecta íntimamente con el modo en que el hombre andino entiende la muerte.

La muerte no necesariamente debe pensarse como un espacio / tiempo separado del espacio / tiempo de los vivos, sino que se vive como límite inestable en permanente contacto con la comunidad y, como tal, se rige por un cierto principio ético andino de emparejamiento y equilibrio, con un fin de reciprocidad y comunidad (Cáceres Chalco, 2001: 11). Así, la muerte es entendida tanto como experiencia personal y comunitaria que afectará o beneficiará a todos, pues forma parte de la vida y es continuidad del ser dentro de la totalidad existencial y universal (Bascopé Caero, 2001: 2).

De tal modo, estos relatos que cuentan experiencias de mujeres que vuelven del más allá tienen un sentido que sobrepasa la venganza y se acerca a la vindicación, es decir, a la búsqueda y recuperación de aquello que les pertenece. Sobre todo se trata de que las almas tengan la oportunidad de reparar sus deudas o sus faltas, o, en algún caso, de completar o cumplir sus compromisos.

---

<sup>1</sup> Los cinco relatos que aparecen aquí forman parte de un corpus de más de cien historias recogidas por el equipo de investigación del proyecto SECTER/UNJU C125/08: “Sombras, aparecidos y fantasmas: cuentos orales de terror”, dirigido por la doctora Herminia T. de Bellomo.

El primero de los relatos, "La Silvia", cuenta la historia de una mujer que vuelve de la tumba para vengarse de su marido violento. La historia no revela si los continuos maltratos fueron causa de la muerte de la mujer, pero se infiere que fue así. Por tres veces se "denuncia" el sufrimiento que padecía la esposa. Por otra parte, este relato convoca en la memoria una imagen de la religiosidad popular: el "Almita Sivila", una joven asesinada salvajemente por un despechado pretendiente. Luego de su muerte y hasta la actualidad, gentes de todas las edades se acercan a su tumba, ubicada en el cementerio más antiguo de la capital jujeña, para realizar distintos pedidos que, según la creencia, son concedidos por la milagrosa "Almita".

El segundo relato, "Historia del fantasma de la novia", toma el mismo tema, solo que en este caso la venganza por el padecimiento de maltratos y violencias no recae sobre el causante sino que el fantasma decide tomar represalias contra el conjunto de los hombres. Por esta causa, la narradora advierte que los rasguños y lastimaduras se ejercen sobre "todos los hombres" que pasan por ese lugar.

Existe un motivo que se reitera en varios relatos: el vestido blanco. El blanco, símbolo de la pureza y la virginidad, también se destaca en el tercer relato, "La chica del vestido blanco, Ruta 9", en el cual el fantasma de una joven asusta también a "los hombres" para vengar su propio asesinato a manos de un desconocido.

El cuarto relato, "La chica del vestido blanco", es una historia de vindicación. La aparición femenina retorna a este mundo con el deseo de concluir un ciclo: convertirse en mujer. En este relato, podemos observar que la virginidad no es un don o una virtud femenina, sino que tiene un sentido de carencia que debe ser resarcida. El narrador del relato se inclina por esta sensación de "insuficiencia", pues asegura: "Y todo esto pasó porque murió virgen", haciéndonos volver al principio de complementariedad andino. A tal principio se someten todos los elementos del universo, desde lo inorgánico hasta los fenómenos meteorológicos o religiosos. Una mujer sin pareja es una mitad incompleta. El hombre andino solo tiene identidad en la medida en que se realice complementariamente (Estermann, 1998: 206-208).

El mismo sentido puede atribuírsele al quinto relato, "Historia de la barca del cementerio". Aquí no se trata de la virginidad sino del

matrimonio, pero también del deseo de cumplir un sueño: casarse con un marinero y viajar. Esta última historia muestra, además, que es la comunidad la que está comprometida y es ella la que participa para que el alma descanse en paz, cumpliendo de este modo con uno de los principios éticos que sustentan la cosmovisión andina.

FLORENCIA RAQUEL ANGULO V.  
Universidad Nacional de Jujuy

## 1. [La Silvia]

Te cuento lo de la Silvia que lo hacía asustar al Andrés, casi se lo ha llevá'o la Silvia cuando murió porque él la hizo sufrir mucho. ¿Qué no creen? Hay veces pero es verdad. Él agarró a la semana de que ella murió, comenzó a molestarlo, le golpeaba la ventana, le abría la puerta, le tiraba los pies, lo tiraba de las mechas. El otro se quería volver loco, decía que se quería comprar una pistola para matarla, que lo iba a volver loco porque no lo dejaba dormir.

Él me decía:

—¿No ve que me golpea la puerta, me la abre, me ramea<sup>2</sup> de los pies, me agarra de los pelos...? ¡Ya no sé qué voy a hacer!

Y por eso yo... y bueno, yo agarré y lavé todo con agua bendita, todo, y ni aun así no dejaba de molestar. Abría la puerta siempre y... entonces... Su hijito era chiquito, bueno pues, nos dice:

—“¡Mi mamá es esa!”, dice, y ella abría la puerta, y si estaba abierta, la cerraba...

Y él decía que se iba a comprar una pistola.

—¡Qué se va comprar una pistola! Si todo es porque vo' la hacías sufrir a la chica, habías sido malo con ella, por eso te hizo, le digo...

Y así él estuvo un buen tiempo, y de ahí que yo traje una señora de esas que le dicen curanderas y ella misma cuando llegó ahí le dijo:

—¡Cómo la hiciste sufrir a esta chica!

---

<sup>2</sup> *ramea*: 'arrastra'.

Él se quedó mirando así y... agarró y no dijo nada, y la curandera dice que ella le va a hacer para que descansa tranquila y ya no moleste nada...

– Pero esto se hace una sola vez, nos aclaró.

Y agarró y roció un polvo... un frasquito chiquito... Y gracia' a ese polvo, desde ahí que dejó de molestar.

Mi sobrino era, y ella dejó de molestar. Se había muerto el año pasado...

Ha habió que curar la casa porque no había forma... Se le hacía misa, responso, todo... pero era una cosa terrible.

*Angélica Castillo, 50 años, ama de casa.*

## **2. [Historia del fantasma de la novia]**

Sucede que don Yeber era un hombre al que le gustaba mucho la bebida. No había día en el que no se lo encontrara borracho y la mujer, doña Visi, ya apenas podía con ese hombre que se le escapaba para todos lados y se iba no sé adónde a tomar.

Bueno, justo enfrente de la casa de don Yeber está la escuela 202, que en esa época tenía una cerca de alambre tejido pero estaba abierto por todas partes y la gente caminaba por la cancha de la escuela para acortar camino. Entonces pasó que don Yeber se había ido a tomar vino andá a saber dónde, y volvía a su casa en bicicleta atravesando la cancha de la escuela. Yo supongo que no debe haber estado tan borracho, porque si no, no se podría haber subido a la bicicleta. Bue'... eso es lo que cuenta él, que venía en bicicleta.

Entonces, dice que cuando iba cruzando la cancha que a esas horas estaba en la oscuridad total, se le apareció la novia, que es una mujer con un vestido blanco, blanco... pero que no tiene o no se le ve la cabeza. Dice que él se asustó tanto que se cayó ahí nomás de la bicicleta. Y entonces la novia lo agarró de una de las piernas y parece que se lo quería llevar hacia la muerte, ¡sí...! Se lo quería llevar, porque lo arrastró con una fuerza por no sé cuántos metros. Y dice que don Yeber se agarraba de todo lo que podía, del pasto, de la tierra, se agarraba y se sacudía para



que la novia no se lo lleve. Y parece que de tanta fuerza se desmayó y la novia no se lo llevó pero lo arañó entero. Al otro día, cuando me enteré que estaba mal yo lo fui a ver, y sí, estaba todo lastimado, tenía todo el cuerpo arañado y lleno de raspones, y doña Visi me mostró la ropa y el pantalón y la camisa estaban todas llenas de tierra, como si realmente alguien lo hubiera arrastrado por el piso.

Dicen que la novia aparece en esa escuela porque era una maestra jovencita que había ido a trabajar ahí y se enamoró de un hombre que, luego de hacerla sufrir mucho, la mató. Entonces, que desde ese día se venga de todos los hombres que pasan por la 202. A veces, de noche, se solía sentir que había alguien en la escuela, porque se oía cómo corrían los bancos o se veían sombras cuando alumbraba la luna.

*Raquel Villán, 63 años, maestra de primaria jubilada.*

### **3. [La chica del vestido blanco, Ruta 9]**

Un día cuando me iba al trabajo, no me acuerdo bien si tenía que ir como refuerzo o qué, pero no importa mucho. Había una chica haciendo seña en la curva para que pare, era de noche.... Lo único que logré distinguir era un vestido blanco, largo, como de novia, que me llamó mucho la atención.

Cuando paré, mi compañero bajó para hacerla subir y... pero... no encontré a nadie, estaba todo desolado.

Arranqué y durante el viaje me pregunté qué habría pasado, si lo imaginamos todo, pero era raro porque todos los pasajeros la habían visto.

El colectivo iba lleno y una de las lugareñas me dijo que desapareció porque era la dama de blanco, que se le aparece únicamente a los hombres en la Ruta 9, justo cuando uno da vuelta la curva y les hace sufrir accidentes terribles en venganza del hombre que la mató ahí mientras ella esperaba a un novio que nunca llegó.

*José Dávila, 46 años, chofer de colectivos de larga distancia.*

#### 4. [La chica del vestido blanco]

Esta historia era de un muchacho que tenía veinticuatro años. Era, digamos, feíto, el muchacho, nunca le daba bolilla<sup>3</sup> ninguna chica.

Un día estaba aburrido y se va a la plaza y ve un asiento donde estaba sentada una chica de blanco. Se acerca, le empieza a charlar a la chica y la chica le hace amistad y... y después se enamoran los dos ese mismo día. Y pasó lo que tenía que pasar, se fueron a la cama, hicieron el amor, todo, y el muchacho se ha quedado enamorado de la chica. De ahí la llevó a la casa, la dejó y quedaron al otro día verse en el mismo horario a las ocho de la noche.

El muchacho, desesperado, esperaba que pase la hora y va al otro día a las ocho de la noche a buscarla a la chica. Toca la casa, toca y toca, después sale la madre. Dice:

– Vengo a buscar una chica que ayer estaba conmigo, eh... No me dio el nombre, pero estaba vestida de blanco.

– ¿Cómo?

– Era una chica, estaba vestida de blanco así, así, le ha dicho.

– Es mi hija... Pero ¿cómo va a estar con vos? ¡Vos estás loco! Mi hija murió hace como seis meses.

– No señora, dice, no, sí estaba. Inclusive antes de que salga conmigo fuimos a un bar. Pedimos café, hemos tomado café y ella se hizo caer gotas en el vestido blanco y se manchó con gotas de café. No le miento. ¡Me voy a volver loco! Cómo va a decir que está muerta. ¡No! Ella me ha citado para esta noche a las ocho.

Y la señora le ha creído al muchacho. No sé qué trámite han hecho. Han ido al cementerio, le han desenterrado a la chica, le han sacado de adentro del cajón y ahí estaba la chica con el vestido blanco y las gotas de café.

Y todo esto pasó porque murió virgen.

*Domingo Burgos, 65 años.*

---

<sup>3</sup> *nunca le daba bolilla*: 'nunca le hacía caso'.

## 5. [Historia de la barca del cementerio]

En el pueblo, ya hace un tiempo atrás, había una casa que hasta hace poco estaba, que ya la han destruido, la han volteado. Tenía el frente rosado, vos la conociste. Bueno, ahí, hace mucho, unos años, varios años atrás... en el pueblo corrió que en esa casa abandonada que estaba destruida se empezó a ver luz después de las once de la noche, se empezó a ver luz y se sentía una máquina de coser que cosía.

En ese tiempo, las máquinas eran... que tenían un ruido característico que era... *tac... tac... tac... tac...* Se daba vuelta una manivela que hacía coser. Bueno, corrió tanto la bolilla<sup>4</sup> que no faltaron los curiosos que se paraban frente a la casa a ver lo que ocurría. Y, efectivamente, llegando las once, once y media, se encendía una luz dentro y se sentía la máquina esa.

Fue tal el alboroto en el pueblo que intervino la justicia. Por orden del juzgado se abrió esa casa y fueron la policía y todo. Cuando abrieron, era una tapera,<sup>5</sup> todo lleno de tierra, muebles viejos hecho pedazos, todo. Y bué', revisaron, revisaron, y en un lugar encontraron un cadáver, en una cama. El cadáver estaba vestido de novia. Con un vestido ya totalmente que se estaba destruyendo todo.

Entonces, hubo gente del pueblo que recordó de quién era esa casa. Hace mucho, antes de que ocurriera eso, veinte años antes, llegó una familia de Tucumán. Eran tres hijos, dos mujeres, un varoncito. El hombre era [un] ingeniero que vino por la cuestión de colocar el trabajo que se hacía sobre el agua, acá en Tilcara. Y su mujer.

El hombre, al año de estar acá, se hicieron esa casa. Y al poco tiempo de hacerse esa casa, el hombre sufrió un accidente y murió. La mujer, para poder seguir manteniendo a su familia, como tenía una máquina de coser, de esas de manivela, empezó a hacer vestidos y ropa para la gente del pueblo, como se acostumbraba en esa época. Y con eso mantenía a su familia. Un día, vieron alguna gente del pueblo que el hijo varón y la hija más chica tomaban el colectivo y se iban rumbo a Jujuy. Después se

---

<sup>4</sup> Véase la nota anterior.

<sup>5</sup> *tapera*: 'casa ruinosa y abandonada'.

enteraron que se fueron a Tucumán, donde estaba la familia, y quedó la señora con su hija, con su hija mayor.

Pasó el tiempo, murió la madre, la señora, y quedó la hija mayor que seguía cosiendo para la gente y... Pero esa casa se fue cerrando lentamente, primero ya no se abrió una ventana, después la otra... después ella ya no salía. Una sirvientita que tenía iba al merca'ó, compraba las cosas y volvía. Hasta que un día queda esa casa cerrada, totalmente, nunca se supo si de adentro o de afuera, pero estaba cerrada. Todo el mundo pensó que esta mujer se había ido también a Tucumán a buscar a su familia.

El tiempo destruyó la casa. El cadáver que se encontró era de esta niña que, habiéndose convertido en mujer y nunca había podido tener novio ni nada por las circunstancias familiares, se había hecho un traje de novia, se vistió y se dejó morir en la cama. Y dejó una carta escrita que ya estaba totalmente amarilla, vieja, al lado de su cama, en donde ella decía que toda su vida había soñado de casarse con un marinero que la lleve a conocer distintos puertos, distintas cosas, la vida, y ahí se murió.

El pueblo le hizo un homenaje. Como ella quería ser marinero y todo, la enterraron en un lugar del cementerio de Tilcara, y en honor a su sueño de que ella quería ser... le hicieron una tumba que era una barca. Cuando usted entra al cementerio de Tilcara, siempre lo puede ver. Es un barquito y todo el mundo se pregunta: "¿Quién es ese? ¿Por qué le han hecho un barquito?".

Bueno, esa es la historia por qué el pueblo permitió que se haga un barco dentro del cementerio. Mucha gente cuando yo cuento esto dice: "¡Ah, es mentira!", pero la verdad es esta. La barca está en el cementerio y la historia está escrita en la historia de Tilcara.

*Lobo Lozano, 68 años, talabartero y coplero.*

## **Bibliografía citada**

BASCOPE CAERO, Víctor, 2001. "El sentido de la muerte en la cosmovisión andina: el caso de los valles andinos de Cochabamba". *Chungará* 33-2: 271-277. [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_)

- arttext&pid=S0717-73562001000200012&lng=es&nrm=iso [consulta: 16 de febrero de 2010].
- CÁCERES CHALCO, Efraín, 2001. "La muerte como sanción y compensación: visión de equilibrio y reciprocidad en Cuzco". *Chungará* 33-2: 187-200. [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-73562001000200004&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562001000200004&lng=pt&nrm=iso) [consulta: 16 de febrero de 2010].
- ESTERMANN, Josef, 1998. *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya-Yala.
- LOTMAN, Iuri, 1987. "¿Qué es un texto?". *Revista Letra Internacional* 6: XX-XX.
- PALERMO, Zulma, 2005. "Espacios de oralidad y prácticas letradas: los lenguajes de la resistencia". *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba: Alción.



# Estudios

---





# Anne Chapman en Tierra del Fuego. Cantos chamánicos e iniciáticos selknam

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

L'ombre de Cristophe Colomb tourne  
elle-même sur la Terre de Feu...

*L'Immaculée Conception*

A partir de la década de 1990, en Chile, el interés del Taller Experimental Cuerpos Pintados por la pintura corporal como expresión artística contemporánea se extendió al ámbito de las llamadas “culturas primitivas”. Consecuencia de ese interés fue la publicación, en el 2002, de varios libros dedicados a la pintura corporal *selknam*, grupo étnico, hoy extinto, que habitó la Isla Grande de la Tierra del Fuego, en el extremo austral de la América del Sur, y al que los estudios antiguos se referían como *ona*. Uno de ellos, *Espíritus*, mostraba las pinturas corporales alusivas a los seres míticos de la cosmogonía selknam. Otros dos, escritos por la antropóloga franco-norteamericana Anne Chapman, recogen varios de sus trabajos sobre los selknam y las fotografías extraordinarias que el sacerdote y antropólogo alemán Martin Gusinde —autor de *Die Feuerland Indianer* (1931): *Los indios de Tierra del Fuego* (1982)— tomó en 1923, durante la ceremonia iniciática del *Hain*.

La “larga aventura fueguina” de Anne Chapman comenzó en 1964, como participante en una expedición arqueológica encabezada por Annete Laming-Empeaire. Allí tomó contacto con quien habría de ser su amiga e informante privilegiada: Lola Kiepja. Durante 1965 y 1966, Anne Chapman grabó la voz y los cantos de Lola, que murió poco después de su partida. Anne volvió a Tierra del Fuego al año siguiente, para trabajar en la traducción de los cantos de Lola Kiepja con la colaboración de su amiga Ángela Loij. En 1968 filmó una película documental: *El pueblo ona: vida y muerte en Tierra del Fuego*, con Ana Montes, apoyándose en

el testimonio de los últimos selknam, como Federico Echeuline, Luis Garibaldi Honte, Segundo Arteaga, Pancho Minkiol y la propia Ángela Loij. Chapman realizó expediciones a las zonas aún deshabitadas de la Isla Grande —territorio *haush*—, de 1969 a 1970, y la Isla de los Estados —alcanzada, quizá, antiguamente, por canoeros *yámana*—, en 1982. El mismo año, se publicó en Cambridge su libro: *Drama and Power in a Hunting Society*, traducido después como *Los selknam. La vida de los onas* (1986). Su última visita al “fin del mundo”, ahora con los *yámana*, tuvo lugar en 1985. Es ella quien cita el verso de Éluard y Breton: “*L’ombre de Christophe Colomb tourne elle-même sur la Terre de Feu...*” (21).

El guión del filme documental realizado por Chapman y la chilena Ana Montes ocupa el segundo capítulo del libro. Se divide en dos partes: “Vida” y “Muerte”, y comienza presentando a Lola Kiepja, “la última chamán *selknam*” (41).<sup>1</sup> Aunque al final de su vida era feliz evocando su antiguo modo de vida con sus relatos y sus cantos, sabía que “había desaparecido para siempre”:

Estoy aquí cantando, el viento me lleva,  
estoy siguiendo las pisadas de aquellos que se fueron.

...

Los del infinito me han hablado.

(*Fin de un mundo*: 41-42)<sup>2</sup>

Vienen, después, los testimonios de Luis Garibaldi y Ángela Loij, que contesta: “No, no sé mi edad, ninguna cosa. El año no está escrito [...]. No pusieron” (42). Y habla así de la muerte de Pancho Minkiol: “Dice que pidió Tierra del Fuego pa que muera acá. Él dijo que voy a morir en mi tierra: *Yak haruwen chesken*. Voy a morir en mi tierra. No quería morir allá; él quiere morir en su tierra nomás, porque no tiene familia él, nada. Igual que yo, no tengo nadie” (44 y 49). Dice la tradición que los *selknam* llegaron a la Isla Grande cazando guanacos, y que la tierra se separó:

<sup>1</sup> Anne Chapman escribe siempre *selk’nam*, pero el Taller Cuerpos Pintados opta, como yo, por simplificar: *selknam*.

<sup>2</sup> En las páginas que siguen, para facilitar la referencia a los textos de Chapman, me refiero a ellos por sus títulos.

Sí, esa es *Karuk* [cuenta Ángela]. Estaría junta la tierra. sí, porque estaban cazando guanaco esa gente, venían unas cuantas familias y llegarían donde estaba la tierra, creo aquellos tiempos, años, siglos ya. Quedaron aislados ahí. Por un terremoto habrá sido que quedaron aislados en esta tierra. Pero este, siglos de años. Quedaron, hasta que aumentaron mucho. Sí, mucha gente. Ahí quedó *Karuk*, sola sí. *Karuk* (50).

Garibaldi y Federico Echeuline —un selknam con aspecto de noruego— describen, luego, el *Hain*, la ceremonia de iniciación selknam: “Se hacían las ceremonias estas que salen acá en las fotografías del *klóketen* [en el libro de Martin Gusinde]”, señala Garibaldi (59). Y Federico: “Ahí tomaban al colegial, lo extendían bien y bien pintadito, colgado de un árbol, y allí le empezaban a correr la tiza que hacían ellos, bien rojo, lo pintaban al *klóketen*, y ya lo llevaban al colegio” (59). Chapman explica que, en la choza del *Hain*, se les revelaba a los jóvenes un “secreto” oculto a las mujeres. Y los dos hombres agregan: “Y hacían máscaras, máscaras para taparse la cabeza y todo [...], para hacer que eran como duendes [...]. Que dice que uno era el espíritu de la tierra, que otro bajaba del cielo [...]. Y las mujeres creían que ese era, que un monstruo salía de la tierra” (60).

Los *xo'on* o chamanes, dice Chapman, eran apreciados por sus dones, pero también eran temidos. Parte de la obra se consagra a ellos, a sus cantos y rituales: “Para sacar las enfermedades del cuerpo, los chamanes se ponían en trance y cantaban cantos sagrados” (63-64). O se creía que el canto de los *xo'on* atraía a las ballenas a la costa y que “las remataban con flechas invisibles”:

La estoy esperando, la ballena macho.  
La ballena, mi padre, está por ahogarme.  
La estoy esperando.

(*Fin de un mundo*: 64)

Pero el *xo'on* también “atraía” las venganzas y muertes familiares. Unas palabras de Luis Garibaldi —en las que parecen resonar las crónicas de la conquista— son un preludeo de la muerte:

Y de ahí vinieron sucediéndose las peleas, las guerrillas estas. Eran como venganzas, una atrás de otra. Ya al último, ni se sepultaban. Entonces ya era el destino de la destrucción de ellos, terminar la raza de una vez, que vengan otras, que venga Popper, que venga Mac Lennan [ríe], que vengan los escoceses a poblar Tierra del Fuego (66).

Así termina la primera parte del *film*. La segunda —“Muerte”— se consagra a la extinción y el exterminio de los *selknam*. Limitémonos a entresacar, aquí, algunos testimonios del desastre:

GARIBALDI: Ya llegaron esos aventureros, buscadores de oro.

CHAPMAN: En 1886, Julius Popper, rumano de origen, encabezó una expedición financiada por autoridades y personas eminentes de Buenos Aires para buscar oro en las playas de la Isla Grande.

GARIBALDI: Popper, un hombre muy educado, un ingeniero, matando indios, y todavía tiene la desfachatez de hacerse sacar la fotografía. Y mataba por matar [...]. Mataba por matar, de gusto. Él cosechaba el oro y lo mandaba a los ministros de Buenos Aires [...].

FEDERICO: Ladrones eran por necesidad, porque tenían hambre [...]. Y así, pa no morir de hambre, buscaban los animales de los Menéndez. Por eso los mataba Menéndez, y Menéndez sacó permiso seguro del gobierno [...], que los maten nomás [...].

¡Para poner ovejas mataban los indios! Se hicieron una limpieza y más por la pampa mataron más, para limpiar que no haiga ningún indio [...]. Esos los hizo matar *Chanco Colorado*, Mac Lennan el verdadero nombre, administrador de los Menéndez. Así que él le pagaban una libra por cada cabeza de indio [...], les pagaban libra esterlina por cada cabeza, y la mujer le cortaban los senos, le cortaban los senos, entonces pagaban un poco más por la mujer, me parece: una libra y media o algo así se producían [...].

GARIBALDI: El Cabo Peñas es el que está frente donde está el faro. Es un cabo que desplaya mucho y hay un descanso de lobos [...]. Hay peces y mariscos de muchas clases. Hasta del lago bajaban la gente a marisquear y cazar lobos. Porque ahí estaba el descanso de lobos. Entonces, el *Chanco*

*Colorado* este puso unos centinelas armados con *winchester* [...], tres por un lado, tres por otro lado del cabo. Cuando vino la marea alta a crecerse, en una parte del acantilado del cabo los iban apretando, y el que quería pasar [...] le metían bala, así que la gente, las mujeres y los chicos, se aglomeraron donde estaba el acantilado y ahí los ahogaron a todos. Ahí, en el cabo famoso ese.

FEDERICO: Allá murieron unos parientes míos, como dos o tres mataron, en las barrancas esas. Y no tuvieron salvación, ningún lado podían escaparse [...]. Yo conocí varios matadores que eran matadores de indios; ya murieron, todos ya están muertos. Los matadores, los voy a nombrar: uno era José Díaz, algo de portugués por ahí. Otro se llamaba Kovacich, yugoslavo. Niword, Alberto Niword era otro. Son tres. Sam Islop era otro, y Stewart, algo de marinero, por ahí, que yo sé, que más o menos los conozco por mi mamá que los nombró a todos [...], y hay varios más que ya no me acuerdo.

(*Fin de un mundo*: 66-71).

Una vez más, resuenan en estos relatos las crónicas de la conquista —las crónicas indígenas, con su poético e inconfundible estilo oral, pero también otras crónicas como la de fray Bartolomé de las Casas, la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, aquella que decía, aludiendo a los conquistadores del Río de la Plata, en el XVI, estas líneas dolorosas y admirables: “en general, sabemos que han hecho muertes y daños; en particular, como está muy a trasmano de lo que más se trata de Indias, no sabemos cosas que decir señaladas”. Lo que no le impide concluir algo que se aplica a esos aventureros portugueses, yugoslavos, escoceses, españoles o rumanos de la Tierra del Fuego —más allá del hecho que no se trate ya de españoles—: “ninguna duda empero tenemos que no hayan hecho y hagan hoy las mismas obras que en las otras partes se han hecho y hacen”. Y ello siempre de acuerdo con una “regla” que Las Casas formula al principio de la *Brevísima*:

Débase notar otra regla en esto: que en todas las partes de las Indias donde han ido y pasado cristianos, siempre hicieron en los indios todas las crueldades susodichas y matanzas y tiranías y opresiones abominables en aquellas inocentes gentes; y añadían muchas más y mayores y más nuevas

maneras de tormentos, y más crueles siempre fueron, porque los dejaba Dios más de golpe caer y derrocarse (88 y 154).<sup>3</sup>

El quinto capítulo del libro, en el que no me detendré demasiado, se titula “Economía y estructura social de la sociedad *selknam*”. Se trata de un trabajo leído en 1984, en el marco de un seminario sobre las culturas indígenas de la Patagonia, con una exposición científica, más formal, de los medios de vida y de trabajo (la caza, la pesca, la recolección), los vínculos con la tierra, las relaciones de producción y la distribución de bienes, el papel de la reciprocidad, las estructuras de parentesco, los linajes y territorios, los *cielos*, las familias y otras divisiones sociales (119-155).

“La mujer-luna en la sociedad *selknam*”, el cuarto capítulo de *Fin de un mundo* (99-117), se publicó originalmente en la revista *Objets et Mondes*, en 1972, con el título “Lune en Terre de Feu. Mythes et rites des selknam”. La luna era una figura central en la mitología de los fueguinos: en la época *hóowin*, cuando los dioses habitaban la tierra y las mujeres dominaban a los hombres, “Luna era la chamán más poderosa, con excepción de la *Palabra*” (103). En esa era originaria, las mujeres inventaron el *Hain* —llamada así por la cabaña cónica donde se celebraba—, ceremonia de iniciación que los hombres les robaron después, para perpetuar una nueva dominación milenaria.

La descripción que hace Chapman del ritual involucra, a la vez, la narración de un mito:

Para la ceremonia, ciertas mujeres *hóowin* ya iniciadas se disfrazaban de espíritus, usando altas máscaras de corteza de árbol o cuero de guanaco que les llegaban hasta los hombros o las rodillas. Las mujeres representaban otros espíritus pintándose el cuerpo con arcilla roja y blanca y con cenizas [...]. Los hombres creían que los espíritus surgían de las entrañas

---

<sup>3</sup> La “regla” aplicada por Las Casas al caso rioplatense, y aplicable a la Tierra del Fuego, se prueba unas líneas adelante: “después que lo dicho se escribió, supimos muy con verdad que han destruido y despoblado grandes provincias y reinos de aquella tierra, haciendo estrañas matanzas y crueldades en aquellas desventuradas gentes, con las cuales se han señalado como los otros y más que otros, porque han tenido más lugar, por estar más lejos de España” (154).

de la tierra y descendían de los cielos en el recinto del *Hain*, al que ningún hombre podía entrar, y ni siquiera aproximarse [...].

Un día, unos hombres [...] se acercaron al *Hain* para espiar y lograron sorprender a uno de los “espíritus” en el acto de disfrazarse. Era uno llamado *Matan*. Se dieron cuenta enseguida de que todos los “espíritus” no eran sino mujeres disfrazadas. Descubierta la verdad, *Sit* silbó para alertar a los demás hombres. La mujer que iba a representar a *Matan* fue aniquilada allí mismo [...]. Desde el interior del *Hain*, las demás mujeres oyeron el silbido y enseguida apagaron el fuego sagrado [...].

El marido de Luna, exasperado por esta revelación, empujó a su mujer al fuego del *Hain*. Ella logró escaparse al cielo, pero no sin que antes su cuñado, el Viento, [...] la arrojara al fuego. Con el rostro quemado y sintiendo una cólera sin límites, jamás ha dejado de odiar a los hombres. Cuando abandonó la tierra, convirtiéndose en la Luna, su marido se transformó en el Sol y desde entonces la persigue por el cielo, intentando atraparla, sin que hasta ahora lo haya conseguido [...].

Fue el Sol el que enseñó a los hombres a castigar a sus mujeres, aunque él no pudo matar a la suya. Luna fue la única mujer del *Hain* femenino que logró salvarse [...]. Los hombres se encolerizaron y tomaron el *Hain* por asalto y masacraron a todas las mujeres [...]. Los hombres *hóowin* mataron a todas las mujeres y también a las jóvenes iniciadas, pues estas conocían ya el secreto del *Hain* (105-106).

Pero la aportación más importante del trabajo de Anne Chapman es la recolección de los cantos chamánicos y de iniciación de la anciana chamana Lola Kiepja. A ellos, a su descripción y a su reconstrucción parcial les corresponden dos capítulos de *Fin de un mundo*, “Cantos *selknam*: chamánicos y de duelo” (157-194), y “Cantos *selknam* de la gran ceremonia del *Hain*” (195-241). Las grabaciones de esos cantos rituales se reunieron en un álbum compuesto en dos volúmenes en cuatro discos: *Cantos selknam de Tierra del Fuego* (1972-1977). La versión electrónica puede escucharse en la página de *Internet* “Memoria chilena”: “Rito, chamanismo y música *selknam*”.

Lola Kiepja fue, como se dijo, “la última chamán *selknam*”. *Alaken*, su abuelo materno, tenía fama de “gran profeta” (34). Ella “había heredado su poder de un tío materno, cuyo espíritu llegó a ella a través de un sueño” (21):

Su madre y algunos tíos maternos, chamanes, la preparaban para que fuese *xo'on*. Una noche, hacia 1926, soñó que el espíritu de uno de esos tíos la visitaba y le transmitía su poder mediante un canto. En su sueño, el espíritu volaba sobre el lago, buscándola y cantando: “¿Dónde estás, hija mía?”. Ella repitió esta frase y despertó. En ese preciso momento, el espíritu de su tío la penetró “como el filo de un cuchillo” (26-27).

Lola habitaba una reserva a orillas del lago Fagnano, de lado argentino de la Isla Grande, en Tierra del Fuego. Anne Chapman grabó muchos cantos y lamentos de Lola en 1964, en el pueblo de Río Grande, pero técnicamente los registros eran deficientes, así que, al volver a París, el musicólogo Gilbert Rouget, autor de *La musique et la transe* (1980),<sup>4</sup> le sugirió volver a la Tierra del Fuego a registrar otras grabaciones:

Mi problema principal fue el idioma. El español de Lola, aunque adecuado a sus necesidades diarias, era rudimentario [...]. El único lugar donde podía trabajar con ella era la reserva indígena, y allí no me era posible llevar a otro *selknam* como intérprete. Me resultaba muy difícil el aprendizaje de la lengua *selknam*, porque Lola solamente podía traducir al español palabras aisladas. Además, el *selknam* es un idioma de fonemas tonales y glotales. Cuando yo me empeñaba en pronunciar bien una palabra, Lola fruncía el entrecejo y, mirando mi boca, movía sus labios lentamente, como si pronunciara cada sílaba, pero sin emitir un sonido (*Fin de un mundo*: 27).

“Le encantaba”, cuenta Anne Chapman, “grabar su voz en *la máquina*”, como llamaba a la grabadora. Le encantaba cantar los viejos mitos: “Uno de los cantos que más nos gustaba era el del Viejo Guanaco: *Ra, ra, ra, ra, ra*, cantaba Lola, imitando al *marré*, al viejo guanaco” (31). Sus interacciones con “la máquina” tenían algo de mítico y una intensa “carga” afectiva:

Invariablemente, Lola insistía en que yo rebobinara la cinta del grabador cuando ella terminaba de cantar, para escucharse. Solía reír y comentar:

---

<sup>4</sup> Gilbert Rouget es autor de otro trabajo inasequible: “Transcrire où Décrire?. Chant Soudanais et Chant Fuégien”.



“*Úlichen*” (‘lindo’), al oírse. Empero, a veces estaba contrariada y decía: “¡Qué *yippen!*” (‘¡Qué feo!’), y aunque a mí no me parecía tal, se empeñaba en que volviéramos a grabar el mismo canto [...]. Muchas veces me pedía que tocara las cintas de nuevo, por el solo placer de volver a oír los cantos. Había dos lamentos —uno dedicado a su madre y el otro a sus dos últimos hijos— que ella cantaba con tanta frecuencia, que yo no los grababa. Pero ella quería que yo los grabara cada vez y, si no lo hacía, se molestaba un poco.

Al ir a su casa por la mañana, a veces la veía parada en la puerta, esperándome. Al acercarme, exclamaba: “¡Encontré otro!” [...]. Había recordado un canto que había escuchado muchos años atrás; siempre recordaba también a quién había pertenecido aquel canto. Muy excitada, me pedía que me apurara en grabar el canto antes de que desapareciera de su memoria. Una vez grabado, rebobinaba la cinta y lo escuchábamos, complacidas. No siempre quería volver a cantar algún canto que yo le pedía. Se reía preguntándome por qué grabarlo de nuevo si era feo. Otras veces parecía comprender que su voz y los cantos estaban siendo conservados más allá de su muerte (31).

A decir verdad, la búsqueda íntegra de Chapman tiene la carga del afecto y la amistad de Lola Kiepja. La intimidad de ambas mujeres —la antropóloga confiesa que, al finalizar su estadía, “Lola pensaba que comprendía el *selknam* mejor de lo que sucedía en realidad”— nos emociona:

A veces se aburría. También se reía de mi empeño, sobre todo cuando quería grabar sus imitaciones de pájaros [...]. Lo que realmente disfrutaba eran los cantos. Cuando cantaba los cantos del *Hain* [...], se acompañaba haciendo pantomima de los pasos del baile y de los gestos del espíritu [...]. Un espíritu llamado *Shoort* atemorizaba a las mujeres con su sola aparición [...]. Mientras Lola imitaba su paso corto y amenazador, me daba suaves estocadas con su bastón en las costillas y, medio en broma, medio en serio, decía: “*Shoort* era muy mañoso con las mujeres” (*Fin de un mundo*: 32-33).

Los dos capítulos consagrados a los cantos rituales de los *selknam* ofrecen gran cantidad de informaciones, indicios y señales, de las poé-

ticas chamánicas —esa otra *cantidad hechizada*.<sup>5</sup> Los cantos recogidos por Chapman son, dice, la expresión de un pueblo que vivía exclusivamente de la caza, la recolección y la pesca, y representan, como manifestaciones paleolíticas, “la música más antigua que se conoce”: “la tradición más arcaica de la humanidad” (157). El primero que los registró fue el coronel Charles Wellington Furlong, en 1907-1908, usando cilindros Edison, en lo que fue una de las más tempranas experiencias de grabación realizadas con un pueblo primitivo:

El etnólogo Martin Gusinde también hizo una serie de registros en 1923, para lo cual también usaron cilindros, cuando todavía vivían alrededor de 279 indígenas *selknam*. Se depositaron en el archivo del Museo Etnográfico de Berlín y fueron analizados, junto con las grabaciones del coronel Furlong, por Erich M. von Hornbostel. Estos análisis revisten un valor incalculable para la comprensión de esa música (157-158).<sup>6</sup>

En el capítulo dedicado a los “Cantos *selknam*: chamánicos y de duelo”, Chapman reúne sus traducciones y comentarios generales y particulares al primer volumen de los *Cantos selknam de Tierra del Fuego*. Ahí apunta, por ejemplo, que pocas mujeres alcanzaban poderes chamánicos plenos y que, si bien esos poderes y los cantos se heredaban por la línea paterna, la madre de Lola había sido chamana y sus cantos habían pertenecido a chamanes de la línea materna. “La mayoría de los cantos chamánicos, como asimismo los lamentos, eran posesión de un individuo”, ya fuese que se transmitieran en herencia o que los compusiera el poseedor: “nadie estaba autorizado, por tradición, a cantar sin permiso los cantos de otra persona”. Por eso, dice, “no debe sorprender que Lola Kieppa fuese tan minuciosa al precisar la identidad de los propietarios de los cantos” (165).

---

<sup>5</sup> Me refiero, metafóricamente, al título de una obra del poeta cubano José Lezama Lima: *La cantidad hechizada*.

<sup>6</sup> Más adelante volveré a los análisis del etnomusicólogo austriaco Erich Moritz von Hornbostel: “*Fuegian Songs*” y “*The Music of the Fuegians*”, que estudian algunos criterios técnicos de los cantos chamánicos fueguinos. Sus estudios sobre la percepción tonal y sus métodos de grabación en el terreno son pioneros en el campo de la etnomusicología.

Los chamanes no solo curaban: también podían provocar enfermedades mortales. Tenían contacto con los cuatro “cielos” del universo *selknam* y, aunque su poder era impotente contra las enfermedades traídas por los blancos, se ocupaban de la caza y la guerra, de despejar la atmósfera y de atraer a las ballenas en tiempos de hambrunas (159 y 162). Antes de comenzar su cántico, el chamán se pintaba el rostro con arcilla roja y blanca y se ponía una *vincha* de cuero de guanaco:

El poder sobrenatural le sobrevenía cuando lo poseía su espíritu (*wáiuwin*), y esto solo era posible cuando estaba en trance. El estado de trance parece haber sido inducido por autohipnosis, cosa que lograba al concentrar sus energías en el cántico. Cantaba hasta que ciertas alteraciones de la voz le indicaban que su *wáiuwin* había tomado posesión de él. Entonces, el cantar y los movimientos corporales se volvían automáticos [...]. A un chamán maduro y experimentado le tomaba de 30 a 40 minutos entrar en ese estado mental [...]. No utilizaban ningún estimulante. Los *selknam* no conocían el tabaco ni los derivados de vegetales alucinógenos. En ciertos momentos de la sesión, el chamán comenzaba a saltar, golpeando el suelo con los pies y aun con los puños. Sacudía su capa de piel para crear mayor excitación o como forma de acompañamiento. Pero esta tensión extrema no duraba todo el periodo del trance. En una sesión de curación [...], tenía que prestarle atención a la persona enferma, aun estando en trance (168).

Como lo que aquí nos interesa más son los cantos chamánicos y su *performance* poética, el ritual y el trance, transcribo una descripción de Gusinde copiada, a su vez, por Anne Chapman:

Cuando canta su melodía, [el chamán] está sentado en su lecho, con las piernas recogidas y el cuerpo inclinado hacia adelante. El cuerpo se mueve a guisa de péndulo de un lado a otro, lentamente. Los ojos orientados hacia abajo permanecen fijos en el mismo punto y los brazos cuelgan libremente. Este comportamiento, que se establece durante el cantar y el soñar, unido a una ejercitación en la concentración de todas las fuerzas anímicas, es suficiente para producir el estado sugestivo del *xo'on* (168).

Chapman describe, también, las “competencias entre chamanes” —*kash-wáiuwin-jir*—, en las que un chamán con experiencia desafiaba a otro joven

poniendo a prueba su poder, su facultad de alcanzar y prolongar el trance y los conocimientos mitológicos que incorporaban a sus cantos:

Mientras competían durante el trance, el espíritu del chamán intentaba emprender largos viajes a las míticas cordilleras que estaban vinculadas con cada uno de los cuatro “cielos” [...]. Si conseguía atravesar un mar embravecido, único acceso a tal cordillera, el espíritu pugnaba por escalar su abrupta y resbalosa ladera (170).

Algo semejante sucedía con el rito *peshere*, de origen *haush*, consistente en pisar brasas (170), o la “prueba de la flecha” —“la más poderosa” de todas las pruebas chamánicas, de acuerdo con un informante (171). Finalmente, Chapman describe los ritos funerarios ofrecidos al chamán:

Cuando moría un cazador renombrado o un chamán, era una práctica común encender una gran fogata en su tierra natal, su *haruwen*. El objeto era mostrar, me contaron, que también la tierra estaba de duelo [...]. Puede que hayan sido estos los fuegos que Magallanes avistó mientras se abría paso por el estrecho, en 1520 (176).

El capítulo titulado “Cantos *selknam* de la gran ceremonia del *Hain*” remite, por su parte, al segundo volumen de los *Cantos selknam de Tierra del Fuego* —el álbum al que aludimos antes:

Cuarenta de los cantos que se presentan aquí pertenecen al *Hain*. Representan dos categorías sociales de la música del ritual *Hain*. Los primeros veinticinco cantos están asociados a los espíritus, con las danzas y los juegos, y forman parte integral de la ceremonia. Algunos los cantaban hombres desde el interior de la choza ceremonial o en escena, aunque la mayoría eran cantados por mujeres desde el campamento. Los restantes quince cantos tenían su nombre especial: *k'meyu*. Los cantaban las madres de los jóvenes varones que eran iniciados durante la ceremonia. Todos estos cantos se transmitían de generación en generación, prácticamente sin cambios (195).

Ya relatamos, también, el mito que subyace a la ceremonia del *Hain*: el ritual femenino originario, la subversión masculina, su apropiación

del ritual y la matanza general de las mujeres. Chapman describe el gobierno cruel de las mujeres en ese tiempo mítico y el terror de *Xalpen*, un “espíritu-monstruo” salido de las entrañas de la tierra para ejecutar otra masacre, iniciática, ritual, dramática, teatral, en los cuerpos de los iniciados —los *klóketen*, los hijos de las mujeres selknam. El escenario del *Hain* era una choza cónica alzada en las cercanías del bosque, parecida a los *tipis* de pieles de los indios de las praderas de América del Norte. Según Gusinde, la choza ceremonial de 1923, que él contribuyó a levantar, tenía ocho metros de diámetro y seis de altura en su parte central. La altura de la entrada hacía posible salir y entrar a los participantes disfrazados con sus máscaras cónicas. La entrada del *Hain* daba al oriente y estaba al filo de la arboleda; a occidente, había una pradera, un área abierta que servía de escenario. Una línea imaginaria —considerada peligrosa— lo cortaba de oriente a occidente, abriéndose una grieta o abismo que se hundía en lo profundo de la tierra. El fuego subterráneo surgía a través de esa hendidura, y los espíritus subían atravesándolo.

Es imposible describir en detalle las escenas y los protagonistas, los juegos, los disfraces, las danzas, las pinturas, las máscaras, los gestos y los cantos del *Hain*. Chapman escribió un libro entero —*Hain. Ceremonia de iniciación de los selknam de Tierra del Fuego*— dedicado a todos esos aspectos. Allí se expone —con mayor precisión que en las páginas de *Fin de un mundo*, en las que la antropóloga comenta los “Cantos selknam de la gran ceremonia del *Hain*”—, a partir de las versiones de Martin Gusinde, el etnólogo jesuita, del estanciero anglicano Lucas Bridges, de Juan Zenone, misionero salesiano, y de los indios y mestizos Lola Kiepja, Ángela Loij, Esteban Ishtón y Federico Echeuline, Luis Garibaldi y Segundo Arteaga, aspectos tales como el de los mitos y el “secreto” del *Hain*; los organizadores principales (*Tenenesk*, *Halimink* y Gusinde) de la ceremonia celebrada en 1923, una de las últimas; el arte selknam de la pintura corporal y su vinculación con los espíritus; los siete *Shoort* como símbolos del Sol; *Olum*, “restaurador de la vida”; los *Hayilan*, “payasos eróticos”; *Hashé y Wakús*, “la pareja revoltosa”; *Wáash-Héuwan*, o el “zorro invisible”; las “escenas lascivas” de *Xalpen*; *Xalpen*, símbolo de la Luna; su muerte y nacimiento; *K'terrnen*, “el bebé de *Xalpen*”; *Halaháches*, “el payaso con cuernos”; *Matan*, “la bailarina”; *Koshménk*, “el cornudo”; *Kulan*, “la *femme terrible*”; *Ulen*, “el payaso elegante”; *Tanu*, “la enigmática”.

Y junto a ellos, el juego de los amantes jóvenes; los hombres y mujeres tratando de tumbarse; el juego de la venganza de las mujeres; la danza de *Kulpush* o del pingüino; la danza de la serpiente; el ritual fálico; el ritual para atraer el buen tiempo; la pantomima de los leones marinos y la parodia de los *klóketen*; el desfile *kewánix* o la danza de los cuerpos desnudos —la más amada por Gusinde, y en la que, según él, los *selknam* alcanzaban “su más alto grado de expresión artística” (*Hain*: 187).

Como hemos venido sugiriendo, uno de los aspectos más valiosos de las investigaciones de Chapman es la recopilación de los cantos de Lola Kiepjá. Ya vimos que un par de capítulos de *Fin de un mundo* recogen los apuntes discográficos —y algunas traducciones fragmentarias— de la edición grabada de los cantos: *Cantos selknam de Tierra del Fuego*. Sin embargo, un punto débil del trabajo es la ausencia de un análisis, ya no digamos poético —o *etnopoético*—, tan poco común en las investigaciones etnográficas —, sino *etnomusical* de los cantos. La dificultad de lo primero parece evidente: la absoluta lejanía e inaccesibilidad de la lengua selknam; la escasez de formulaciones propiamente etnopoéticas; la marginación de los textos por parte de los etnógrafos; el hermetismo de la lengua poética y de la *performance* ritual, propio de los cantos chamánicos:

No fue posible dar cabida acá a todos los textos que se pudo grabar, por ser demasiado extensos. Las traducciones que siguen son incompletas y están sujetas a correcciones. Tal como se ha dicho más arriba, Lola murió cuatro meses después de haber realizado estas grabaciones. La traducción se efectuó al año siguiente, 1967, con Ángela Loij. Aunque hablaba el español y su lengua nativa, al no ser chamán, tuvo considerables dificultades para entender los textos de los cantos, sobre todo por las distorsiones vocálicas, el estilo y las palabras esotéricas (*Fin de un mundo*: 279, n. 9).

Chapman dice que Hornbostel, autor de dos trabajos eruditos sobre la música selknam, se equivocaba al sostener que los cantos fueguinos solo consistían en sílabas carentes de significado (278, n. 4). Pero ella misma aprovecha muy escasamente los resultados del trabajo de Hornbostel, aunque subraye la manera “peculiar” de cantar de los fueguinos y el “lenguaje esotérico” empleado por los chamanes, con su “distorsión considerable de los vocablos de uso corriente”; el uso de *criptónimos* como *ha*, ‘arco’, “para significar el poder chamánico”, la supresión de

nombres de las personas muertas y el empleo ocasional de negaciones para significar afirmaciones (167).

Vale la pena acudir directamente a los estudios de Hornbostel para extraer los elementos que nos ayudarían a *imaginar* —y esto es todo lo que aspiramos a hacer en este trabajo— la etnopoética de los cantos chamánicos y de los cantos de iniciación *selknam*.<sup>7</sup> Antes que nada, hay que decir que Hornbostel no conoció las grabaciones de Kiepjá y de Chapman, y su análisis se basa únicamente en los registros de Furlong y Gusinde. Así, señala que prácticamente todos los cantantes grabados eran varones y que “las mujeres *selknam* cantaban solo durante el festival de los *klóketen*” (1948: 63)—, no obstante haber dicho previamente que “las mujeres chamanes, como en algunos pueblos siberianos, no escaseaban”, y que usaban los mismos cantos, “para los mismos propósitos mágicos, que los *medicine men*” (1936: 359). Hornbostel plantea, en efecto, el problema mencionado antes de las “palabras sin sentido”, o mejor, de las “sílabas sin significado” —*meaningless syllables*—, sin pensar que esas palabras tendrían un significado “esotérico”, o puramente sonoro y material:

Todas las canciones fueguinas —como se ha comprobado, asimismo, en el caso de los *tehuelches*— carecen de palabras con sentido. Sin embargo, inalterablemente asociadas e impuestas por las melodías, esas sílabas sin significado deben ser consideradas como sobrevivencias de palabras originarias que, por una razón u otra, dejaron de entenderse, volviéndose, así, susceptibles a la distorsión. Un proceso como este [...] tiene lugar, en general, cuando los cantos mágicos o los conjuros o textos ceremoniales son adoptados por un pueblo extranjero cuya lengua no se comprende (1936: 360 y n. 17).

Y el mismo problema, la misma sospecha, se le plantean al estudioso unos años después:

Con los fueguinos, ni siquiera podemos apoyarnos en los textos de las canciones: están compuestos, sin excepción, de “sílabas sin significado”

---

<sup>7</sup> En las páginas que siguen, para facilitar la referencia a los textos de Hornbostel, me limito a señalar sus fechas: “Fuegian Songs” (1936); “The Music of The Fuegians” (1948). La traducción de los fragmentos citados es mía.

[*meaningless syllables*]. Pero ahí, nuevamente, podríamos plantearnos la pregunta: ¿carecían de significación desde el principio o es que, más bien, perdieron su significación? (1948: 83).

Pero, ¿por qué esas “sílabas sin significado” permanecen inalterables en cada ejecución:

Sobre todo, uno esperaría que esas vocalizaciones sin significado se dejaran al gusto del cantor, para cambiarse a voluntad de cantor a cantor y de una ocasión a otra. En realidad, lo contrario es lo cierto: los textos “sin significado” se preservan intactos y se imponen junto con la melodía, ¡como si tuvieran sentido! (1948: 83).

Contra lo que se pudiera pensar, escribe Hornbostel, en las “culturas primitivas” el texto tiene mayor importancia que la melodía: dentro de ciertos límites de la formación y el estilo local, son las melodías las que más cambian; es el ritmo el que se adapta al texto; no es la melodía, sino el texto, el que define el género. Por el contrario, hay muchas pruebas de que el significado de los textos puede irse volviendo obsoleto: “muchas veces, un pueblo se apropia las canciones de otros pueblos vecinos y estas siguen existiendo aunque la lengua no sea comprendida”. Un famoso etnógrafo encontró cantos “sin significado” —*meaningless songs*— en la tribu australiana de los narrinyeri y veinte años después, trabajando en otra tribu australiana, halló el texto original, y comprensible, de aquellos cantos “sin sentido” (1948: 83-84). ¿Residuos de un antiguo “lenguaje ceremonial”?:

Así, en todos los casos de cantos “sin significado”, sería más probable suponer que su significado ya no existe que suponer que no existe todavía, particularmente cuando —como sucede con los fueguinos, y lo mismo pasa con los *tehuelches*— todos los textos de los cantos son incomprensibles, de principio a fin. Las vocalizaciones que realmente carecen de significado se limitan casi siempre a ciertos tipos especiales (1948: 84).

Queda abierto el problema de las “palabras sin significación” en la etnopoética selknam. Si, como sugiere Anne Chapman, son los límites de su saber —y del saber de sus informantes—; si el hermetismo y el



carácter críptico o esotérico de la lengua de los cantos; si la ignorancia del lenguaje ritual, gestual, visual, sonoro, de esas expresiones “primitivas” —que, casualmente, entroncan con las expresiones vanguardistas del siglo XX—; si su sugerencia es correcta, entonces la hipótesis de Hornbostel sobre esas sílabas y cantos “sin significado”, pese a la fuerza utópica que la recorre —con la nostalgia de esa lengua perdida que resonaría aún en esos cantos rituales indios— caería en un descenso semejante al de las gamas tonales y las intensidades fueguinas. Y es que, desde el punto de vista de las poéticas de las vanguardias antiguas o recientes —del *Teatro de la Crueldad* de Artaud a la etnopoética de Rothenberg—, lo que hay, precisamente, son palabras *sin significación*, alquimia, imágenes libres, gestos y palabras hechas de materias y sonidos.

Pero volvamos a los trabajos de Hornbostel, aunque sea para vislumbrar —o adivinar con los oídos— las raíces sonoras que nutren los cantos de Lola Kiepjá. “La manera de cantar”, apunta Hornbostel, “es decisiva en la impresión general que se produce en el oyente” (1948: 66). Se trata de una “manera de cantar” que será fácilmente percibida al escuchar cantar a los indios —o discos con sus voces—, y sin embargo, dice el erudito, “es casi imposible analizar la impresión inmediata y transmitirle a alguien más una idea clara sin enumerar sus elementos”. Pero ¿cuáles son estos?:

Podemos describir el canto indio con adjetivos como enfático, patético, grave, solemne, impresionante, digno, pesado, severo [...]. Entre los rasgos causantes de una impresión como esta se encuentran los acentos fuertes, incrementados a menudo por una expiración audible [...]; una tendencia a conectar las notas con un *portato* y a dividir las notas alargadas por medio de pulsaciones; un tiempo moderado o hasta lento, pero que se mantiene constante a través de todo el canto (1936: 361).

Otro elemento típico de la música selknam es, dice Hornbostel, el “sentimiento rítmico”, the rhythmic feeling, que contrasta fuertemente con el nuestro. El ritmo indio carece de anacrusa, de *upbeat*, es trocaico y descendente, mientras que el nuestro es “yámbico y ascendente: comienza con un acento fuerte —en general acortado y seguido de una pausa respiratoria que hace disminuir su fuerza— y luego cae, en una serie de

acentos que parece que van retrocediendo” (1936: 362). O al modo de una corriente que desciende, chocando con los hábitos de nuestros oídos y “exigiendo un cambio de actitud de nuestra parte para poderse captar correctamente” (1948: 76). Este es, según Hornbostel, el ritmo que prevalece en la música de Tierra del Fuego —“y en realidad, en cualquier música india de Norte o Sudamérica”. Pero eso no es todo. Arraigada, como está, profundamente, en las conductas motoras nativas, “reaparece en el movimiento más corriente de la danza india”:

Un pie, tras dar un paso amplio hacia un lado, golpea el suelo. El otro pie lo sigue y golpea el suelo, aunque menos fuertemente, cerca del primero. Un breve descanso se llena golpeando el suelo con los pies, y luego el movimiento se repite (1936: 362).

“Es más fácil entender el canto”, escribe Hornbostel, “como una *danza de garganta*”. En su origen, el canto era solo una parte del movimiento del cuerpo: “es el cambio que se produce al alzar y bajar los miembros, al tensar y relajar los músculos”, añade el investigador, “lo que separa a los fenómenos sonoros que acompañan esos movimientos”. Así surgen los *cantos*, señala, y “así surgen los *motivos rítmicos*, afirmándose y regularizándose a través de la repetición” (1948: 74).

Esta interpolación sobre la danza se asocia a la “psicología del gesto” —y del *ritmo* y los “mecanismos verbomotores”— que en esos años investigaba el antropólogo jesuita Marcel Jousse:

Los rasgos de esos motivos rítmicos tienen que estar en armonía con la conducta motora general de la raza. Esos rasgos, con sus profundas raíces psicológicas, son tan fáciles de reconocer cuando se observa al individuo en movimiento como cuando se escuchan sus cantos. Pero casi es imposible describirlos con palabras (1948: 74).

Otra característica de los cantos fueguinos es lo que Hornbostel llama la “estrechez”. El esqueleto de la estructura melódica —sus motivos, y a veces el canto entero— está formado por un par de notas a una distancia que raramente sobrepasa la de un tono completo, y que muchas veces se confina a un semitono o menos, o es un mero resultado de las fluctuaciones o “aligeramientos” de un solo tono. No sería difícil considerar,

incluso, las melodías compuestas por dos tonos como fluctuaciones de un tono único —simplificándose así, radicalmente, como en algunas experiencias sonoras contemporáneas, agregamos nosotros, el aspecto melódico de la composición. En muchas melodías bitonales, el centro de gravedad cae en uno de los tonos en la primera parte y recae en el otro tono en la segunda —del más fuerte al más débil—, desplazándose en dirección descendente y provocando que la nota más baja se vuelva la más alta en la repetición. Ambas partes de esa línea melódica se asemejan mucho y, a veces, no son sino variantes de un motivo único. Hornbostel va a deducir de su análisis que la supuesta “estrechez de conciencia” que solía atribuirse a los cantos indios desde un punto de vista psicológico es una falacia o una aproximación limitada, siendo, en cambio, la “estrechez” o simplicidad melódica un valor creativo de la música fueguina.<sup>8</sup> Es lo que sucede en el ejemplo mencionado: la tonalidad de la primera parte no es dejada simplemente atrás en la segunda parte, sino que sus efectos tardíos en la conciencia del cantor lo fuerzan a adaptar la tonalidad de la segunda parte para lograr que ambas se integren en un todo. Y a eso se agrega una “entonación fluctuante” que define a los cantos fueguinos, transformando la relación funcional de los tonos e incluso invirtiéndola en el interior de la misma melodía, lo que hace imposible decidir qué tono podría considerarse tónico en la melodía completa. Hay en esta “estrechez” típica de los cantos fueguinos una *labilidad* que nos fuerza a transcribir, con una sola nota, registros similares —y que, a veces, no lo son sino aparentemente (1936: 362; 1948: 68-72). Es lo que hace exclamar a Hornbostel: “¡un logro bastante impresionante para la ‘conciencia estrecha’ de un primitivo!”.

En última instancia, la música selknam escaparía a la “estrechez primitiva” típica de las tribus canoeras, aunque muestre rastros de ella, y se acerca al “modelo indio” (*the Indian type*):

Una melodía india comienza en la nota más alta, con fuerza extrema; desciende desplazando el motivo peldaño a peldaño —de ahí que se llame a este tipo “melodía escalonada”—, decreciendo al mismo tiempo

---

<sup>8</sup> Hornbostel usa la misma palabra en esos dos sentidos divergentes: *narrowness* y *narrowness of conscience*.

en volumen, y desaparece finalmente en la nota más baja, que en algunos casos está dos octavas por debajo del registro inicial. El segundo verso repite al primero, comenzando en la segunda nota más alta, y así consecutivamente, reduciéndose el último verso a pulsaciones de la nota más baja. Es una forma aproximada a esta la que hallamos en los cantos *selknam* (1936: 363).

Este es el estilo, según Hornbostel, que “prevalece entre los indios de las dos Américas”, incluyendo a los esquimales y a los groenlandeses, así como a las tribus siberianas emparentadas, somática y culturalmente, con los indios (1936: 363). Un parentesco que podría extenderse a otro elemento típico —el que mejor los caracteriza, como escribe Hornbostel— de los cantos *selknam*:

La intensidad de esta manera de cantar encaja perfectamente con las prácticas mágicas de los chamanes, así que es tentadora la conjetura de que se originó con el chamanismo y se extendió por todo el norte de Asia y por todo el continente americano junto con el mismo. Sin embargo, muchas objeciones se alzan contra esta hipótesis (1948: 91).

Queda por revisar solamente la presencia, o la ausencia, de instrumentos musicales en los cantos chamánicos e iniciáticos *selknam*. El hecho de que, en las “culturas realmente primitivas” no existan prácticamente los instrumentos sonoros abre muchos —y muy extraños— paralelismos:

La aseveración, por parte de la mayoría de los autores, de que los fueguinos carecían por completo de instrumentos musicales es engañosa, en la medida en que el etnólogo tiene que considerar no solo toda clase de implementos que sirvan para hacer sonidos o melodías, sino todo aquello por medio de lo cual pueda producirse algún tipo de ruido intencionalmente. Y observadores más recientes han registrado muchos de esos artefactos sonoros, aunque su rango sea, por supuesto, limitado a lo que podríamos esperar dentro de una cultura primitiva como esa (1948: 87).

El caso mejor conocido es la costumbre de los *selknam* de soplar dentro de la tráquea de un pato salvaje, o *guanaco*, muerto recientemente. Se sabe también que las mujeres yámana baten el suelo con pares de palos

gruesos (que pueden ser sustituidos por remos) durante la danza de la muerte —recurso rítmico y sonoro similar al de las mujeres garo, del océano Índico, que aplanan el suelo con un pedazo de madera o una lanzadera, para acompañar su canto al ver a los muertos, o al de las madres kurnai, del sur de Australia, que baten el suelo con un palo de yuca, en una ceremonia que precede a la iniciación de sus hijos, que es otra muerte simbólica. Pero es, asimismo, el caso de otra ceremonia iniciática, el *Hain* de los selknam, en cuyo transcurso la tierra es golpeada por las mujeres con cueros enrollados de guanaco —de foca entre los yámama—, en medio de gritos terribles, para anunciar el surgimiento de la colérica y rabiosa *Xalpen*, espíritu lascivo de la muerte. Y otra vez, el mismo instrumento es empleado por las mujeres del sureste de Australia, aunque ellas lo usen al modo de un tambor y sean los hombres los que baten el suelo, o pequeños montículos de tierra, con tiras de corteza, a falta de cueros de guanaco (1948: 87-88).

Otros medios acústicos son empleados por los hombres selknam para mostrar la furia de los demonios en el *Hain*: golpean con los puños la tierra de la choza ceremonial, como si fuera un instrumento de percusión, y gritan ahuecando las manos como un tubo, inclinándose hacia el suelo, a la manera de los australianos, que hablan y aúllan en tubos de madera para distorsionar su voz:

No solo en esta función mimética, sino también en su efecto hipnótico —como en el ritual *peshere* [un rito chamánico de los *haush*]—, la voz se apoya en ruidos artificiales. Los médicos-brujos de los *selknam* sustituyen las sonajas habituales en tribus indias de cultura más elevada por una agitación vigorosa de sus mantos de piel, en un crujido que acrecienta la excitación causada por la danza y el canto (1948: 89).

Y si chamanes fueguinos y australianos comparten, como los de muchas otras regiones,<sup>9</sup> la creencia en que sus cantos y conjuros les fueron

---

<sup>9</sup> Como iba a demostrarlo Mircea Eliade en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, una obra escrita en los años cuarenta y publicada en 1951. Véase, en el libro de Álvaro Estrada, el precioso relato de María Sabina, sobre la revelación de su saber chamánico.

revelados en sueños, por la mediación de un espíritu o de alguno de sus parientes difuntos, los chamanes de ambos pueblos comparten, con la misma energía, unas mismas prácticas adivinatorias que suponían que los espíritus —“hablando con voces muy curiosas”— soplaban sus profecías al oído del chamán, empleando como vehículo su boca y revelándoles a los hombres de la tribu lo que sucedía en territorios lejanos o cuándo iba a encallar una ballena en la playa. En cuanto a los rituales de iniciación, concluye Hornbostel, los fueguinos y los indios del sureste de Australia también compartían algunas prácticas, como en el caso de las danzas y pantomimas que imitaban los gestos, los cantos y los gritos de los pájaros y animales totémicos. Desafortunadamente, no se hicieron registros discográficos de los cantos de Australia del Sur “antes de que la cortina cayera para siempre en la historia de esos nativos” (1936: 366).

Pero volvamos a los cantos chamánicos y de iniciación recogidos por Anne Chapman en sus dos libros —*Fin de un mundo* y *Hain*. Ya dijimos que, a nuestro juicio, el aspecto más valioso de estas obras radica, justamente, en las grabaciones de los cantos, que constituyen, sin duda, un tesoro, una iluminación inesperada, una increíble sobrevivencia de la arcaica poesía americana. Y sin embargo, dijimos, a pesar de los comentarios añadidos por Chapman a la edición de los cuatro discos de música selknam —*Cantos selknam de Tierra del Fuego*—, queda la impresión de que esa gran reunión de materiales y la información compilada en torno de ellos podrían llevarse más allá y servir de punto de partida a investigaciones más amplias sobre las poéticas chamánicas, a través de una revisión profunda y de la reincorporación de esos cantos a la tradición poética americana.

Ya hemos enumerado las dificultades que se presentan para realizar un trabajo como ese. Y a las dificultades hay que añadir mis limitaciones personales, que me impiden emprenderlo —o que, por lo menos, me obligan a abordarlo de esta manera *limitada*. Si me arriesgo a hacerlo, es porque lo considero un comienzo. Y comienzo por rendirle un homenaje al admirable esfuerzo de Anne Chapman y a la memoria fascinante de Lola Kiepja —la antropóloga y la chamana selknam. No he podido sino limitarme, por una parte, a revisar las obras publicadas por la primera, con una intención deliberada de buscar en ellas las raíces o las fuentes de los cantos, la atmósfera espacial y simbólica filtrada en ellos, los modos

de articularlos y los rituales con que se integran, la lengua esotérica o híbrida en que se expresan. Todo ello, a partir de la información extraída de la obra de Anne Chapman (y, marginalmente, de los estudios eruditos de Erich von Hornbostel). Pero, por otra parte, he querido limitarme también a *editar* los cantos transmitidos por Lola Kiepjá, con la inquietud o la sospecha de que hacía falta una disposición, un despliegue en el espacio —“todo sin otra novedad que un espaciamiento de la lectura”, escribía Mallarmé en el prefacio de *Un coup de dés*—, una *puesta en página* que apoyara sus valores sonoros, sus silencios, la alternancia de sus voces, sus elipsis, sus gestos, su errancia lingüística, su insignificancia, su fragmentariedad. Anne Chapman se limitó a transcribir solo algunos fragmentos de los cantos —de *algunos* de los cantos: los que Ángela Loij, su otra “informante”, le ayudó a traducir—, pero lo hizo en unas notas que no ocultan su carácter de información discográfica marginal, mezclando el texto de los cantos con su entramado contextual, y eso de una manera azarosa, desordenada, preciosa, que nos ha impulsado a *corregir* espaciando las palabras en la página conforme a un ritmo auditivo y visual, anotando al pie, diferenciando tipos, estructurando los fragmentos, aventurando modificaciones mínimas.

Resta hablar, únicamente, de las extraordinarias imágenes captadas por la “máquina” de Martin Gusinde entre los indios de Tierra del Fuego, y en especial durante la ceremonia del *Hain*. Nacido en Breslau, hoy Polonia, en el seno de una familia obrera, en 1886, llegó por primera vez a Tierra del Fuego en 1918 y volvió a visitarla otras tres veces en los siguientes cinco años. En su primera expedición, encaminado por un guía, viajó a caballo al otro lado del Río Grande, rumbo a la estancia Viamonte, donde vivían más de doscientas personas, entre los peones, sus familiares y el misionero italiano Juan Zenone. “Las veintisiete familias habitaban chozas hechas con madera de cajones, cubiertas con trapos y con techos de hojalata”, cuenta Gusinde en su obra: “si bien no estaban arraigados allí, constituían el grupo *selknam* más numeroso de la isla” (*Hain*: 61). Un par de meses después, Gusinde se enteró de la existencia de otro grupo *selknam* que vivía en la ribera del lago Fagnano, al sur de la Isla Grande, en un terreno cedido a los indios por su difícil acceso y por no ser apto en absoluto para la cría de ovejas. Allí conoció a *Haliminsk* y a *Tenenesk*, los dos “hechiceros” o chamanes que se encargarían

de dirigir la ceremonia del *Hain* años más tarde. Fue allí donde intentó convencer a los indios, por primera vez, de que sacarles una fotografía no podía causarles ningún daño.<sup>10</sup> Y allí comenzaron a llamarlo *Menkachen* —“Cazador de sombras” (63).

En su tercera expedición, de enero a abril de 1922, volvió a encontrarse con *Tenenesk* en las orillas del lago Fagnano. El hechicero lo invitó a presenciar el ritual del *Hain* ese verano. Uno de sus hijos iba a ser iniciado como *klóketen*; un hijo de *Halimink* se había “graduado” en el *Hain* de 1920. Gusinde supo, más tarde, que el *Hain* de 1922 había durado seis meses. No pudo aceptar la invitación. Pero sabía que ningún europeo había observado la ceremonia de principio a fin. Así que al año siguiente volvió a cruzar la cordillera —“como de costumbre, a caballo”— y se hospedó en la choza de *Tenenesk*, cuya mujer le enseñó a preparar el “asado de carne de guanaco”: “todos los santos días, y semana tras semana”, escribe Gusinde en sus memorias, “no había otra cosa que el ineludible asado de guanaco, con agua fría extraída de un charco cercano, o en invierno, con un puñado de nieve” (*Hain*: 67). Pero los meses pasaban y la ceremonia se retrasaba. Todos parecían renuentes a celebrarla. Así que Gusinde ofreció darle a cada hombre que participara en el *Hain* un cordero cada tres días; un peso argentino a cada familia cada tres días; un paquete chico de tabaco a *Halimink*, cada tres días; un hacha de acero a *Halimink*, el brujo inconforme (*Hain*: 68-69). Así, la ceremonia del *Hain*, fotografiada en forma fascinante por Gusinde, fue un fruto de sus *dones*:

Aunque, en 1923, casi todos los hombres *selknam* eran trabajadores temporales en las estancias y se vestían como obreros [...], para participar en la ceremonia del *Hain* recurrieron a sus capas de guanaco [...]. La vida tradicional no había desaparecido del todo. La pasión por el *Hain* aún movilizaba a los *selknam*. Lo habían celebrado los años anteriores, y gracias a Gusinde, lo harían nuevamente ahora (*Hain*: 69).

---

<sup>10</sup> En *El último confín de la tierra*, Lucas Bridges señala: “cuando aparecieron las primeras máquinas fotográficas en la tierra de los *onas*, a los indios, al principio, no les gustaba ser fotografiados; temían perder sus *mehn* para siempre, al ser transferidos a la película” (*Hain*: 233). Dos hermosas fotografías de Bridges (46 y 47), se incluyen en *Hain*: “Hombres haciendo muñecas a las mujeres” y “La danza *kulpush*, llamada *Danza de la serpiente*” (1914).



Ya vimos que el grupo de *Tenenesk* —chamán que tuvo a su cargo la dirección del *Hain*— le había dado el nombre de *Menkachen*, que significa: “Cazador de sombras”. Sobre la etimología de este nombre, Chapman anota que las dos últimas sílabas, *achen*, significan ‘tomar’ u ‘obtener’, y la primera, *mehn*, quiere decir ‘imagen’, ‘figura’, ‘sombra’ (*Hain*: 232: n. 3). Y la sola visión de las fotografías de Gusinde —muchas veces expuestas, recientemente, en museos etnográficos y en muestras de “arte primitivo” — las señala, no solo como fruto extraño de una experiencia *límite* en el espacio y el tiempo, o expresamente en el *fin del mundo*, sino como otro registro increíble de un trabajo etnográfico que no retrocede ante el empleo de la tecnología para registrar los cantos y los ritos de esos hombres perseguidos por sus demonios —de esas mujeres contagiadas por la risa de los espíritus—, en cilindros fonográficos y placas fotográficas. Hay que hojear *Hain*, el libro de Chapman, para sentir el *poder* de esas imágenes. Un poder equivalente a la energía chamánica y a sus visiones de ultramundo. Un poder onírico y siniestro, análogo al que captan o *capturan* esas redes de los indios de las praderas norteamericanas, fabricadas para *cazar* los sueños. Un poder, por último, corporalizado, hecho materia viva en el cuerpo desnudo, contaminado, *degradado* y espiritualizado al entrar en contacto con las estrellas, pero también con la arcilla y el lodo, con los huesos de los animales y las pieles animales muertas, con las materias vegetales, verdes o secas o podridas. Un universo mítico se expresa en las pinturas, los cuerpos, los rituales, de los demonios y los espíritus del *Hain*: los *klóketen* (23 y 24), los *Shoort* (27-34), *Hashé* (35), *Kterrnen* (36-37), *Halaháches* (38), *Matan* (40), *Koshménk* (41-42), *Kulan* (43), *Ulen* (44), *Tanu* (45), los actores y danzantes de la danza *kulpush* (47), el ritual fálico (48-50) y la escena *kewánix* (51-55). Imágenes delirantes que habrían, quizá, fascinado a André Breton y a Paul Éluard al invocar, en un verso de *La Inmaculada Concepción*, a la Tierra del Fuego. Imágenes alucinantes que hubieran hecho que el poeta de *El matrimonio del Cielo y del Infierno* —William Blake— *se revolcara* en su tumba.

\*

Quiero darle fin a este ensayo con un “apéndice” casi literario, capaz de recuperar las facultades cronísticas de Anne Chapman y que podría

llamarse, fundiendo dos títulos, *Fin de un Hain* (o *del Hain*). Es una edición fragmentaria del último capítulo de su segundo libro: “Después del Hain”.

*A fines de junio, Gusinde no se sentía bien. Tenía síntomas de escorbuto, además de anemia, y se dio cuenta de que tendría que dejar el Hain y partir cuanto antes en busca de atención médica. Estaba convencido de que la única forma de salir de allí, en medio del invierno, era cruzar la cordillera y llegar a la estancia Harberton, a orillas del canal Beagle. Allí podría descansar y seguramente encontrar un barco que lo llevara a la ciudad de Punta Arenas y a la salvación. Pero, ¿cruzar la cordillera a pie, en pleno invierno [...], estando tan débil?*

*Una tarde, a principios de julio, hizo saber a Tenenesk que deseaba verlo en su choza. Cuando llegó, a Gusinde le costó darse ánimos para decirle que tendría que irse muy pronto, y cruzando la cordillera. “Estás loco”, replicó el viejo, negándose a discutir siquiera una propuesta tan absurda [...]: “ni siquiera un selknam ha cruzado la cordillera en invierno, y tú mucho menos que ellos podrás soportar ese esfuerzo. ¡Mira cómo está todo nevado! Quédate con nosotros, y en la primavera podrás arriesgar ese camino tan peligroso”.*

*Primer día, amanecer del 13 de julio. Gusinde dio una última mirada a la choza “indigente” donde había pasado tantos momentos inolvidables. Se despidió [...]. Cuando él y sus dos guías desaparecieron en el bosque cercano, resonaron las voces: “¡Ménkachen [el Cazador de sombras] se va!”. A Gusinde se le había dado el apodo de Ménkachen en 1919, la primera vez que había intentado tomar fotografías del grupo de Ténenesk.*

*Segundo día [...]. A las 11 de la mañana se desató una tormenta. Siguieron por dos horas más, antes de acostarse bajo unos arbustos para pasar la noche [...]. Arreciaba la tormenta, y cuando Gusinde se despertó a causa del frío, se hallaba casi tapado con nieve [...].*

*Cuarto día [...]. Al salir del bosque tupido, tuvieron que subir la cuesta más empinada de toda la marcha. Gusinde se hallaba exhausto, débil, y sentía tanta hambre que apenas lograba seguir. Enormes masas de nieve se habían amontonado tapando los últimos árboles, de manera que caminaban por encima de ellos [...]. Tenían que alcanzar la cumbre cuanto antes, ya que no había dónde refugiarse, ni tampoco leña. Finalmente, llegaron a la cumbre más alta de esta*

parte de la cordillera, que dividía al Atlántico, hacia el norte, del Pacífico, hacia el sur. Los vientos habían barrido toda la nieve de la superficie, dejando un piso de hielo. Ahora los golpeaba el viento sur —el más violento, pues se origina en el Antártico— [...]: “Los latigazos del huracán nos castigaban sin piedad. Varias veces caí, y al rato ya no pude abrir los ojos. A los cinco minutos, trastabillé y caí inconsciente contra un montículo de nieve”. Toin y Hotex, todavía conscientes, optaron por una táctica de salvamento muy arriesgada[...]. Toin se dio cuenta de que tenían que protegerse contra el viento glacial. Levantaron a Gusinde y lo tiraron al abismo, unos cuarenta metros abajo. Inmediatamente, saltaron a su lado, y lo cargaron cuesta abajo. El descenso duró casi una hora, hasta que llegaron al lindero del bosque. Allí pudieron encender un fuego.

Los tres estuvieron de acuerdo en jamás volver a cruzar la cordillera en invierno. Fue entonces que Toin le dijo a Gusinde: muy seriamente: “Tenenesk nos lo advirtió. Él es un gran xo'on y sabía que nos iba a sorprender esa tempestad. ¡Nunca hubiera sido tan audaz si yo hubiera anticipado ese peligro!”. Puede ser que a Gusinde lo haya impresionado más este comentario de Toin que su propio recuerdo de las tormentas de nieve: “Nunca olvidaré que el valiente Toin me arrancó de las heladas garras de la muerte por congelación”.

El Hain terminó hacia fines de septiembre, de manera que, en total, había durado más de cuatro meses. Pero al año siguiente se abatió sobre ellos una gran calamidad, una epidemia de sarampión. Durante el invierno, fallecieron Tenenesk, su esposa Kauskia y muchos otros. Lucas Bridges relató una parte de esta triste historia: “Los onas quizás hubieran podido sobrevivir si no hubiera sido por dos epidemias de sarampión que devastaron la tierra de los onas [...] y aniquilaron más del setenta por ciento de lo que había quedado de la tribu. La primera plaga fue traída [...] a Río Grande por una familia de blancos. Cuando Will [hermano de Lucas], que pasaba mucho tiempo en Viamonte, se dio cuenta de que era una epidemia de sarampión, les aconsejó a los onas dispersarse para salvar la vida y refugiarse en los bosques como antaño, rompiendo toda comunicación con su propia gente”.

Recuerdo las palabras de Lola Kiepja:

Muertos — muertos — muertos.  
 ¿Cuántos muertos?  
 No sirve el koliot-xo'n.  
 El cementerio está lleno.

*Tanta gente murió.  
 Todos los días, todo el día muertos vienen,  
 vienen en camiones llenos de muertos:  
 mujeres, chicos.  
 Todos murieron de koliol-kwakl:  
 chiquitos juntos con sus mamás, pobrecitos.  
 Sufren.  
 Señoritas, mujeres grandes no casadas todavía,  
 muchachos jóvenes.  
 El cementerio es grande.<sup>11</sup>*

[...]

*Que yo sepa, el último Hain tuvo lugar cerca del lago Deseado, alrededor de 1933. Un hombre llamado Chaplé lo organizó y lo dirigió [...]. Había sido klóketen a principios de siglo, cuando asistió Lucas Bridges a la ceremonia [...]. Ángela Loij recordaba a Chaplé como un hombre bueno que había trabajado “como un tigre” en la estancia Viamonte.*

### Bibliografía citada

- BRETON, André y Paul ÉLUARD, 1972. *La Inmaculada Concepción*. Trad. Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- CHAPMAN, Anne, 2008. *Fin de un mundo. Los selknam de Tierra del Fuego*. Fotografías: Martin Gusinde y Anne Chapman. Buenos Aires: Zagier & Urruty.
- \_\_\_\_\_, 2008. *Hain. Ceremonia de iniciación de los selknam de Tierra del Fuego*. Fotografías: Martin Gusinde y Anne Chapman. Buenos Aires: Zagier & Urruty.

<sup>11</sup> También aquí he “puesto en página” el testimonio de Lola Kiepjá, obediendo a su impulso interno —que es el de un poema (el de una elegía del fin, como en el *icnocuicatl* de Tlatelolco). Cf. el *Relato de la conquista por un autor anónimo de Tlateloco*: 178-179). *koliot-xo'n*: ‘médico blanco’; *koliol-kwakl*: ‘enfermedad de los blancos’.

- ELIADE, Mircea, 2001. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: FCE.
- ESTRADA, Álvaro, 1977. *María Sabina, la sabia de los hongos*. México: Siglo XXI.
- JOUSSE, Marcel, 1974. *Anthropologie du geste*, ed. Gabrielle Baron. París: Gallimard.
- LAS CASAS, Bartolomé de, 1999. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, ed. Consuelo Varela. Madrid: Castalia.
- LEZAMA LIMA, José, 1971. *Introducción a los vasos órficos [Las eras imaginarias. La cantidad hechizada]*. Barcelona: Barral.
- MALLARMÉ, Stéphane, 1998. *Un tiro de dados. Un coup de dés* [versión bilingüe], pról. Stéphane Mallarmé, trad. Jaime Moreno Villarreal. México: Taller Ditoria.
- Memoria chilena*: "Rito, chamanismo y música selknam. Los sonidos del fin del mundo". [[http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id\\_ut=rito,chamanismoymusicaselknam](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=rito,chamanismoymusicaselknam)].
- Relato de la conquista por un autor anónimo de Tlatelolco*, 1981. Bernardino de Sahagún. *Historia general de las cosas de Nueva España*, vol. 4, ed. y trad. Ángel María Garibay. México: Porrúa; 167-185.
- ROUGET, Gilbert, 1970. "Transcrire où Décrire? Chant Soudanais et Chant Fuégien". *Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, ed. Jean Poullion y Pierre Maranda. La Haya: Mouton.
- \_\_\_\_\_, 1980. *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, pról. Michel Leiris. París: Gallimard.
- VON HORNBOSTEL, Erich M., 1936. "Fuegian Songs". *American Anthropologist* 38-3 (julio-septiembre): 357-367.
- \_\_\_\_\_, 1948. "The Music of the Fuegians". *Ethnos* 13, 3-4: 61-97.

# Juego de aire: relatos, mitos e iconografía de un ritual curativo en Tlayacapan (Morelos, México)

BERENICE GRANADOS y SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ  
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

El aire me castiga el ser,  
detrás del aire hay monstruos  
que beben de mi sangre

Alejandra Pizarnik

San Juan de Tlayacapan se sitúa al sur de la Ciudad de México, en el estado de Morelos, en la zona de influencia náhuatl, y su nombre proviene de las palabras *tlalli* 'tierra', *yakatl* 'nariz, punta' y del locativo *pan*. Su distribución espacial y la vida de sus habitantes están especialmente determinados por las condiciones geográficas y atmosféricas, pues el pueblo se encuentra rodeado por una cadena de cerros, producto de múltiples erupciones volcánicas que con el paso del tiempo han adquirido formas caprichosas.

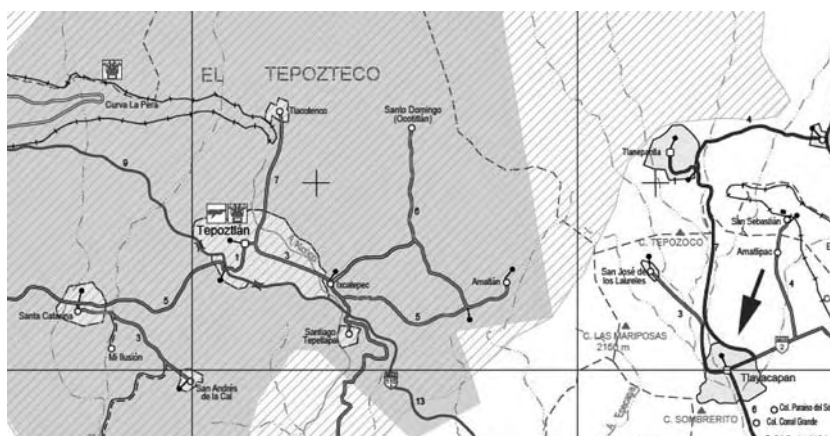


Figura 1. Mapa de la zona noreste del estado de Morelos, México

Debido a la ubicación de los cerros, se producen diferentes fenómenos asociados al viento y al agua, como lluvias torrenciales y movimientos de masas de aire caliente que, al chocar contra las paredes de las formaciones rocosas, generan remolinos. Estos factores influyen en las ideas y creencias de los habitantes del pueblo y de esta zona del estado de Morelos, en donde han surgido una serie de relatos, costumbres y rituales para explicarlos, para aprovechar sus beneficios y para controlar sus efectos negativos.

La organización actual del espacio urbano revela que desde tiempos ancestrales Tlayacapan funcionaba como un centro ceremonial:

Tlayacapan era el único lugar de América donde aún se podía confirmar la trama de una ciudad invisible asumida del pasado por los aztecas, que situaba en el urbanismo 26 lugares relacionados con los calendarios agrícolas y zodiacales. Según la teoría, las capillas cristianas que hay o que hubo en el pueblo se construyeron sobre otros tantos antiguos adoratorios, cada uno con dos deidades complementarias y las celebraciones correspondientes a los dos calendarios. Había una espiral festiva que salía del centro, cohesionaba la ciudad dando dos vueltas hasta sumar 52 [...] y terminaba retornando al centro (Favier Orendáin, 2004: 177).

Con el propósito de erradicar las creencias de los indígenas, a mediados del siglo XVI los agustinos fundaron el convento de San Juan Bautista. El pueblo tiene como punto central este convento, y en sus cuatro puntos cardinales se sitúan las capillas de Santiago, el Rosario, Santa Ana y la Exaltación. La traza urbana está distribuida en función de estos puntos de referencia.

La alfarería y la agricultura son las principales actividades económicas desarrolladas en el lugar (Barbosa Sánchez, 2005), aunque actualmente recibe también una afluencia importante de turismo los fines de semana. A diferencia de otros pueblos de la provincia de México, en Tlayacapan no hay migración.

Durante un viaje por la zona para realizar trabajo de campo en julio de 2009, encontramos en el museo local unas pequeñas figuras de cerámica para curar el “mal aire”, junto con la descripción de un complejo ritual en el que se utilizaban. Al preguntar a los alfareros del lugar sobre estas figuras, todos nos remitieron a las únicas artesanas que las producen,



madre e hija. Fue así como llegamos a casa de María del Refugio Reyes Hernández, mujer de 61 años que generosamente nos relató el proceso de elaboración de estas figuras, conocidas como “juego de aire”, el ritual curativo para el que se utilizan, una serie de historias asociadas a ellas y algunos relatos sobre casos concretos de curación de enfermedades. A partir de las palabras de María del Refugio comenzamos a indagar el significado de un ritual, que nos pareció simbólicamente complejo, con el único afán de satisfacer nuestra curiosidad.



Figura 2. Vista panorámica de Tlayacapan, San José de los Laureles y reserva ecológica del Chichinautzin

El acercamiento a este material no siguió una metodología específica, sino más bien trató de guiarse por una pregunta: ¿cómo encontrar los significados detrás de este ritual y sus elementos materiales? Este planteamiento nos llevó a la búsqueda de fuentes de diversas disciplinas — principalmente, antropología, historia y literatura —, tomando siempre como punto de referencia los relatos de la artesana y las figuras de cerámica que produce. La intención de nuestro trabajo es presentar los avances de esta investigación, que ha puesto en relación el rito curativo con mitos



y leyendas, materiales etnográficos e iconográficos, para acercarse a la significación del ritual y comprender el porqué de su supervivencia.



Figura 3. Cerros de Tlayacapan cubiertos por la niebla

Los juegos de aire son uno de los tipos de cerámica ritual producidos con métodos tradicionales por la familia de María del Refugio. Sobre esta producción artesanal que se ha transmitido durante varias generaciones a través de las mujeres, ella nos cuenta:

Mi mamá tiene... 100 años, se llama Felipa Hernández Barragán. [...] Yo aprendí el trabajo que hace mi madre, lo aprendí desde el... como a los ocho años empecé a trabajar con ella. Me gustó porque ella ya lo hacía, ella lo empezó a trabajar desde el año 1931. Eh... de ahí, pues ya ella fue haciéndolo; lo fue haciendo porque mi abuelita, ella era la que curaba. Mi abuelita se llamaba Virginia Cervantes Portillo y ella es la que acá, en esta casa, aquí ella curaba. Entonces, como hacía sus curaciones del mal aire, ella mandaba a hacer todo, todas las figuritas del mal aire. De ahí, mi mamá llegó y en el año 1931 ya empezó a trabajar ella. Le empezó a enseñar, y empezó a trabajarlo. Ah... tiene poco que dejó de trabajar,

tendrá como unos... unos diez, diez o ocho años que dejó de trabajar. Su último trabajo que hizo pues lo conservamos.<sup>1</sup>

La abuela de María del Refugio tenía el “don” para curar, es decir, tenía un poder especial para diagnosticar y sanar a los enfermos y era reconocida por la comunidad como una elegida para desempeñar esa función.<sup>2</sup> Esta mujer, Virginia Cervantes, es el primer referente que tenemos sobre la ejecución del ritual y la elaboración de las figuritas de cerámica, aunque es muy probable que esta tradición familiar provenga de generaciones anteriores. De acuerdo con la entrevista, su nuera, Felipa Barragán, no heredó el don para curar, pero sí aprendió de ella el oficio de alfarera para elaborar las figuritas de barro del juego de aire y otros tipos de cerámica asociados con distintos rituales, como el del día de muertos y las ofrendas anuales que llevan los graniceros a los cerros.<sup>3</sup> A diferencia de la cerámica para los rituales que solamente implican una petición a cambio de una ofrenda, el juego de aire está vinculado a la curación de una enfermedad específica —el “mal aire” — mediante un proceso estructurado en etapas bien definidas.

*Mal aire* es el término que se utiliza para designar tanto a la causa que genera una afección, como a la afección en sí misma. Esta enfermedad forma parte de un grupo de padecimientos a los cuales se les conoce en términos antropológicos como síndromes de filiación cultural, pues están íntimamente vinculados con una visión del mundo y con la cultura

---

<sup>1</sup> Todas las palabras de María del Refugio citadas en este trabajo provienen de la entrevista realizada por nosotros dos el 24 de julio de 2009. La entrevistada, natural y residente de Tlayacapan, tiene 61 años; sabe leer y escribir. Ya no habla náhuatl, pero su español conserva restos de la estructura de aquella lengua.

<sup>2</sup> Sobre el proceso de “muerte simbólica” por el que pasa el curandero-chamán, sobre la adquisición de sus poderes por medio de sueños, por herencia o por vocación y sobre la iniciación de estos personajes, véase el primer capítulo de Eliade, 2003.

<sup>3</sup> Los graniceros son chamanes que se dedican a controlar el tiempo. Son elegidos cuando les ha caído un rayo; reciben un conocimiento secreto durante su estado de inconciencia. Posteriormente se someten a un rito de iniciación, que se realiza en el cerro. Se reúnen anualmente en Tlayacapan. Para mayor información, véase la compilación de artículos coordinada por Beatriz Albores y Johanna Broda, 2004.

particular de un grupo social. Para poder entender y explicar este tipo de enfermedades es indispensable considerar la cosmovisión de un pueblo, es decir, tomar en cuenta que cada grupo social concibe al mundo en el que vive de manera distinta y por tanto se relaciona con él de una forma peculiar. Partiendo de esta premisa, podemos decir que las enfermedades y su proceso curativo son producto de una construcción simbólica “y que por tanto existen diferentes sistemas conceptuales sustentados en premisas, nociones y axiomas propios, que difieren sustancialmente de aquellos que rigen la medicina científica, pero que no por ello son menos efectivos o certeros, o menos válidos en su modo de operar” (Fagetti, 2004: 13).

El mal aire es un padecimiento que presenta una sintomatología variada. Como dijo doña María del Refugio:

Uno no sabe uno; uno pasa uno, pero al momento no sabes que te va a agarrar un aire o algo. Pero de repente ya están con que les duele el, les duele el cuello, les duele la muela, les duele el brazo, la mano de esta parte, el pie, no falta, ¿no? Entonces ya de por eso se detectaba que... no, pues es un aire fuerte que tú tienes. O les agarra un vómito, un vómito fuerte; es un aire fuerte que tú tienes. [...]

Y para las curaciones de los señores aires, pues son... se detecta en que, pues luego una hinchazón de un pie, de una mano, o que ya se les hinchó esto, que les pasaron las bolas por acá, por acá.

A pesar de la diversidad de los síntomas, la causa de la enfermedad es siempre la misma: “agarrar un mal aire”, situación asociada tanto al elemento natural del viento como a un estado de desequilibrio con el entorno en el que vive una persona, “con el mundo de la naturaleza y el mundo de las divinidades” (Fagetti, 2004: 13-14).

La idea de los aires en las culturas mesoamericanas difiere de la concepción que se tiene de ellos en la cultura hispánica (Montoya Briones, 1981). La cosmovisión mesoamericana configura el mundo en función de la dualidad frío / caliente, y muchos de los elementos de la naturaleza, incluyendo el cuerpo humano, se constituyen a partir de esa dualidad. El aire está asociado con lo frío, con el agua, con la humedad; se piensa que los barrancos, las cuevas, los cerros, los hormigueros, etc., son lugares en donde se produce la lluvia y el viento (López Austin, 1972: 403).

En Mesoamérica, los aires son también entidades binarias: por un lado son agentes de vida vinculados a la fertilidad, y por otro son agentes de destrucción, enfermedad y muerte. Cualquier persona es susceptible de enfermar de mal aire; la enfermedad puede llegar de forma repentina y sin que el afectado se percate de la causa, perturbando de alguna manera el orden o el equilibrio de su entorno.



Figura 4. Juego de aire para curación de adultos

Con estos antecedentes podemos entrar ahora al estudio del ritual curativo del mal aire y de sus significados simbólicos. El juego de aire está conformado por un grupo de 12 pequeñas figuras de barro (de entre 5 y 8 centímetros de alto): nueve de animales considerados dañinos (dos víboras, alacrán, ciempiés, lagartija, araña, sapo, coyote y toro), dos figuras humanas, que representan al curandero y al enfermo, acostado en una cama, y un silbato con forma de paloma, específicamente, de una huilota. Todas las figuras están pintadas de blanco; la cama del enfermo y los rostros de animales y humanos son de color rosa. Si el juego de aire está destinado a la curación de un niño, las figuras se decoran con líneas

rojas; si es para la curación de un adulto, las líneas son negras. En ambos casos el acabado final es un poco de diamantina.<sup>4</sup>

Las figuras de cerámica se utilizan en el ritual de la siguiente manera:

Con cada figurita, en cada animalito, se le pone un cigarro amarrado con estambre rojo, y a la persona que van a curar, mi abuelita les rezaba en mexicano [náhuatl], pero no te sabría decir qué les rezaba porque no... no la conocí y mi mamá no se perdió... no se aprendió lo que rezaba mi abuelita en mexicano. Con cada figurita el enfermo lo limpiaban. Simula el enfermo y el curandero y la huilota; la huilota no se les pone el cigarrito. A todas las demás figuritas se les pone el cigarrito amarrado con un estambre rojo. Y antes de limpiar, preparan su canasto de... un canasto con papel de china rojo. Ya lo tienen preparado. Con cada figurita van limpiando a la persona y la, le rezan, la van limpiando y la van echando en la canasta. Con cada figura, lo echan en el canasto. Ya cuando terminó con la última, prepara la canasta con el enfermo, el curandero y ahí se quedan todos ahí. Es para sacar, sacar el aire. Ese aire se va a dejar al campo, y es la huilotita con la que se silba a las cuatro partes. Ese es lo que les comentaba, el... los señores aires. Es un remolino grande, grande, es lo que se mete y ya la, la persona que está ahí, que fue a dejar el aire ya les, les dice que ya su petición está cumplida, pero que le dejen a, a su pers... a la persona enferma, que ya la dejen en paz. Ya dejando todo, si a la persona en la noche se le revela que, que quieren una fruta o quieren... igualmente: se la tendrá que ir a dejar, otra vez el canasto con el mole, los tamales. El mole es verde, una olla de mole, de mole verde pero con, con este, el mole se prepara con hierbas de, de aire. Se prepara con, sí, con hierbitas del aire, que es el albahaca, la ruda, el salverreal y el mirto, que ahora ya no hay nada de eso. Anteriormente se ocupaban todas esas hierbitas, con un pedacito que le ponían al mole verde, porque son hierbas de aire. Con eso se le pone, se muele para el mole. Para darle a los señores del, señores aires. Y sus tamales son muy nejos para, cocidos, y se le ponen en su canasta pa llevárselos al hormiguero. Igualmente que una fruta, que se les antojó una naranja, o una manzana, un plátano. Una fruta nada más. Se le pone y se les va a dejar al hormiguero. Con eso es, acaban de acompletar la curación.

---

<sup>4</sup> Polvo brillante de colores usado en artes manuales.

El ritual de curación descrito en este y otros pasajes de la entrevista consta de varias acciones. Primero el curandero debe “limpiar”<sup>5</sup> al enfermo con las figuras de barro mientras reza una oración; las figuras se van colocando en una canasta previamente preparada con papel de china rojo. Después, el curandero lleva la canasta al campo y coloca las figuritas alrededor de un hormiguero junto con una ofrenda de comida y velas. Con la huilota silba hacia los cuatro puntos cardinales para invocar a los señores aire, quienes se presentan en la forma de un remolino gigantesco, que se va haciendo pequeño para meterse en el hormiguero. Las figuras, junto con la ofrenda, se dejan en el hormiguero, mientras se reza una oración que en alguna de sus versiones dice lo siguiente:

Te traigo tus cosas que necesitabas,  
ya no mortifiques a este cristiano,  
aquí te traigo tu culebrita que estabas deseando.  
Ya deja a este cristiano, no lo molestes,  
ten piedad, ten misericordia;  
aquí está tu fruta, aquí está tu pancito,  
aquí están tus ceritas.<sup>6</sup>

Si el curandero debe llevar una ofrenda especial a los señores aire, alguna fruta en particular, un mole, tamales, u otra cosa, lo sueña esa noche.

El ritual está constituido por un conjunto de elementos de distintos tipos con funciones simbólicas. Resulta en este momento imposible hacer una interpretación de todos los elementos implicados en el ritual; sin embargo, podemos acercarnos a estos mediante una clasificación que permite distinguirlos y ponerlos en relación con otras expresiones culturales.

Los elementos del ritual se pueden clasificar en objetos, lugares, palabras y actos; sin embargo, es necesario recordar que estos elementos adquieren significado cuando se relacionan entre sí.

---

<sup>5</sup> *Limpiar* o *hacer una limpia* consiste en pasar un objeto, frecuentemente hierbas o huevos de gallina, por el cuerpo de la persona, con la finalidad de que ese objeto absorba el mal o la enfermedad.

<sup>6</sup> Versión expuesta en el museo-convento de San Juan Bautista, Tlayacapan.

Si consideramos el ritual como “sistema de significados”, vemos que los símbolos rituales importantes siempre tienen una penumbra de significados. Siempre son multifacéticos o multivalentes [...]. Los símbolos rituales a menudo muestran una bipolaridad de significación (Vogt, 1993: 25).

Además de las figuras de cerámica, los cigarros que se atan a ellas, el lazo rojo, la comida y el papel de china cumplen también funciones simbólicas como objetos en el ritual. Sobre las figuras, María del Refugio explica:

Es un sapo. El sapo, la araña, la... el ciempiés, el alacrán, el toro, el coyote, la culebra, la enroscadita y la enredada, el coyote, son nueve piezas. Con esos pues tienen un significado, porque si tú te das cuenta que ninguna de esas figuritas son buenos. Si te pica un alacrán, pues no es bueno, ¿verdad? Si te pica una araña, tampoco es buena. 'Tons así, cada uno. Y otra cosa: que son de la tierra. Si te das cuenta, el sapo, cuando llueve, está en la, en la superficie de aquí, de la tierra; pero ya no llueve, ellos se meten a la tierra. Las víboras son, se meten a la tierra. Todos son animales ponzoñosos y entran en la tierra. Todo eso tiene el significado con la curación del aire, porque el aire es malo, y todo va a la tierra. Nunca... nunca has visto que un remolino nomás ande así y que no se meta a la tierra. Siempre se remolinea y siempre cae a la tierra. 'Tonces todo eso es, es parte de la tierra. La tierra lo, lo produce y la tierra lo consume. Eso es el, los juegos de aire, que todos por eso van al, a la tierra. Por eso se pone en los hormigueros para que se consuma en el... si te das cuenta, es tierra, el barro se da la figura y es barro y es la tierra. La tierra lo produce, la tierra lo consume. Sí, eso es su... su significado.

Las figuras están hechas de barro, de tierra. Si tomamos en cuenta que la función principal de estas es absorber el mal, podemos inferir que el material con el que están hechas tiene una importancia simbólica: al incorporarse el barro a la tierra de donde salió, se reintegra también el mal aire a su lugar de origen.

El juego de aire está constituido por nueve animales asociados con el mal, siete de ellos ponzoñosos y dos con una carga cultural negativa: el coyote con una fuerte presencia en la tradición mesoamericana, y el toro, animal proveniente de la tradición hispánica. Es probable

que la capacidad de las figuras para absorber el mal del enfermo esté relacionada con su cualidad de animales dañinos. De igual manera, los siete animales referidos tienen la cualidad de transitar entre dos mundos distintos, ya sea de la superficie de la tierra al subsuelo, o de la tierra al agua. En este sentido, son animales frontera, seres propicios para un ritual que busca trasladar elementos nocivos de un lugar a otro. En cuanto a los dos animales restantes,

en el mundo prehispánico, el coyote era uno de los dioses (Huehucóyotl), era el nagual de otro (Tezcatlipoca), acompañaba el sacrificio generador de vida y portaba la noche para mantener el equilibrio, la armonía de la naturaleza. La conquista le da un significado nuevo: es diabólico (Rodríguez Valle, 2005: 82).<sup>7</sup>

El toro, por su parte, aparece frecuentemente en la literatura tradicional hispánica como una representación del diablo, y en algunas ocasiones quienes tienen pacto con el demonio se transforman en este animal.

El ritual presenta además algunos objetos que tienen como función manipular el aire: la huilota y el cigarro. La huilota, animal aéreo, sirve para invocar a los señores aire mediante el sonido, pero esa invocación con un silbato consiste justamente en hacer pasar el aire a través de un conducto estrecho. Los cigarros<sup>8</sup> son también objetos con los cuales se manipula y se dirige el aire, y es posible que el acto de amarrarlos a las figuras de cerámica con el estambre rojo tenga la intención de unir el

---

<sup>7</sup> “En el dios Huehucóyotl se expresaban los conceptos fundamentales de placer y lujuria, calidades que se atribuían, por cierto, a los coyotes. Ahí estaba Huehucóyotl, dando cuenta de una de las realidades del mundo: el erotismo” (López Austin, 2006: 163). En cuanto a Tezcatlipoca, era uno de los dioses creadores del panteón mexica. Está asociado al norte y se identifica con el color negro, con la noche.

<sup>8</sup> Tanto por el olor como por el humo, el uso del tabaco en rituales curativos está ampliamente documentado. Los olores fuertes suelen utilizarse para ahuyentar malos espíritus y enfermedades. El humo, por su parte, funciona como una representación visible del aire, con la cual se pueden ocupar espacios. Véanse: Álvarez Heydenreich, 1981; Villalobos Villagra, 1997, y Maendly Díaz, 2006: 116-117.



“mal” representado por los animales al “aire”, representado por los cigarros, para tener, de esta manera, un control sobre ambos.

El uso de los colores rojo y negro para decorar las figuras, dependiendo de la edad del paciente, puede deberse a la identificación de estos con las fases del sol durante el día. En la cosmovisión náhuatl estos colores se identificaban con los crepúsculos; el rojo con el sol del amanecer y el negro con el del ocaso, lo que a su vez remite a la niñez y a la edad adulta.

Las actividades rituales implican una continuidad con el pasado; la tradición funciona en ellas como la gramática en el lenguaje: permite a las personas expresar de manera fluida un significado mediante elementos previamente consensuados. El ritual curativo que estamos analizando funciona no solo por los elementos simbólicos que involucra, sino también por el trasfondo mítico que lo sustenta. Es posible relacionar algunos elementos del ritual con diferentes relatos tradicionales, como mitos y leyendas. La elección de algunos de los lugares en los que se realiza el ritual, por ejemplo, puede explicarse a partir de mitos concretos. En la *Leyenda de los soles*, Quetzalcóatl, guiado por una hormiga roja, se transforma en una hormiga negra para robar del inframundo el maíz con el que se alimentarán los hombres:

Luego fue la hormiga a coger el maíz desgranado dentro del Tonacatépetl (cerro de las mieses). Encontró Quetzalcóhuatl a la hormiga y le dijo: “Dime adónde fuiste a cogerlo”. Muchas veces le pregunta; pero no quiere decirlo. Luego le dice que allá (señalando el lugar); la acompañó. Quetzalcóhuatl se volvió hormiga negra, la acompañó y entraron y lo acarrearón ambos: Esto es, Quetzalcóhuatl acompañó a la hormiga colorada hasta el depósito, arregló el maíz y enseguida lo llevó a Tamoanchan. Lo mascarón los dioses y lo pusieron en nuestra boca para robustecernos (*Códice Chimalpopoca*: 121).

En la cosmovisión mesoamericana, los hormigueros, las cuevas, los barrancos, los cenotes eran pasos simbólicos al inframundo. Aunque la relación con el mito no se haga explícita en el ritual, el mito proporciona un trasfondo ideológico que forma parte de las referencias culturales de quienes toman parte en la curación.

Para los nahuas, y en general para las culturas prehispánicas, el mundo se configuraba a partir de un eje espacio-temporal vinculado fundamen-

talmente a mitos de creación. Así, cuando Quetzacóatl y Tezcatlipoca dividen a la diosa Cipactli para formar el cielo y la tierra, colocan cuatro dioses-poste para separar las partes de la diosa. Posteriormente, ellos mismos se transforman en árboles y se colocan al centro. Cada poste, cada dios, era un camino por el que fluían las partes superior e inferior de Cipactli y por el que los dioses podían transitar. El supramundo, que representaba a las fuerzas masculinas y que se asociaba con lo caliente, con la luz, con lo seco, se conectaba con el inframundo, con las fuerzas femeninas, con lo frío, lo oscuro, lo húmedo. La conjunción de ambas fuerzas generaba la vida en el espacio intermedio, en el que corresponde al hombre.

La diosa terrestre de los nahuas, Cipactli, tenía la forma de un cocodrilo, aunque con frecuencia adoptaba figuras de un selacio o de un batracio. Un mito la define como un ser monstruoso, feroz, femenino, que nadaba en la inmensidad del océano. Dos dioses convertidos en serpientes ciñeron a la diosa y la separaron en mitades. Con una mitad formaron el cielo; la otra siguió conservando su naturaleza terrestre. La diosa deseaba unirse, y sufría y lloraba por recuperar su forma; pero algunos dioses se interpusieron entre las mitades, cargando el cielo para que no cayera. [...]

Habiendo caído el cielo sobre la tierra, Tezcatlipoca y Quetzalcóatl crearon cuatro seres que sirvieran de “cuatro caminos, para entrar por ellos y alzar el cielo”. Después ellos mismos se convirtieron en dos árboles, y con los cuatro dioses “caminos” alzaron el cielo (López Austin, 1997: 92-93).

La organización espacial del ritual que estudiamos evoca este mito cosmogónico, pues la distribución de sus elementos reproduce en cierta forma la tensión de fuerzas presentes en el mito. El ritual busca conjurar un elemento frío, el mal aire, a través del restablecimiento de un orden natural, restablecimiento que se lograría con la manipulación de los mismos espacios referidos en el mito: los puntos cardinales y un eje que va de lo celeste al inframundo. Tal vez el remolino que se introduce en el hormiguero en el ritual curativo recree este mito, en el que un mismo eje comunica lo caliente y lo luminoso con lo frío y lo oscuro.

Funcionando de manera conjunta con el trasfondo mítico y cosmogónico que carga de significados multivalentes a cada uno de sus símbolos,

el ritual curativo contra el mal aire narrado por la artesana María del Refugio revela un comportamiento que obedece tal vez a intuiciones mucho más primigenias para el restablecimiento del equilibrio. Este comportamiento ritual tiene que ver con el manejo de los espacios y con la manipulación que de ellos hace el curandero.

Después de utilizar las figuras de cerámica para “recoger” los males del enfermo, estas se llevan fuera del ámbito urbano en lo que constituye un acto de *destierro*, de restitución de los elementos naturales (aires) a su lugar correspondiente en la organización del espacio salvaje / urbanizado. Ese *viaje* que sirve para alejar el mal del enfermo es también una transgresión de fronteras simbólicas para restablecer el orden. Pero más allá de ese movimiento inicial, la ceremonia que le sucede constituye un ejemplo aún más notable de un ritual en el que se busca el restablecimiento del equilibrio por medios que podríamos llamar *intuitivos*.

No hay elementos casuales en la elección de un hormiguero, en el descenso de los aires en forma de remolino, ni en el silbido de la huilota hacia los cuatro puntos cardinales, pues en el momento climático del rito curativo los ejes de lo superior (remolino descendente) y de lo inferior (hormiguero, puerta al inframundo) se conjugan con los ejes de los cuatro puntos cardinales para crear un centro. Se trata de una invocación de ejes espaciales que se extienden en un plano horizontal y vertical, de una manera de situarse en el centro, de equilibrar todas las fuerzas en un mismo punto para crear un espacio ritual en el que se puede restablecer el orden de las cosas. Así, el ritual está integrado a un sistema que conjuga el pensamiento empírico / racional / lógico y el pensamiento simbólico / mitológico / mágico.

En Tlayacapan y en esa región del estado de Morelos, el culto a las deidades del aire se manifiesta a través de distintas expresiones culturales. En la tradición oral existe, por ejemplo, la leyenda local de Tepoztécatl, héroe nacido de una princesa virgen, y de Ehécatl, advocación de Quetzalcóatl y dios del viento. Las acciones de este héroe protegido por los aires repercuten directamente en la formación del paisaje de la zona. Es Tepoztécatl quien crea una de las barrancas que atraviesan la ciudad de Cuernavaca y quien, con un teponastle y una chirimía, modela el paisaje de los cerros, originando los corredores por donde pasan los aires.

Dice la leyenda que había una doncella que impresionó demasiado al dios del viento, Quetzalcóatl, y quedó embarazada. Sus padres, indignados, escondieron a la doncella durante los nueve meses y, al nacer su hijo, ordenaron llevar al niño a que fuera colocado sobre las pencas de un maguey para que se espinara y muriera. Sin embargo, el maguey inclinó sus espinas y alimentó al bebé con agua del rocío. Entonces el rey mandó nuevamente a sus sirvientes a depositar al bebé en un hormiguero para ser picado y así terminar con su vida. Por segunda vez el dios Quetzalcóatl protegía a su hijo, ya que las hormigas en lugar de picar al niño lo alimentaron con migajas de pan. Fue entonces cuando mandó colocaran al niño en una canasta y la echaran al río. El agua lo arrastró sin dañarlo, llegando así a la orilla donde se encontraba una anciana lavando; ella lo tomó con mucho cuidado y lo llevó a su casa con su esposo. Después de preguntar si alguien había perdido un bebé y no encontrar quién se encargara del niño, decidieron quedárselo. Así, al lado de esos ancianos como padres creció el hijo del viento.<sup>9</sup>

Ehécatl-Quetzalcóatl era una de las deidades más antiguas de Mesoamérica y tenía gran importancia cosmológica entre los mexicas. Se trata de una deidad vinculada con las nubes y con las lluvias y por lo tanto con la fertilidad. En algunos mitos, como la *Leyenda de los soles*, Ehécatl aparece como el viento creador, como el aliento vital para la creación de los seres humanos y del quinto sol (Florescano, 2007: 213 ss.). Debido a esto, no es extraño que el culto al aire se manifieste también en otros rituales que se relacionan con la fertilidad y la petición de lluvias más que con la enfermedad. Algunos de esos rituales agrícolas comparten ciertos elementos con el ritual de curación del mal aire. Por ejemplo, en Tepoztlán

la ofrenda de petición de lluvia consiste, además de la comida y bebida acostumbradas, en figuritas de maíz azul que representan a animalitos relacionados con el agua (tortuguitas, viboritas, ranitas, etc.), así como agua sagrada que se recolecta previamente en las barrancas y pozos. Además se ofrendan juguetes en miniatura. Predominan los colores vivos, sobre todo el rojo, listones, papel de china y los objetos en miniatura, ya que

---

<sup>9</sup> [http://www.brechas.org/index.php/Leyenda\\_del\\_Tepozteco](http://www.brechas.org/index.php/Leyenda_del_Tepozteco).

“los aires” son seres pequeños con los gustos de niños (Broda y Robles, 2004: 284-285).

Además de los relatos que sobreviven en la tradición oral y de los rituales propiciatorios y curativos, existen otros fenómenos que parecen indicar que el culto al aire en esta región es aún más antiguo. En la reserva ecológica de la cadena de cerros del Chichinautzin, que rodea el pueblo de Tlayacapan, se localizan una serie de pinturas rupestres. Una de ellas, la más cercana al pueblo de San José de los Laureles, presenta una iconografía que puede estar asociada con alguna divinidad del aire, con el viento, con los remolinos, con los puntos cardinales, con el agua.



Figura 5. Pintura rupestre en la reserva del Chichinautzin

En la imagen se puede ver la figura central del conjunto de las pinturas: una especie de calavera con un torso formado por cuatro aspas en movimiento levógiro y una sola pierna semiflexionada. Esta figura recuerda, en primer lugar, a las imágenes estudiadas por Fernando Ortiz como representaciones del huracán en el Caribe y en Mesoamérica.

Las aspas son símbolos espiroidales que representan gráficamente “los torbellinos del viento y por extensión todo viento, en la manera más simple y estilizada como se podía representar su morfología, captándola en los casos en que esta era visible, como en los remolinos, torvas, trombas, tornados y tolvaneras” (Ortiz, 2005: 102). La combinación de los símbolos espiroides con la especie de calavera y la pierna única, por su parte, ha sido identificada por el mismo Ortiz y por Alberto Guardado (2008) como una antropomorfización del huracán o del remolino. El rostro mortuorio representaría en este caso el poder destructivo de estos fenómenos atmosféricos, mientras que la figura unípede sería una manera de evocar la forma cónica del remolino, que tiene un único punto de apoyo en la tierra.



Figura 6. Detalle de la pintura rupestre en la reserva del Chichinautzin

Otros elementos del conjunto pictórico parecen estar también asociados al simbolismo que hemos venido analizando. El que aparece en la última imagen, por ejemplo, ha sido identificado en otras pinturas rupestres y petroglifos como una figura que representa los puntos cardinales o



un cruce de caminos barrido por el viento.<sup>10</sup> El resto de los elementos de este conjunto pictórico, en los que creemos observar símbolos de agua, de animales y de movimiento, está aún por analizar.

A través del entramado de símbolos presentes en todas estas expresiones, nos acercamos a un complejo cultural que constituye el trasfondo ideológico de actividades cotidianas y rituales por igual. El rito curativo en el que se utiliza el juego de aire condensa todos los elementos a los que nos hemos referido: mito, creencia, iconografía, partículas de una cosmovisión. Esa condensación no sucede como una abstracción de significados, sino como una actualización somática; el ritual requiere que sus participantes se involucren en la acción con todos sus sentidos: tabaco, albahaca, ruda, salverreal, todas hierbas aromáticas que estimulan el olfato; rojo, negro, rosa, blanco, colores brillantes; tierra, texturas, la elaboración misma de los animalitos de barro, la frotación del cuerpo enfermo; palabras que se repiten, reiteraciones rítmicas, silbidos; una ofrenda de sabores sagrados.

Este ritual de curación del mal aire difiere de otros parecidos, por el arraigo y la concentración de elementos de la cosmovisión mesoamericana. En otros rituales apreciamos una mayor permeabilidad, que los hace integrar símbolos y prácticas de otros cultos, como el católico. Es probable que en Tlayacapan esta tradición haya conservado más elementos originales, porque el área en la que se sitúa el pueblo siempre ha sido un lugar de culto al aire, pero también habría que considerar que se trata de una zona que tuvo una mayor concentración de población de origen náhuatl. Independientemente de sus creencias actuales, los pobladores de Tlayacapan están familiarizados con los efectos del mal aire, conviven cotidianamente con fenómenos atmosféricos como los remolinos, saben que existen ciertos lugares que no deben ser transgredidos, como las cuevas, los cerros, los barrancos, los hormigueros. Ellos conocen a las personas que elaboran las figuras de cerámica para curar el mal aire y, aunque no lo reconocen abiertamente, conservan estas prácticas curativas. De la misma forma que la traza urbana actual revela una organización ceremonial antigua, la supervivencia del ritual nos deja ver un proceso de resistencia y adaptación a una práctica curativa.

---

<sup>10</sup> Véase la figura SMS029 en Guevara y Mendiola, 2008.

Hoy existen creencias, ritos y mitos derivados de los antiguos, y no pueden pasar inadvertidos en el estudio del pensamiento mesoamericano. Sin duda han sido transformados por una historia en la que han pesado condiciones de opresión, penetración ideológica, explotación ideológica y expolio; pero pertenecen a una tradición vigorosa convertida en instrumento de resistencia. Creencias, mitos y ritos no pueden entenderse sin la referencia a su origen remoto (López Austin, 2006: 14).

### Bibliografía citada

- ALBORES, Beatriz y Johanna BRODA, 1997. *Graniceros: cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*. México: UNAM / El Colegio Mexiquense.
- ÁLVAREZ HEYDENREICH, Laurencia, 1981. "La enfermedad y la cosmovisión en Hueyapan, Morelos", tesis. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- BARBOSA SÁNCHEZ, Alma, 2005. *Cerámica de Tlayacapan, estética popular e identidad cultural*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- BRODA, Johanna y Alejandro ROBLES, 2004. "De rocas y aires en la cosmovisión indígena: culto a los cerros y al viento en el municipio de Tepoztlán". En *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*. Coord. Johanna Broda y Catharine Good. México: INAH / UNAM, 271-288.
- Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los soles*, 1992. Trad. Primo Feliciano Velázquez. México: UNAM.
- ELIADE, Mircea, 2003. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: FCE.
- FAGETTI, Antonella, 2004. *Síndromes de filiación cultural. Conocimiento y práctica de los médicos tradicionales en 5 hospitales integrales con medicina tradicional del Estado de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado, Secretaría de Salud.
- FAVIER ORENDÁIN, Claudio, 2004. *Ruinas de utopía. San Juan de Tlayacapan (espacio y tiempo en el encuentro de dos culturas)*. México: FCE.
- FLORESCANO, Enrique, 2007. *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*. México: Taurus.



- GUARALDO, Alberto, 2008. "Imágenes antropomorfas de aires rodantes en las culturas prehispánicas del Golfo de México: un problema abierto". En *Aires y lluvias. Antropología del clima en México*. Coord. Annamária Lammel, Marina Goloubinoff y Ester Katz. México: CEMCA / CIESAS / IRD, 173-196.
- GUEVARA, Antonio y Francisco MENDIOLA, 2008. *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía. Chihuahua*. México: Instituto Chihuahuense de la Cultura / Conaculta.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, 1972. "El mal aire en el México prehispánico". En *XII Mesa Redonda "Religión en Mesoamérica"*. Puebla: Sociedad Mexicana de Antropología, 399-408.
- \_\_\_\_\_, 1997. "El árbol cósmico en la tradición mesoamericana". *Mono-grafías del Jardín Botánico de Córdoba* 5: 85-98.
- \_\_\_\_\_, 2006. *Los mitos del Tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- MAENDLY DÍAZ, Anne-Géraldine, 2006. "Síndromes de filiación cultural en San José de los Laureles, municipio de Tlayacapan", tesis. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- MONTOYA BRIONES, José de Jesús, 1981. *Significado de los aires en la cultura indígena*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- ORTIZ, Fernando, 2005. *El huracán. Su mitología y sus símbolos*. México: FCE.
- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves, 2005. "El coyote en la literatura de tradición oral". *Revista de Literaturas Populares* V-1: 79-113.
- VILLALOBOS VILLAGRA, Humberto Mariano, 1997. "Estudio de las etno-enfermedades 'susto' y 'mal aire' entre los zoque-popolucas de Santa Rosa, sur de Veracruz", tesis. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- VOGT, Evon Z., 1993. *Ofrendas para los dioses. Análisis simbólico de rituales zinacantecos*. México: FCE.

# “*Le diable, le monde et la chair*”:<sup>1</sup> las santas mártires en las literaturas de cordel españolas, italianas y francesas

CHARLOTTE HUET

Universidad Complutense de Madrid

Tanto en España como en Italia o en Francia circularon durante mucho tiempo unos libros de bajo costo y de pocas páginas impresos en papel de escasa calidad y destinados a un público de pocos recursos económicos en general. A pesar de varias discrepancias (entre otras, su vida editorial más o menos larga, su preferencia por la prosa o el verso, por los textos largos o cortos, su gusto por ciertos temas, etc.), la *literatura de cordel*, la *Bibliothèque bleue* y la *letteratura muricciolaia* presentan numerosos puntos en común, uno de los cuales es la gran cantidad de libritos de temática religiosa que contienen. Dentro de este amplio campo, he decidido centrarme en el examen de la hagiografía femenina y, en particular, en las vidas de santas mártires publicadas en los tres países contemplados, en un arco de tiempo que empieza a finales del siglo XVIII y abarca todo el siglo XIX.

Durante este periodo, en Italia, asistimos a una disminución tajante de las santas mártires tratadas. Si antes se publicaron las vidas de santa Ágata, santa Margarita, santa Úrsula, santa Apolonia o santa Bárbara, desde finales del siglo XVIII estas santas desaparecen del corpus de la literatura ambulante y la producción se centra en la figura de santa Cristina, cuya vida se publica, según las fuentes hoy disponibles, en Prato, Lucca, Bologna, Perugia, Foligno y Todi. Otras santas muy populares, aunque siempre en menor medida, son Lucía y Filomena. En España, la santa mártir estelar de la literatura de cordel es santa Bárbara, que sobrepasa

---

<sup>1</sup> “Par la Providence divine elle fut mise entre les mains d’une nourrice chrétienne qui lui fit sucer avec le lait la loi de Jésus-Christ, la faisant baptiser, afin qu’un jour ointe de la grâce de Dieu, qui est conférée par l’onction d’une huile sainte au Sacrement, elle eût moyen de se garantir plus facilement de ses ennemis, le diable, le monde et la chair” (*La Vie de Sainte Reine*).

fácilmente a las demás santas mártires como Eulalia, Filomena, Librada o Lucía. En Francia, La *Bibliothèque bleue* decimonónica sigue concentrándose en las tres santas que pertenecen desde siempre a la literatura de *colportage*: santa Bárbara, santa Margarita y santa Regina. Una novedad atañe a los tres países: la aparición de una nueva santa, cuya popularidad se refleja en las reediciones de su historia, santa Filomena.<sup>2</sup>

Además, reconocemos una clara preferencia por las santas mártires nacionales. Sabemos que Regina (o Reine), mártir de Alesia, es venerada en Francia desde el siglo V. Santa curandera, su peregrinaje fue uno de los más importantes de la Francia moderna. A pesar de las incertidumbres acerca de su origen oriental o italiano, unas excavaciones arqueológicas llevadas a cabo a finales del siglo XIX establecieron que un culto a santa Cristina existió en Bolsena (Lazio) a partir del siglo IV. Los pliegos de cordel españoles también manifiestan una preferencia por las santas ibéricas como santa Librada, cuya popularidad se extiende tanto por Portugal como por España, o santa Eulalia, patrona de Barcelona.

Para adentrarme en las *Vidas* de las santas mártires en la literatura de cordel, me basé en los siguientes textos:

— *Vita e martirio della gloriosa vergine S. Cristina*, data in luce da Domenico Parenti cieco bolognese. Lucca 1857, Tipografia Baroni.<sup>3</sup>

— *Storia della gloriosa vergine e martire S. Filomena*, composta in ottava da un suo divoto. Lucca, 1855, presso Francesco Baroni.<sup>4</sup>

— *Relación histórica de la gloriosa virgen y mártir santa Filomena*, Madrid, 1847, Imprenta de D. José María Marés, Corredera Baja de San Pablo, núm. 27.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> El cuerpo de santa Filomena fue hallado en 1802 en las catacumbas de Santa Priscila (Roma). A partir de su traslado a Mugnano en 1805, empezó a realizar milagros. Solamente a finales del siglo se descubrió la verdadera identidad del cuerpo sepultado. En 1961, el nombre de Filomena desaparece del calendario litúrgico.

<sup>3</sup> Biblioteca di Arti e Tradizioni Popolari di Roma, Lett. pop. IV-23/1, y Biblioteca Governativa di Lucca, Y I b 37.

<sup>4</sup> Biblioteca Governativa di Lucca, Y I b 37.

<sup>5</sup> Biblioteca Nacional de España, Usoz 9497.

— *Evangelio de santa Bárbara y padecimientos de su vida y muerte*, impreso en Murcia, reimpresso en Zafra, en Badajoz y en Sevilla.<sup>6</sup>

— *La vie et légende de Sainte Marguerite, vierge et martyre*, à Troyes, chez la veuve P. Garnier, imprimeur-libraire, rue du Temple [entre 1738-1754]. À Troyes, chez Jean-Antoine Garnier, imprimeur-libraire, rue du Temple [entre 1765-1780].<sup>7</sup>

— *La vie de Sainte Reine, vierge et martyre, avec son petit office en François, ses litanies, cantiques et oraisons, en faveur des dévots pèlerins qui visiteront son sanctuaire*, à Bar-sur-Seine, chez Malvost Imprimeur libraire, 1823.<sup>8</sup>

Las historias de las santas mártires se articulan, en los pliegos de cordel, siguiendo el esquema marcado por la *Leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine. Las vidas de santa Margarita y de santa Cristina son, de hecho, copias de los relatos de la Vorágine. Además de seguir la cronología *dorada* de las santas, los textos populares repiten detalles que han sido eliminados de posteriores flores de santos como la *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneira.<sup>9</sup> La vida de santa Regina —copiada de la de Margarita— y la de santa Filomena —creación del siglo XIX— no aparecen en la *Leyenda dorada*, sin embargo, siguen las mismas pautas establecidas por el autor italiano. Además, varios elementos típicos de la hagiografía medieval siguen encontrándose en los pliegos de cordel, como la notable insistencia en lo macabro, la importancia otorgada a los acontecimientos de orden sobrenatural, a los milagros o al poder taumaturgo de las heroínas.

---

<sup>6</sup> Publicado por Vázquez Soto, 1992.

<sup>7</sup> Médiathèque de l'Agglomération troyenne, Bbl83 y Bbl85.

<sup>8</sup> Médiathèque de l'Agglomération troyenne, Bbl1751.

<sup>9</sup> Editado por primera vez en dos volúmenes en Madrid en 1599 y en 1601, *Flos Sanctorum* de Ribadeneira conoció numerosas reediciones, tanto en España como en los otros países. Se mantuvo como obra hagiográfica de referencia más o menos hasta mitad del siglo XVIII, cuando el popular *Año Cristiano* de Jean Croiset vino a colmar el vacío dejado. Sigo la edición digitalizada de Barcelona, 1790, proveniente de los *Fondos ibéricos antiguos de las bibliotecas de Toulouse*.

## Unas niñas predestinadas

La presentación de las santas, fiel al modelo *dorado*, es muy breve: lugar de nacimiento, origen noble y nombre del padre son los datos biográficos que se precisan. Con el fin de subrayar la predestinación de las niñas para la santidad, los relatos de cordel se detienen, por supuesto, en su belleza física, espejo de su belleza interior (dicen de Filomena que “no había hermosura humana que se comparara a ella”), pero mencionan también las virtudes que desde temprana edad van demostrando. Cristina era “di si gran bontade, che sempre amava il Redentor Divino”. Margarita era “vertueuse et sage”, “sans orgueil”, “sans vice”, “étoit pauvrement vêtue”. Vemos que la joven posee ya la principal virtud cristiana, primer paso hacia la santidad: la humildad. Además, todas estas bellas y virtuosas jóvenes aprenden la Santa Escritura en un tiempo record. Este primer retrato de la niña santa corresponde al tópico del “niño viejo”, que Baños Vallejo explica de la siguiente manera: “la mayoría de los infantes que han de convertirse en santos no juegan ni rien, sino que reparten el pan entre sus compañeros y les sermonean” (2003: 142). Aquí tenemos un retrato más adecuado a la mujer santa, tradicionalmente más pasiva que el hombre. Con una vocación principalmente dirigida hacia la vida contemplativa, la santa suele abandonar su destino en manos de Dios y desarrollar virtudes menos volcadas hacia la acción como la obediencia, la discreción, la humildad, el sacrificio.

Los autores de los libritos de cordel subrayan todos la gracia divina otorgada a las jóvenes con expresiones del tipo “de la virtud la idea / su pecho se alimenta / en su inspiración cristiana / llevada de su pureza” (santa Filomena), “Pendant que le Ciel nourrissait dans son âme ce généreux dessein, Dieu, qui était l’auteur de ce désir enflammé qu’elle avait de mourir pour sa gloire...” (santa Regina). En la *Vida* de santa Cristina, es el propio nombre de la santa lo que la designa desde un principio como elegida. “E son per nome chiamata Cristina / Figliola son del Signor Gesù Cristo”: una ecuación perfecta que sella el destino fuera de lo común de la jovencita.

## Unas jóvenes esposas

La relación filial aquí señalada entre Cristina y Jesucristo es poco común en las vidas de santas mártires de la literatura de cordel. En general se las considera como esposas de Cristo. Los autores suelen insistir muchísimo en este aspecto. Se nos dice por ejemplo de Filomena que “esposa de Jesucristo / se consagró la doncella”. Asimismo, Margarita declara a Olibrius: “Je suis chrétienne baptisée, / à Jésus-Christ suis épousée”. Bárbara se refiere a Jesucristo como su “esposo y enamorado”. Los libritos de cordel siguen así una tradición profundamente anclada en la religión cristiana, que concibe la relación entre Jesucristo y la mujer santa (o monja) como un matrimonio místico. En los libros de cordel, este paralelismo con el amor terrenal no solo ayuda a entender el amor celestial de la santa, sino que retrata a la joven bajo los rasgos de la esposa perfecta, casta, fiel y sumisa a su marido. En efecto, se realzan en las jóvenes santas las virtudes de la esposa:<sup>10</sup> no solamente son bellas, sino que son discretas, humildes, generosas, fieles, sabias y, punto importantísimo, saben defender su honra. Reconocemos en estos atributos el modelo de la esposa decimonónica favorecido por la Iglesia católica de la Restauración: una mujer cristiana subordinada al poder masculino, dispuesta al sacrificio y garante de moralidad. Estos rasgos se superponen además con la figura de la mujer angelical glorificada por el romanticismo: una mujer pura, evanescente, virtuosa y muchas veces sacrificada. Pensemos, entre otras, en doña Inés en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla o en Atala en la obra homónima de Chateaubriand. La virginidad de las mártires, defendida a toda costa, también encuentra un eco en la literatura *culta* del siglo XIX, donde la honra representa el tesoro máspreciado de la mujer. En este caso, podemos pensar en el personaje de Lucía en *I promessi sposi* de Manzoni. El honor de la pobre e indefensa heroína romántica inquietada por el señor, habitualmente más viejo, más rico y más poderoso que ella, es simétrico a la virginidad de las santas mártires, puesta en peligro por el deseo de un emperador romano, pagano y cruel.

---

<sup>10</sup> Basta referirse al incipit de la *Vida* de santa Filomena en el que el autor, para referirse a la santa, usa los términos siguientes: *magnánima, paciencia, tranquila, suave sonrisa, cándida, angélica y firmeza*.

## Un ser pasional

De hecho, en los libritos de cordel, el primer nudo de la acción ocurre durante el encuentro con el emperador, gobernador o prefecto romano. En la *Historia* de Margarita, un día “qu’elle allait les brebis paissant, / Olibrius par-là passant / Seigneur du pays, s’arrêta, / au visage la regarda / ne prenant garde au vêtement / mais au corps parfaitement”. El Olibrius de santa Regina “fut tellement épris de sa rare beauté qu’il chercha dès lors tous les moyens pour l’avoir en mariage légitime”. Además de poner de relieve la inocencia de la joven y de despertar un deseo de protección en el lector u oyente, esta entrada en escena dibuja desde un principio al emperador como un ser poseído por sus pasiones. En la *Vida* de santa Filomena, se subraya esta característica: Diocleciano siente “allá en el pecho una llama que le quema; siente no cariño, sino pasión, la más ciega que le aniquila, consume y destruye el alma entera”. En los libritos de *colportage*, son solamente dos los rasgos de carácter que definen al emperador o gobernador romano: la brutalidad y la concupiscencia. Este personaje encarna el prototipo del pagano y como tal recoge el viejo *topos* de su animalidad. En oposición a los cristianos dotados de un alma, que les permite razonar y distinguir el bien del mal, se considera que los paganos están desprovistos de alma. Se asimilan, pues, al estado animal. Por esta razón, se les atribuyen las características del animal salvaje: la ferocidad, el instinto, la ausencia de raciocinio. En los pliegos de cordel, el emperador no sale de este esquema. En los otros relatos hagiográficos, este personaje sigue siendo profundamente negativo, pero su descripción no es tan estereotipada. Aunque no deje de ser el responsable del martirio, los autores lo dibujan de manera más sutil. A modo de ejemplo, tanto Paul Guérin como Jean Croiset<sup>11</sup> subrayan la compasión que llega

---

<sup>11</sup> Paul Guérin y Jean Croiset son los autores de dos colecciones de vidas de santos que gozaron de una gran popularidad, tanto en el siglo XVIII como en el siglo XIX. *Les petits Bollandistes* de Guérin se publicó por primera vez en París en 1865. La primera edición del *Año cristiano* de Jean Croiset (*Année chrétienne ou exercices de piété...*) salió en París entre 1712 y 1720. Su traducción al italiano se publicó por primera vez en 1734 y en 1753 se tradujo al español.

a sentir Marciano hacia Bárbara,<sup>12</sup> sentimiento incapaz de mostrar el tosco gobernador del pliego de cordel español.

En la historia de santa Cristina, la trama se enreda, no cuando la joven cristiana se encuentra con un emperador romano, sino cuando efectúa un gesto que provoca la ira de su padre: decide romper todos los ídolos de oro de la casa y ofrecerlos a los pobres. La relación que mantienen las santas con su padre suele basarse en la oposición. Al ser (en la mayoría de los casos) pagano —y por lo tanto enemigo de los cristianos y contrario a la aspiración de su hija—, el padre ha roto la relación natural padre-hija. Ya no representa la figura paterna a la que la hija debe obediencia. El autor de la historia de santa Regina justifica de esta manera la actitud rebelde de la joven: “Mais Reine, d’une fermeté héroïque, répondit qu’un père pouvait tout sur son enfant, pourvu que sa conscience n’y soit intéressée contre le respect d’un seul Dieu”. El padre ha abandonado su papel para revestir el traje de la autoridad pagana, y la santa deja de tener sentimientos filiales hacia él. El padre viene a confundirse con la figura del emperador romano: autoritario, sanguíneo y violento. Los progenitores de las jóvenes cristianas no dudan en encarcelar a sus hijas y entregarlas a su persecutor. Esta modificación en las relaciones padre-hija puede llegar a unos extremos en los que el padre se convierte en el verdugo y la hija rechaza a su progenitor hasta tal punto que lo maldice y le desea las llamas del infierno. En los relatos de santa Cristina y de santa Bárbara, la confusión entre el padre y el tirano romano llega a su paroxismo: el padre se convierte, respectivamente, en el torturador y en el asesino de su propia hija.

### Un enfrentamiento verbal

Después de la ruptura, marcada tanto por el gesto de Cristina como por la pasión del emperador, siguen unos diálogos entre el emperador (o

---

<sup>12</sup> “Lorsque Marcien vit cette jeune fille, dont la modestie et la douceur égalaient la beauté, il fut touché de compassion: loin de la traiter avec une extrême rigueur, comme il en était convenu avec Dioscore, il ordonna d’enlever ses liens, blâma la sévérité dont on avait usé avec elle et ne négligea rien pour la gagner par la douceur” (*Les petits Bollandistes*).



el padre) y la futura santa. En la *Leyenda dorada* revisten la forma de un animado debate entre los dos protagonistas. Se suele resaltar la sabiduría de la santa, pretexto para presentar una lección de catecismo a los lectores y oyentes. En los libritos populares, esta retórica se modifica. La persuasión religiosa se hace mediante un procedimiento más sentimental que racional. En el enfrentamiento verbal con el enemigo pagano, el mensaje religioso se transmite a través de una identificación con la santa, que suele hablar en primera persona. El lector es llevado a interiorizar las palabras de la santa y a identificarse con ella (santa Margarita): “Je crois en Dieu le Tout Puissant; / qui tous les siens de mal défend, / et en Jésus Christ son seul fils, / qui nous sauva de grands périls / où nous étions par le péché / que fit Adam, le dévoyé”. Nos hace gracia notar que el autor menciona a Adán y no a Eva, evitando así manchar la pureza de la santa con el recuerdo del pecado de Eva.

### Unas tentaciones

Las santas deben padecer varias veces tanto los asaltos del emperador como las súplicas de sus familiares. A veces, durante su martirio, los “espectadores” le ruegan salvar su vida: “Ne perds pas ainsi ton enfance, / ni ta jeunesse par folie, / sauve ton corps, sauve ta vie”, le gritan a Margarita. Pero las santas no se dejan influir por esas súplicas, que consideran como unas tentaciones en su camino hacia el Señor. Regina, recién encarcelada después del interrogatorio con el emperador, “se fortifioit contre les tentations” y “se disposoit à de nouveaux combats, où elle devoit triompher du tyran”. Cristina no se enternece (como lo puede hacer el lector) ante las lágrimas de su madre, que, de rodillas, le pide de “non esser causa di farti morire, / abbi pietà del tuo dolente padre”. La familia no representa para la santa un refugio, un apoyo, sino todo lo contrario. Al ser paganos sus padres, son inmediatamente identificados como enemigos. Al ser cristianos (caso de santa Filomena), tampoco constituyen una ayuda, ya que su amor representa un obstáculo en el camino de la santa hacia el martirio. Todo vínculo terrenal debe ser rechazado por la joven cristiana. Los sentimientos humanos no son más que tentaciones de las que debe librarse. Su verdadero y único amor es el que la empuja hacia Jesucristo.

Además de las súplicas de sus familiares, del público y del gobernador, santa Margarita es una de las pocas santas de la hagiografía cristiana que debió enfrentarse a la tentación suprema, al demonio. En el pliego de cordel francés examinado, la escena del dragón se desarrolla de la manera siguiente:

—Margarita ruega al Señor que le permita ver al demonio que la atormenta.

—En medio de una luz deslumbrante, aparece el dragón, horrible, enorme, echando fuego y emanando un olor pútrido.

—El dragón se acerca amenazador hacia la santa, quien, superando el miedo, invoca al Señor.

—Margarita blande un crucifijo, y este gesto basta para que el dragón desaparezca.

—La santa se siente aliviada y “de l’amour de Dieu plus certaine qu’elle n’avoit été auparavant”.

Llama la atención que este episodio tan peculiar, tan representativo de la historia de Margarita, no ocupe un mayor espacio en el relato. En efecto, en una historia de 393 versos, la prueba del dragón representa solamente 32 versos. Toda la escena sucede en un abrir y cerrar de ojos. Se concluye en un verso —“Joyeuse elle va Dieu louant” — y no se habla más del tema. En la versión de Jean Croiset, por ejemplo, se da mayor importancia al enfrentamiento de Margarita con el dragón y sobre todo mayor protagonismo a la santa, subrayando su valor, su actitud beligerante. La santa no se queda en una posición de defensa, sino que ataca a su enemigo: “la santa con alcune gocce d’acqua benedetta atterrò il fier nemico, e tenendogli il piede sul collo, lo costrinse a confessare di esser vinto”. En este tipo de relato, Margarita luce todos sus atributos de nueva Eva, vencedora del maligno. Al negar a la santa un papel más activo, el pliego de cordel le quita los atributos que le son conferidos normalmente: la fuerza, la acción, la seguridad, considerados como masculinos. Anula la originalidad de la historia de Margarita y la ajusta al nivel de las otras narraciones de santas. Margarita no se sale de las atribuciones típicas otorgadas a la mujer. El tratamiento de la escena del dragón en el pliego francés pone de relieve el peso de la convención en este tipo de literatura. En vez de subrayar las particularidades de cada santa, se

realzan sus puntos comunes y se proporciona un único modelo de santa mártir. Los autores mencionan el valor de las jóvenes cristianas y su fortaleza; sin embargo, las cualidades que les dispensan no van mucho más allá de los atributos habitualmente considerados como femeninos. En el caso de Margarita, la masculinización del personaje principal ha sido minimizada al extremo. En lo que debería ser un gran momento de victoria, el autor sigue subrayando su debilidad pretendidamente femenina: ante la amenaza del dragón, la santa no sabe qué hacer (“Quand à elle le vit venir soufflant ne sut que devenir”) y pide ayuda (“Mais elle prend en Dieu confiance, et l’invoqua sans demeurance”). La posición de la mujer en la sociedad decimonónica y la manera de concebir la femineidad seguramente influyó en esta representación de la santa mártir. Recordemos que la mujer estaba entonces totalmente subordinada al hombre (desde el punto de vista económico, pero no solamente), bien a su marido, bien a su padre (o a sus hermanos), y las cualidades que debía desarrollar eran pensadas en función de esta relación:

La nuova morale borghese, uscita vittoriosa dalla Rivoluzione, individua il nuovo modello di donna-sposa ideale que deve offrire all’uomo, oltre alla bellezza, principalmente professione di virtù: senso di pietà e misericordia, bontà di cuore, giovalità, dolcezza e stabilità di carattere: tutte doti in grado di rendere all’uomo una convivenza particolarmente confortevole, accudendolo nelle fasi di transizione della sua vita: dall’infanzia alla maturità, alla vecchiaia (Amitrano Savarese, 1995: 58).

### **Unas heroínas violentas**

A pesar de todo, no deja de ser admirable la fuerza de carácter con la que todas las santas afrontan el martirio. En los libritos de cordel, la temeridad de las santas no solo se mide por su capacidad de aguantar la intimidación y el dolor, sino también por su osadía. No tienen miedo de provocar a sus perseguidores (Margarita “pressoit le tyran à inventer de nouveaux supplices”), de insultarlos y tratarlos, como lo hace santa Bárbara, de “malaventurado, perro mastín de ganado”. En este juego, Cristina es particularmente talentosa. Martirizada por su padre, no duda en recoger un trozo de su propia carne y lanzárselo a la cara para provocarlo: “ne

pigliò un pezzo e nel volto lo getta / al padre e poi disse a quel tiranno, / se pur sazio no sei questo ti basti, / mangia la carne, che tu generaste”. Después de sufrir algunas torturas más, repite un gesto igualmente impactante con el gobernador Juliano: “e ancor la lingua gli tagliorno, / Cristina con un cuor franco e sicuro / subito tolse la sua lingua in mano, / e la gettò nel viso di Giuliano”. Cristina es una de las santas mártires más virulentas de la tradición hagiográfica, y así aparece en la *Leyenda dorada*. El odio que manifiesta hacia su padre puede resultar chocante (de igual modo que la conducta del padre hacia su hija), y el desprecio por su cuerpo alcanza extremos casi insoportables. En la literatura de cordel, no se suaviza el carácter de la santa. Esto tiene seguramente que ver con el gusto por lo tremendo, lo sensacional, que encontramos en toda la literatura de *colportage*, y no solamente en su vertiente religiosa. El gesto espantoso que Cristina repite dos veces no puede sino provocar un impacto fuerte en el lector u oyente y grabarse en su memoria. En la literatura hagiográfica culta, la violencia de las santas, su desprecio por sus adversarios, su insolencia, han sido totalmente borrados. No encajan con la imagen de perfección cristiana que deben encarnar las primeras santas del cristianismo. Así, Cristina tiene un comportamiento más adecuado a una mujer virtuosa, mesurada, sin reacciones pasionales. Tanto en la versión de Jean Croiset como en la de Paul Guérin, la santa le presenta a su padre su carne arrancada, no se la tira al rostro con provocación. Tampoco pretende que su padre se la coma:

Elle ramassait sans étonnement les morceaux de sa chair, et les présentait à son père, qui rassasiait ses yeux de son supplice.

Poi raccogliendo ella stessa i brani di sua carne, onde la camera era seminata, sembrava mostrali, come per intenerirlo, a suo padre.

### Unos suplicios escalofriantes

Para todas las santas, el martirio se desarrolla siguiendo las mismas pautas. De *aperitivo*, una sesión de flagelación: el primer tormento de las santas es siempre el mismo, alusión más a la Pasión de Cristo. Regina “est fustigée de verges et d’escourgés”. El padre de Cristina “crudelmente

la fece vergare”. En la gran mayoría de los casos, las doncellas están desnudas —“toute nue de dures verges fût battue Margarita”— y si no es durante esta primera prueba, será un poco más adelante. Los autores de cordel recurren a la exageración al describir los sufrimientos de las santas, que derraman litros de sangre (“spargendo il sangue suo per ogni vena”), pierden toda la piel (la latigan tanto que “devant et derrière, il n’y demeura peau entière”), reciben millones de golpes (“ils déchargent sur ce corps délicat un million de coups”).

Las historias de martirios son todas muy parecidas, carecen de suspense, al fin y al cabo, sabemos todos cómo acabará la historia. Amplificar las torturas, describirlas detenidamente, puede ser una manera de atraer la atención del lector o del oyente. Insistir en los sufrimientos de las cristianas puede también resultar importante, porque de ello depende su acceso a la santidad. Cuanto más sangre derraman, más sangre podrán curar después de la muerte. El poder de los santos era tal, “parce que, sur terre, ils avaient dépassé les limites ordinaires de la condition humaine [...]. Ils continuaient donc outre-tombe une carrière impossible aux autres hommes”, decía Jean Delumeau (1989: 202).

### Un espectador sin rostro

Para manifestar el horror del martirio y crear un fenómeno de catarsis, los autores de cordel se sirven del público presente: el martirio de Regina es tan horrible, que “toute l’assemblée frémissait d’horreur”, los verdugos de Margarita son tan crueles que “ceux qui à l’entour étoient, plus regarder ne le pouvoient”. El uso de un observador externo para enfatizar los tormentos y las virtudes de las jóvenes santas es un clásico de la literatura hagiográfica. Los libritos de *colportage* no hacen otra cosa que reutilizar un truco ya ampliamente comprobado, pero que sigue siendo eficaz. Las reacciones de los asistentes ante la escena observada acompañan el camino espiritual y martirial de la jovencita y cambian a medida que se aproxima el triunfo de la santa. Al final, después de asistir a un suplicio físico y a un comportamiento ejemplar, los milagros realizados serán la prueba definitiva de la santidad de la jovencita y de la verdad del cristianismo. Los espectadores se convierten a montones:

“Gran tumulto destò questo miracolo / nel popol solto e trionfò la fede,  
/ molti si fer cristiani” (*Storia di Santa Filumena*).

### Un nuevo sentimentalismo

Para aguantar el suplicio y consolidar su firmeza, las santas pueden contar con su fe inquebrantable y también con la ayuda de un personaje sobrenatural que viene a socorrerlas, a consolarlas. Puede tratarse de un ángel, del Espíritu Santo, que toma la forma de una paloma, del propio Jesucristo o de la Virgen María. Suelen manifestarse en la soledad de la cárcel, cuando las santas están encerradas entre dos sesiones de torturas. Durante estos breves descansos, podemos observar una mayor sensibilidad en comparación con los relatos de Vorágine. Los autores han hecho esfuerzos por humanizar a las santas, cuando rezan, sienten miedo, piden socorro, lloran. Así, antes de enfrentarse al espantoso dragón, Margarita “en terre s’est prosternée, / à deux genoux dévotement, / Dieu réclamoit humblement, / disant, aidez- moi, mon Dieu...”. Esta conmovedora oración no aparece en el relato *dorado*, en el que la santa se encuentra directamente en presencia de la bestia. Asimismo, Regina se muestra más humana cuando, sola en la prisión, confiesa su debilidad y deja correr sus lágrimas: “C’étoit dans cet affreux cachot, qu’elle conjuroit son aimable Jesus par la voix de ses larmes et par celle de sa bouche interrompue de soupirs, que puisqu’il étoit son unique support, et que sans lui elle ne pouvoit rien”. En la versión española de la *Vida* de santa Filomena, este sentimentalismo se subraya especialmente. Además de insistir en la integridad de la jovencita, el autor destaca su temor. La santa contesta a su persecutor “con la voz balbuciente”. Durante su plegaria, la santa menciona su “amargura”, sus “angustias” y hasta pide que el tirano “que ahora tanto me atormenta, / Dios mío, que se arrepienta / de su frenesí insano”. Tenemos casi la impresión de que la santa sigue la vía ineluctable del martirio a regañadientes.

Este nuevo sentimentalismo, del todo ausente de los relatos medievales donde las mártires eran presentadas como unas *super-mujeres* que no sentían ni dolor, ni pena, ni miedo, debe relacionarse con una nueva mentalidad. La literatura de cordel decimonónica (o dieciochesca) no

es una mera copia de textos antiguos llegados tal cual desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Los textos han sido modificados, actualizados, refundidos, para adaptarse a los gustos y a la mentalidad de su época. En este caso, los pliegos examinados encajan con una nueva sensibilidad religiosa nacida a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y desarrollada durante el periodo de la Restauración. Se trata de una aproximación más sentimental al hecho religioso, una devoción centrada en la imagen del Corazón de Jesucristo (Roma instaura la fiesta del Sagrado Corazón en 1765), una piedad más tierna que quiere aproximarse a los más humildes y al ámbito femenino, alejándose del espíritu de las Luces y de la Revolución.<sup>13</sup> Este sentimentalismo religioso lo encontramos también en la popular colección de vidas de santos de Jean Croiset.

La presencia en la literatura de cordel de finales del siglo XVIII y de principios del siglo XIX de unas mártires que lloran y suspiran puede también relacionarse con un contexto literario europeo. En efecto, nos encontramos en un periodo pre-romántico o romántico cuando la exacerbación sentimental y lacrimógena es de rigor. Ya hemos subrayado cómo la santa mártir recordaba a la joven heroína romántica pura y sacrificada y cómo su amor por Cristo tenía acentos de un amor romántico, hecho de pasión, lágrimas, desmayos, dolor y muerte. Por supuesto, la literatura de cordel no puede encasillarse en un género literario definido.<sup>14</sup> Está claro que no sigue las modas establecidas; pero tampoco podemos afirmar que

---

<sup>13</sup> “Pratica della comunione frequente, devozione eucaristica delle Quarant’ore, culto dei santi e dell’Angelo custode, slancio eccezionale della pietà mariana in tutte le sue espressioni più affettive e consolatorie, fervore particolare per la Passione (Sacro Cuore, *Via Crucis*) e per tutti i suoi simboli ruotanti intorno al tema della sofferenza riparatrice e della virtù salvifica del sacrificio —virtù percepita come propriamente femminile—, disegnano così una pratica religiosa ideologicamente connotata in senso antirazionalistico, antigiansenistico e, più tardi, controrivoluzionario, che costituisce una vera sfida allo spirito dei Lumi” (Caffiero, 1994: 355).

<sup>14</sup> Frédéric Serralta define la literatura de cordel como un “género ‘fronterizo’ en el que se repercuten los movimientos y los trastornos que agitan al mundillo de las letras, aunque con las atenuaciones y limitaciones necesarias para ceñirse al conservadurismo y a las cortas facultades de adaptación de unos públicos poco cultos y profundamente apegados a sus tradiciones seculares” (1978: 47).

atravesó los siglos inmutable e indiferente a los cambios que la circundaban. La influencia del sentimentalismo dieciochesco y del romanticismo se percibe en los tres países estudiados. En los romances españoles, por ejemplo, Jean-François Botrel encuentra una “forte pression esthétique romantique qui coïncide sans doute avec l’introduction dans le même circuit de textes typiquement romantiques” (1989: 289). De hecho, son los pliegos españoles los que más incluyen adaptaciones de obras tan famosas como *Atala*, *El conde de Montecristo* o *Pablo y Virginia* (López de Meneses, 1950-1951).

### Una ayuda celestial

Para ayudarlas a soportar el martirio, la participación del ser inmaterial resulta fundamental. Cristina tiene la suerte de ser socorrida por el propio Cristo, que la salva del fondo del lago adonde la habían echado. ¿Qué mejor lugar, entonces, para recibir el bautismo (“per la man di Gesù fu battezzata”)? El autor no tiene reparo en hacer hablar a Jesucristo, quien le promete “che alla gloria del ciel tosto t’aspetto”. Sigue de este modo el guión marcado por Vorágine, dando la espalda a los posteriores relatos hagiográficos, que eliminaron este episodio y se limitaron a mencionar que Cristina fue salvada por un ángel. Vemos que la resistencia de las santas depende completamente de la ayuda divina. De igual modo, Margarita logra vencer al dragón gracias a la ayuda de un objeto sagrado. Es la presencia física del crucifijo lo que la salva. En los libritos de cordel la protección celestial se hace física, tangible y el mensaje transmitido se inscribe en el cuerpo de las santas antes (símbolo de pureza, de inocencia), durante (símbolo de fe y de fortaleza) y después del martirio (símbolo de salvación). Por eso, los enviados celestiales se dedican todos a curar las heridas de las jóvenes. Por eso también, en el martirio de santa Cristina, la verdad de la religión cristiana estalla cuando su cuerpo tiene reacciones extraordinarias. Se trata de los dos últimos milagros operados antes de que Cristina muera asaeteada, son las pruebas definitivas, la demostración absoluta: el gobernador Juliano ordena que le corten el pecho, pero “quelle gran piaghe, sangue non gettorno / ma un latte verginal candido e puro, / molti pagani se ne maraviglioron”.



Después le cortan la lengua; sin embargo “per miracol di Cristo onnipotente, / a lei che il Signor tal grazia produsse / lei cominciò a parlare benignamente”.

Por otra parte, las visiones que tienen las jóvenes, las conversaciones que mantienen con Jesucristo o la Virgen María permiten colocarlas en su posición de interlocutoras. A pesar de su naturaleza humana, son capaces de interactuar con el reino celestial y su martirio les concederá formar parte de la especie divina. El carácter dual de las santas, su posición estratégica entre lo humano y lo divino, confirma el papel mediador que desempeñan para sus devotos y para los lectores y compradores de los pliegos.

## Unos milagros

Los milagros ocupan un lugar importante en la literatura hagiográfica popular y por supuesto también aparecen en nuestras historias. Los milagros ejecutados a petición de las santas (Margarita, sumergida en una cuba de agua hirviente y con las manos y los pies atados, pide a Dios: “par ta vertu, romps ces liens, desquels sortir je ne puis”) resultan tan asombrosos y el comportamiento de la santa tan valiente que, a veces, el mérito puede parecer solo suyo. Son capaces de fomentar la conversión de muchos paganos.

Ce nouveau miracle fut cause de la conversion de plus de quatre vingt personnes qui confesserent incontinent, qu'ils ne reconnoissent plus qu'un seul Dieu, & renonçoient aux Idoles, & qu'ils se declaroient pour la religion des chrétiens, la reconnoissant toute pleine de miracles.

Esta cita, sacada de la *Vida* de santa Regina, confirma la importancia que se atribuía al milagro, reflejo en el mundo físico de la potencia de Dios y prueba material de la santidad. De hecho, nuestras heroínas son llamadas “santas” solamente en la parte final de los relatos, cuando ya han ocurrido los milagros: “Y el pueblo como un milagro / este gran suceso cuenta, / y a la victima inocente / como a santa la veneran”, declara el autor de la *Vida* de santa Filomena. Parece decirnos: “Un milagro, luego una santa”.

Entonces, ¿las santas son santas porque hacen milagros o hacen milagros porque son santas? En la hagiografía de *colportage*, el mensaje transmitido no llega de forma clara. A veces, los autores prestan atención a esclarecer que las santas son solamente intermediarias, portadoras de un poder divino y que los milagros son testimonios de la grandeza de Dios. Otras veces los mismos autores relatan milagros en los que la santa tiene demasiado protagonismo o mencionan el poder curativo de las santas: la *Vida* de santa Margarita concluye con estas palabras: “et lors eussiez vu jeunes & vieux / venir pour guérison avoir / du mal & santé recevoir, / lesquels pour vrai s’en alloient”.

En estos últimos versos, emerge la figura del santo curandero y milagrero, figura esencial de la mentalidad religiosa popular. La creencia que el santo o la santa puede (y debe) realizar los deseos estaba tan anclada que, en los tres países contemplados, encontramos numerosos testimonios de santos “castigados” por no haber cumplido lo que se esperaba de ellos. Paul-Yves Sébillot relata que

Renan [1823-1892] raconte qu’il fut conduit par sa mère à l’oratoire d’un de ces saints. Un forgeron les accompagnait, il portait des fers rougis au feu et il menaçait le saint: “Si tu ne tires pas la fièvre à cet enfant, je te ferre comme un cheval!”. Ailleurs on retourne le saint la tête au mur s’il n’a pas exaucé une prière, on le jette même parfois encore à l’eau (1950: 19).

Llegados a este punto, es necesario esclarecer que la creencia en los milagros era compartida por todos. Lo que le da un enfoque *popular* es que se atribuye el milagro al propio santo y no al poder de Dios: “en dépit de la doctrine officielle de l’Église pour laquelle Dieu seul agit à travers les intercesseurs, les populations crurent souvent à une action directe et autonome des saints, oubliant ou ignorant qu’ils n’étaient que des intermédiaires” (Delumeau, 1989: 202).

En el ámbito de la literatura martiroológica, la diferencia entre visión culta y percepción popular se nota en la presentación y explicación de los milagros. En la literatura de cordel, recibimos un mensaje muy confuso: a veces los milagros parecen obra de Dios y a veces de las santas. En los relatos de martirios cultos, esto no sucede nunca: los milagros se explican siempre claramente. Además, se eliminan los milagros dudosos o que

conceden demasiado protagonismo a las santas. Así, el milagro del pecho cortado que produce leche de la *Historia* de santa Cristina fue suprimido. Ni *El año cristiano*, ni *Les petits bollandistes* mencionan el episodio del mago muerto y resucitado por la propia santa. De hecho, varios pliegos de cordel fueron censurados por contener milagros dudosos. En España, los pliegos dedicados a santa Bárbara fueron prohibidos una y otra vez. En un edicto inquisitorial fechado en Valladolid a 15 de enero de 1756, se publica una serie de romances prohibidos. Uno de ellos

supone dos milagros de Dios por intercesión de Santa Bárbara; el uno con “un cavallero de Sevilla, fingiendo, que en su casa havia ospedado a Jesu Christo en traje de pobre; el otro, suponiendo haver sido sepultadas dos personas, que dormían, i libradas del mal por intercesión de la Santa, de la qual eran devotas” (García Blanco, 1944: 467).

En 1815 se prohíbe un compendio de los milagros realizados por santa Bárbara, “por milagros absurdos”. En 1816, se trata de *Los Gozos de la Novena de Santa Bárbara*, prohibidos “por estupendos milagros, como este” (Paz y Melia, 1947: 261 y 416):

A un difunto que fiel era,  
tan amante te mostraste,  
que tres años conservaste  
el alma en su calavera.  
Confesó y voló ligera  
a la patria más dichosa...

## Un renacimiento espléndido

La muerte de las mártires suele ser grandiosa. Antes de dar el último suspiro, una voz (santa Margarita), una paloma (santa Regina), la bondad divina (santa Cristina) baja del cielo para asegurarles que irán al paraíso. Las jóvenes cristianas viven una apoteosis recibiendo la corona del martirio: “la même colombe qui lui avoir apparu dans la prison, lui apporte visiblement une couronne élatante qu’elle mit sur sa tête”. Finalmente, podrán reunirse con su “marido inmortal”: “Venez, Reine,

régnier avec votre Epoux, & recevoir la récompense de vos travaux”. La figura del *Esposo ideal* sale a la luz. Después de haber ofrecido a la santa consuelo y protección, Cristo cumple su promesa y ofrece a la santa su reino y su corazón. El relato hagiográfico tiene un final novelesco en el que la santa, después de haber superado numerosas dificultades, triunfa y recibe el reconocimiento máximo: la coronación y el matrimonio. En un decoro resplandeciente, los ángeles vienen a buscar a las santas y las llevan al paraíso. Poco tiempo antes, las mártires han podido pronunciar su última oración. Además de alabar al Señor, de pedir de nuevo que sean aceptadas a su lado, suelen rezar por los otros. Margarita, por ejemplo, pide el perdón de sus persecutores usando palabras del todo crísticas: “Ayez pitié de ces gens ici, / et leur faites pardon & merci, / car ils ne savent pas ce qu’ils font”. Asimismo, Cristina exclama: “così ti prego Signor mio clemente / con tutto cuore e con mio basso ingegno / ch’invochi il nome tuo con sua bontade / scampali loro d’ogni avversitate”. Las jóvenes cristianas comienzan así su *oficio* de santas. Gracias a su puesto privilegiado en el paraíso, ganado a fuerza del martirio, poseen un poder de intercesión particularmente eficaz. A medio camino entre el mundo celestial y el mundo terrenal, son unas intermediarias óptimas, y los autores de cordel nos recuerdan que rezan por nosotros, que son capaces de interceder en nuestro favor.

### ¿Un modelo de comportamiento para las mujeres?

Como símbolo, la figura de la santa mártir encarna la fortaleza en la fe. Su fuerza moral y su abnegación hasta la muerte (además violenta) son las pruebas de la verdad de sus convicciones. No por nada la Iglesia, en pleno periodo de la Restauración y de la “reconquista católica”, recuperó la figura del santo mártir para contrarrestar el mundo moderno y su secularización. El santo mártir personificaba la pureza originaria de la religión cristiana y la Iglesia atraía la atención de los fieles en las catacumbas y en las reliquias de los primeros mártires recientemente descubiertas, verdaderos símbolos del renacimiento del Cristianismo.

En cuanto a su vida, es innegable que el personaje de la santa mártir, por su destino espectacular y su muerte fuera de lo común —y hasta

diría, bastante indeseable—, puede parecer poco digno de imitación a sus devotos, ya sean hombres o mujeres. Las santas (y los santos) mártires representan, pues, los modelos de santidad menos imitables para el común de los mortales. En cuanto a las virtudes que han podido desarrollar antes del martirio, se trata de cualidades *estándar*, como la bondad, la caridad, la sabiduría o la piedad, cualidades que, a fin de cuentas, también podrían atribuirse a un santo y, en consecuencia, representar un modelo para los hombres.

Para identificar un modelo de comportamiento orientado hacia las mujeres, deberíamos dirigir la mirada hacia las relaciones que mantiene la santa mártir con las figuras masculinas, humanas o divinas, de los relatos. Hemos podido notar cómo los pliegos de cordel hacen hincapié en el vínculo conyugal que une a las mártires con Jesucristo y retratan a las santas como unas esposas ideales: fieles, obedientes, sumisas, pacientes y humildes. Asimismo, hemos detectado otro modelo de conducta en el enfrentamiento de las santas con los gobernadores romanos. Las santas desempeñaban entonces el papel de la chica joven e inocente que lucha para defender su honra. Estos aspectos de la feminidad eran del todo reales en la época que nos interesa. Entre los tres estados propuestos a la mujer (monja, soltera o casada), “el matrimonio es la alternativa socialmente considerada óptima para la mujer; dejará de estar custodiada por el padre para ser protegida por el marido, sobre el que recae la obligación de cuidarla y protegerla, dado que su débil constitución siempre le hace encontrar ‘precipicios donde caigan, / escollos donde se estrellen’” (Segura, 1981: 14).

Ahora bien, es difícil establecer si este paralelismo con las (pretendidas) virtudes de las esposas o con los peligros que amenazan a las jóvenes solteras ha sido conscientemente insertado en los relatos de santas mártires con una voluntad de educación ética. El aspecto moralizante y edificante de la literatura de cordel ha sido ampliamente demostrado,<sup>15</sup> tanto a sus inicios como al final de su vida editorial, y resulta evidente que

---

<sup>15</sup> Dice Joaquín Marco: “por lo general, los autores de pliegos de cordel, en sus composiciones, acostumbran a adoptar actitudes moralizantes. El mundo de la literatura popular constituye el modelo de una sociedad ideal basada en los principios religiosos católicos tradicionales” (1977: I, 90).

al narrar la historia de una santa mártir se aspira a una enseñanza religiosa. Sin embargo, no creo que este propósito educativo vaya mucho más allá de la intención de dar a conocer la vida excepcional de unas santas muy amadas y de fortalecer su culto. Los relatos de santas mártires transmiten más un mensaje de admiración que de imitación. Además, el retrato de las santas no siempre se adecua al comportamiento ejemplar esperado. Hemos podido detectar ciertos *fallos* en su conducta como la agresividad hacia sus familiares, su violencia o su desobediencia al padre.

Establecer si la santa mártir de la literatura de cordel ha podido representar un modelo para las mujeres no depende solamente de la intencionalidad manifiesta en los relatos, sino también de la recepción de las obras. ¿Qué es lo que se buscaba al leer un relato sobre una santa mártir? ¿El supuesto mensaje educativo y moral era suficientemente claro para provocar el objetivo deseado en los lectores o en los oyentes? No existe una única lectura de un texto, por más popular que sea. Además, no poseemos ningún testimonio directo que nos permita contestar a estas preguntas. Sin embargo, podemos emitir algunas propuestas basándonos en otros documentos.

El examen de la literatura de cordel, tanto en España como en Italia o en Francia, ha permitido destacar el gusto de sus lectores no solo por lo maravilloso, sino también por lo extravagante y por lo tremendo. Lo explica claramente una Real Orden del 4 de julio de 1863 dirigida a impedir “esos nuestros romances populares que contienen relaciones de milagros, acontecimientos exagerados, delitos imaginarios, hechos heroicos de grandes malvados, cuya lectura encanta a la gente sencilla y crédula” (Fernández, 2000: 93). Resulta pues muy probable que uno de los ingredientes que podían gustar al público en los relatos de las santas mártires eran los tormentos y los milagros realizados durante el martirio. De hecho, los pliegos estudiados se construían todos alrededor de estas escenas fundamentales. Además, podemos intuir que el hecho de que las jóvenes cristianas sean presentadas casi como unas heroínas novelescas que deben superar numerosas peripecias antes de lograr la coronación y el matrimonio con *el príncipe* añade aún más atractivo a la historia.

Asimismo, la comprobada y amplia devoción del pueblo por sus santos permite deducir que los compradores de los pliegos de cordel debían

buscar en la lectura de las vidas de sus santos y sus santas preferidas una confirmación de su poder taumatúrgico e intercesor. En el medio rural sobre todo —y durante el siglo XIX es en ese ámbito donde más se vendían los pliegos de cordel—, la gente mantenía con los santos una relación muy íntima. Sirva de ejemplo una anécdota italiana de principios del siglo XX. Nos las proporciona Roberto Morozzo della Rocca (1997: 228) al estudiar “Il culto dei santi tra i soldati (1915-1918)”. El autor cita a Reginaldo Giuliani, “Mártir de la Abisinia”, quien escribía en 1922: “Un fantaccino, estraendo dal portafogli l’immagine della Madonna di Pompei, di S. Antonio, di S. Gennaro, di S. Gerardo Maiella, con un sorriso di piena soddisfazione, mi diceva: ‘tengo li santi chiù camorristi du paradiso’”.

A fin de cuentas, considero que de haber existido un mensaje ético, este se hace marginal en los relatos de santas mártires. No creo que podamos ver en estas narraciones una literatura para las mujeres, sino para toda la comunidad de los creyentes. Probablemente atraídos por la muerte violenta de las santas y su destino fuera de lo común, encontraban en esas vidas extraordinarias una manera de reafirmar su fe y su confianza en los poderes extraordinarios de las santas a las cuales eran devotos.<sup>16</sup>

### Bibliografía citada

- AMITRANO SAVARESE, Anna, 1995. “Eidotipi femminili nelle stampe popolari profane della ‘Bertarelli’”. En *Fuoco acqua cielo terra, stampe popolari della “Civica Raccolta Achille Bertarelli”*, Aurelio Rigoli, Anna Amitrano Savarese, coord. Vigevano: Diakronia, 40-63.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando, 2003. *Las vidas de santos en la literatura medieval española*. Madrid: El Laberinto.

---

<sup>16</sup> Este artículo deriva de una investigación posdoctoral actualmente realizada en la Universidad de Pisa (Italia) y dedicada a la hagiografía femenina en los pliegos de cordel españoles, italianos y franceses. La investigación es financiada por la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia de España.

- BOTREL Jean-François, 1989. "La littérature du peuple dans l'Espagne contemporaine. Bilan et orientations de recherches". En *Clases populares, Cultura, Educación, Siglos XIX-XX*. Madrid: UNED / Casa de Velásquez, 277-299.
- CAFFIERO, Marina, 1994. "Dall'esplosione mistica tardo-barocca all'apostolato sociale (1650-1850)". En *Donne e fede, santità e vita religiosa in Italia*, Lucetta Scaraffia, Gabriella Zarri, coord. Roma-Bari: Laterza, 327-373.
- DELUMEAU, Jean, 1989. *Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*. Paris: Fayard.
- FERNÁNDEZ, Pura, 2000. "El estatuto legal del romance de ciego en el siglo XIX: a vueltas con la licitud moral de la literatura popular". En *Palabras para el pueblo*. 2 vols. Luis Díaz G. Viana, coord. Madrid: CSIC, I, 71-120.
- GARCÍA BLANCO, Manuel, 1944. "Unos romances del siglo XVIII prohibidos por la Inquisición". *Revista de Filología Española* 28: 466-470.
- LÓPEZ DE MENESES, Amada, 1950-1951. "Pliegos sueltos románticos". *Bulletin Hispanique* 52-53: 93-117 y 176-205.
- MARCO, Joaquín, 1977. *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX: una aproximación a los pliegos de cordel*. 2 vols. Madrid: Taurus.
- MOROZZO DELLA ROCCA, Roberto, 1997. "Il culto dei santi tra i soldati (1915-1918)". En *Santi, culti, simboli nell'età della secolarizzazione 1815-1915*, Emma Fattorini, coord. Turín: Rosenberg & Sellier, 225-234.
- PAZ Y MELIA, Antonio, 1947. *Papeles de Inquisición. Catálogos y extractos*. Ramón Paz, ed. Madrid: Archivo Histórico Nacional.
- SÉBILLOT, Paul-Yves, 1950. *Le folklore de la Bretagne*. Paris: Payot.
- SEGURA, Isabel, 1981. *Romances de señoras*. Barcelona: Alta Fulla.
- SERRALTA, Frédéric, 1978. "Poesía de cordel y modas literarias: tres versiones decimonónicas de un pliego tradicional". *Criticón* 3: 28-47.
- VÁZQUEZ SOTO, José María, 1992. *Romances y coplas de ciegos en Andalucía*. Sevilla: Muñoz Moya y Montraveta.



# La literatura tradicional de La Rioja, Argentina. Archivos documentales y memoria oral

GLORIA CHICOTE Y ELY DI CROCE  
Universidad Nacional de La Plata - CONICET

En el marco de sucesivos proyectos dedicados al estudio de las relaciones entre oralidad y escritura en la construcción de la literatura en lenguas hispánicas,<sup>1</sup> en el año 2008 se conformó, en el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de La Plata, un grupo de investigación destinado a abordar la literatura tradicional argentina desde una perspectiva teórico-metodológica que incluyera la exploración de los archivos documentales reunidos durante el siglo pasado, confrontados con nuevas indagaciones en la memoria oral contemporánea.<sup>2</sup> Esta investigación se sustentó sobre la base de tres acciones fundamentales. En primer lugar se puso especial énfasis en el establecimiento de conexiones previas existentes, a partir de perspectivas diacrónicas y sincrónicas, entre la tradición hispánica y la tradición americana, con la finalidad de analizar la permanencia de nexos culturales entre España y Latinoamérica, y, paralelamente, señalar la existencia de cir-

---

<sup>1</sup> El tema fue abordado desde distintas perspectivas en los siguientes proyectos de investigación, dirigidos por Gloria Chicote: "Alteridad y representaciones culturales en la narrativa española: continuidades y rupturas entre los orígenes y las manifestaciones contemporáneas" (2000-2005 UNLP 11H28); "Un mapa cultural de lectura: circuitos cultos y circuitos populares de mercado en la literatura argentina, 1880-1930: vinculaciones con América Latina y España" (2005-2008, CONICET PIP N° 5076, Miguel A. Dalmaroni, codirector); "La voz, la pluma y la invención tipográfica: oralidad, escritura e imprenta en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento" (2006-2009, UNLP H428, Mercedes Rodríguez Temperley, codirectora).

<sup>2</sup> El equipo está integrado por Gloria Chicote (coordinadora), Mercedes Rodríguez Temperley (consultora) y las investigadoras Ely di Croce, María Cecilia Pavón, Dietris Aguilar, Patricia Frugoli, Verónica Mihaljevic, María Josefina Lance, Malena Trejo y Mónica Pereyra.

cuitos de tradicionalización diferenciados, resultantes de la interacción cultura aborigen - cultura criolla. Con este propósito, el estudio de los géneros literarios orales en la tradición argentina se efectuó a partir de lo que denominamos una pervivencia actualizada por sus diferentes contextos de producción y reproducción. En segundo término, entendimos que este estudio de la vigencia de los géneros literarios de tradición oral debía llevarse a cabo en un área geográfica acotada, de la cual contáramos con abundante documentación previa, que nos permitiera establecer comparaciones. A este efecto fue seleccionado el Departamento de Chilecito en la Provincia de La Rioja, ubicado en el corazón del Noroeste argentino. Esta área, en su conjunto, resulta apta para estudiar la literatura de tradición oral debido a su cercanía con el Perú. En las llamadas “tierras altas” se produjo un continuo contacto entre las culturas originarias del altiplano (incas, aimarás y especialmente diaguitas), por haber sido una zona de temprana penetración hispánica vinculada con los movimientos de colonización procedentes de Lima. A diferencia de otras áreas del país, después de la independencia y hasta el siglo XX, esta zona no constituyó un epicentro de procesos migratorios y se mantuvo considerablemente rezagada en cuanto a desarrollos industriales y concentraciones urbanas.

El Departamento de Chilecito cuenta para los investigadores con el atractivo adicional de un espacio de alojamiento privilegiado por su emplazamiento y su historia cultural: una estancia que fue propiedad de uno de los fundadores de la Institución, el Dr. Joaquín V. González, quien la donó a la Universidad de La Plata.<sup>3</sup>

En último término, se consideró que la investigación solo podría aportar elementos de análisis fidedignos para el estudio de la literatura tradicional del área en la medida en que los géneros y temas recolectados

---

<sup>3</sup> Joaquín V. González (1863-1923), prominente político, educador, jurista y literato, adquirió la finca en 1913, la denominó *Samay Huasi* (en quechua ‘casa de descanso’) y la convirtió en refugio para su fatigosa vida pública. La chacra está ubicada en las afueras de Chilecito; tiene 17 hectáreas e incluye una casona de estilo colonial con amplias habitaciones, que dan a una galería central, y un gran patio cubierto de enredaderas. La finca posee también un museo de arqueología, una biblioteca y una galería de pinturas. Todo ello la convierte en un ámbito adecuado para el trabajo y el descanso en contacto con la naturaleza.

podieran ser confrontados con documentaciones previas. Se elaboró, pues, un manual de encuesta a partir de la exploración de los ya mencionados archivos y repertorios sobre esa zona.

## El lugar

El departamento de Chilecito es el segundo más importante de la provincia de La Rioja (véanse Mapa 1. Argentina y Mapa 2. La Rioja). Está situado al pie del imponente macizo del Famatina (6 250 m de altura), sobre la Sierra de Velasco (4 250 m) y cerca de las pequeñas colinas del Cordón del Paimán. Habitado por comunidades primigenias desde hace aproximadamente 10 000 años, alrededor de 1 000 d.C., prosperaron en el área los diaguitas ('serranos' en quechua), que formaban junto con los calchaquíes y los capayanes un grupo de etnias emparentadas por una misma lengua: el kakán.<sup>4</sup> La base de la economía de estos hombres de tierras altas consistía en una agricultura eficazmente desarrollada en terrazas de cultivo en las laderas de las montañas. Construían sus viviendas con piedras extraídas del suelo y se agrupaban formando poblados en lo alto de la montaña, con zonas fortificadas llamadas *pucarás*. Tanto sus relatos míticos y legendarios como sus festividades y sus artesanías en cerámica, telar, cuero y cestería, han sobrevivido con hibridaciones criollas hasta el presente.

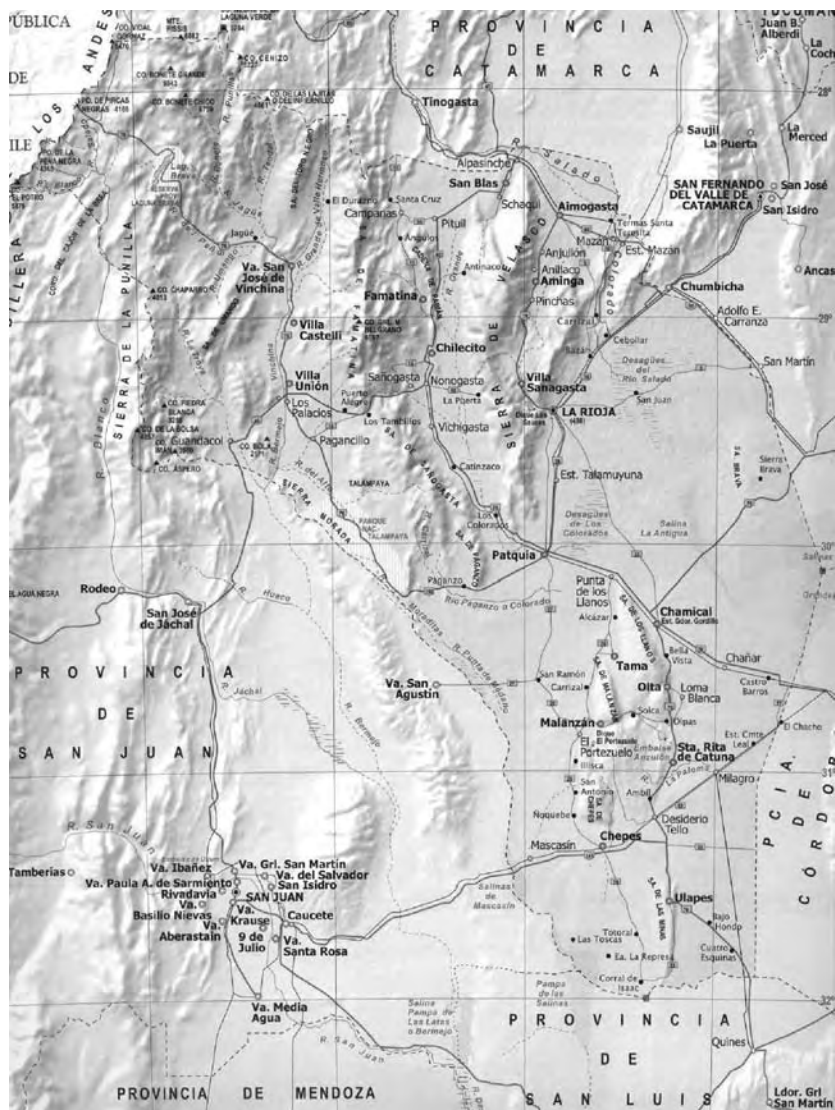
La ciudad de Chilecito, capital del departamento homónimo, fue fundada como Santa Rita en 1715 por el conquistador español Domingo de Castro y Bazán, en una región de antiguas poblaciones aborígenes. Durante el siglo XIX, las riquezas minerales de las cercanías, especialmente el oro, impulsaron el desarrollo local y atrajeron a numerosos pobladores, entre quienes había muchos chilenos, que dieron origen al cambio de nombre de la ciudad. Actualmente el departamento de Chilecito cuenta con alrededor de 45 000 habitantes, distribuidos en una densidad de 8.7 hab/km<sup>2</sup>; por lo tanto, continúa siendo un área preponderantemente

---

<sup>4</sup> Estas etnias habitaban el área desde el límite sur de Jujuy, pasando por Salta, Catamarca, la mitad oeste de Tucumán, casi toda La Rioja y la mitad norte de San Juan.



Mapa 1



Mapa 2

rural, con pequeños poblados esparcidos por valles y cerros, y con una economía basada en la agricultura. Tiene más de 4 500 hectáreas de extensos viñedos, bodegas, colonias agrícolas y plantas de industrialización frutihortícola.

### **La búsqueda en los archivos documentales**

La zona fue objeto de distintos proyectos de documentación que se llevaron a cabo a lo largo de todo el siglo XX (Chicote, 2008). En la primera mitad del siglo se efectuó el rastreo de las manifestaciones de literatura oral, en el marco de una política cultural que la convierte en una herramienta didáctica, empleada por los estudiosos y colectores letrados para transmitir los valores nacionales. Este proceso de documentación tuvo desde un primer momento dos modalidades principales: el relevamiento llevado a cabo a nivel nacional por instituciones gubernamentales y la tarea efectuada por investigadores particulares que reunieron en cancioneros regionales los materiales documentados en encuestas directas. Entre 1920 y 1950 se efectúa la recolección a gran escala de literatura tradicional y ven la luz los estudios más voluminosos sobre el tema, los cancioneros regionales que le asignan una función integradora de la lengua y la idiosincrasia nacional.

El proyecto más importante de esa mirada institucional hacia el ámbito de las tradiciones vernáculas fue, sin lugar a dudas, la Encuesta del Magisterio efectuada en 1921, cuyos resultados fueron reunidos en la *Colección de Folklore*. En ese año el Ministerio de Educación de la Nación, por iniciativa de su responsable, el Dr. Ricardo Rojas, encargó a los maestros de las escuelas nacionales de todo el país la recolección de los elementos folclóricos que encontraran en su jurisdicción. Junto con las indicaciones para la realización de la recopilación se envió un modelo de clasificación que constaba de cuatro categorías: creencias y costumbres, narraciones y refranes, arte, ciencia popular. La sección de arte incluía todo lo referente a poesía y, por lo tanto, a romances. Esta tarea se realizó con pleno éxito, ya que los maestros devolvieron mayoritariamente carpetas muy completas con lo recolectado en su jurisdicción, y sus pliegos, que actualmente se conservan inéditos en el Instituto Nacional



de Antropología, constituyen un valiosísimo documento, rescatado de la memoria popular pocos años antes de que el progreso y la tecnología comenzaran a violar su aislamiento y a modificar sus tradiciones. Si bien la documentación adolece de errores, estos materiales conforman uno de los archivos folclóricos más ricos del continente.<sup>5</sup> Años después se efectuó la catalogación de los materiales de la encuesta en el Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires; posteriormente el Ministerio de Educación utilizó los materiales para publicar antologías folclóricas,<sup>6</sup> destinadas a la difusión de poesía folclórica en los niveles primario y secundario de enseñanza.<sup>7</sup> El primer tomo del *Catálogo de la Colección de Folklore* está dedicado a la Provincia de La Rioja y corresponde a la abundante documentación proporcionada por los legajos contenidos en las cajas 1 a 5 del legado.

La misma política institucional produjo en las décadas de 1930 y 1940 la explosión de los cancioneros regionales. Aparecen las monumentales recopilaciones de Juan Alfonso Carrizo para el área del noroeste (1926, 1933, 1934, 1937, 1942), mientras que estudiosos de otras regiones imitan este esfuerzo. En su primera recopilación de poemas tradicionales, de 1926, Carrizo da noticia de cómo surgió su interés por esa tarea cuando era alumno de la escuela normal en su provincia natal, Catamarca, y debía realizar una monografía sobre cantares tradicionales de la región. Otra vez aparece la figura del maestro normal que se siente responsable en el proceso de fijación de los cantares del área, dando inicio a un conjunto de estudios, que “por ese tiempo eran tan escasos como necesarios” para la conformación de la identidad nacional (Carrizo, 1926: Prólogo). En un lar-

---

<sup>5</sup> Muchos errores se debieron a la inexperiencia de los improvisados encuestadores o a la falta de especificación en las instrucciones, ya que a veces se tornaba difícil encasillar el material en una de las cuatro categorías.

<sup>6</sup> El ordenamiento se realizó por provincia y por maestro y recibe el título de *Catálogo de la Colección de Folklore (1925-1938)*. Como ejemplo de antología didáctica puede citarse la *Antología folklórica argentina (para escuelas de adultos)* (1940).

<sup>7</sup> El estudio más importante efectuado a partir de esta documentación es, sin duda, el *Romancero* de Ismael Moya (1941). Cabe destacar también el aporte de Olga Fernández Latour (1960), que edita textos procedentes de la *Colección de Folklore*.

go periodo de más de veinte años, Carrizo recorre todo el norte argentino anotando cantares que le recitan los antiguos habitantes de la tierra y los publica en textos que son utilizados en el circuito pedagógico.

Cuando en 1942 Carrizo publica el monumental *Cancionero popular de La Rioja* en tres tomos, considera que la colección es tan abundante que ya le es difícil hallar cantos nuevos. Al constatar que el mayor caudal de poemas que recoge son coplas, de las cuales casi todas ya se habían documentado previamente, decide abandonar la etapa de recolección y se aboca al estudio individualizado de los materiales para analizar su génesis y la filiación hispánica de los textos (Carrizo, 1945 y 1951). La obra de Juan A. Carrizo nos ofrece una acabada muestra de este proyecto prioritariamente documentalista, que consiste en privilegiar el acopio de textos, relacionarlos con la formación del ideario argentino y establecer, aunque relegadas a un segundo plano, relaciones textuales con el dominio panhispánico.<sup>8</sup>

Los romances, coplas, décimas, leyendas y casos documentados proceden conjuntamente de la tradición peninsular y de la latinoamericana. En el acervo de materiales líricos y narrativos se destaca el romance a la muerte de Facundo Quiroga por su lugar emblemático en la saga heroica de las guerras civiles, pero también en la historia intelectual argentina. Las cuartetos octosilábicos que narran los hechos de la muerte del caudillo riojano en Barranca Yaco se cruzan irremediablemente con el clásico retrato proporcionado por el *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, en una simbiosis que dificulta descifrar si el poeta popular antecedió al letrado o viceversa.<sup>9</sup>

Por su parte, la narrativa oral en prosa que había sido consignada fehacientemente en la Encuesta del Magisterio, fue objeto en las décadas siguientes de análisis de conjunto, a cargo de Berta Vidal de Battini (1980-

---

<sup>8</sup> En todos los cancioneros provinciales argentinos perdura la concepción romántica de la pureza de la *Naturpoesie*, en oposición a la *Kunstpoesie*, y su función esencial en la construcción del estado, cuya implementación está siempre a cargo de la élite intelectual.

<sup>9</sup> La muerte de Quiroga fue cantada tempranamente en el romance anónimo, compuesto de 108 coplas recogido por don Juan Alfonso Carrizo (1933): "Don Juan Facundo Quiroga, / general de mucho bando, / que tuvo tropas de línea, / muchos pueblos a su mando".



1984) y de Susana Chertudi (1960-1964) y de análisis de la Provincia de La Rioja, a cargo de Juan Zacarías Agüero Vera (1965) y, más recientemente, de María Inés Palleiro (1992, 1998, 2004).

Estos archivos documentales, publicaciones antológicas y catálogos fueron objeto de una exploración exhaustiva por parte de nuestro grupo de investigación, que dio como resultado una herramienta indispensable para la indagación en la tradición oral del presente: un manual de encuesta, dividido en dos partes (géneros narrativos en prosa y géneros poéticos), que consigna temas, títulos posibles, ubicación geográfica y fuente documental. Transcribimos dos ejemplos para ilustrar la confección del manual de encuesta: *a)* las referencias correspondientes a relatos sobre el diablo, la muerte y las ánimas, y *b)* romances.

### a) Ejemplo de prosa narrativa

EL DIABLO, MANDINGA	UBICACIÓN GEOGRÁFICA
El caso de La Salamanca / Las brujas en La Salamanca / La Salamanca / aquelarre	Los Sarmientos. Chilecito 1968 (Col. Folk.) El Tajamar 1950 (Vidal de Battini) Chimenea, Escuela 89 (Col. Folk.) Vargas, Escuela 54 (Col. Folk.) Salicas, Escuela 24 y 54 (Col. Folk.) Talacán, Escuela 174 (Col. Folk.)
El diablo La hebra del diablo El diablo en forma de burro El puente del diablo Maldición a La Rioja La luz mala	Alpas. Gral. Ocampo 1950 (Vidal de Battini) Chepes. Gral. Roca 1950 (Vidal de Battini) Alto Bayo. Gral. Roca 1950 (Vidal de Battini) Valle Hermoso, Escuela 163 (Col. Folk.) Capital, Escuela 37 (Col. Folk.) La Laguna, Escuela 128 (Col. Folk.)
LA MUERTE, LAS ÁNIMAS y OTROS	UBICACIÓN GEOGRÁFICA
La mula ánima / mulánima [mujer convertida en mula o mitad mula por haber mantenido relaciones incestuosas con su padre, hermano, cuñado o el cura]	Los Sarmientos. Chilecito 1968 (Vidal de Battini) Carrizal. Famatina 1950 (Vidal de Battini) Distrito Pueblo. Sarmiento 1950 (Vidal de Battini) Chimenea, Escuela 89 (Col. Folk.) Valle Hermoso, Escuela 163 (Col. Folk.) Talacán, Escuela 174 (Col. Folk.) Los Robles, Escuela 62 (Col. Folk.)

El niño muerto en el ciénago Un alma condenada El ánima del pantano El encuentro con la Muerte a la salida del baile La muerta del cementerio Pedro Ordimán y la Muerte	Vichigasta. Chilecito 1950 (Vidal de Battini) Tuscas, Escuela 164 (Col. Folk.) Tuyubil, Escuela 142 (Col. Folk.) La Rioja (Capital), octubre de 1991 (Palleiro) Chilecito (La Rioja), noviembre de 1991 (Palleiro) Cuipán (La Rioja), 1987 (Palleiro)
--	--

### b) Ejemplo de verso lírico-narrativo

ROMANCE	UBICACIÓN GEOGRÁFICA
Alfonso XII ¿Dónde vas, Alfonso XII? La aparición Merceditas	Vargas, Escuela 54 (Col. Folk) Los Palacios, Escuela 70 (Col. Folk) Valle Hermoso, Escuela 163 (Col. Folk) Ismiango, Escuela 154 (Col. Folk) Aguada, Escuela 132 (Col. Folk) Los Sarmientos, Escuela 1 (Col. Folk) Rivadavia, Escuela 41 (Col. Folk) Banda Florida, Escuela 71 (Col. Folk) San Isidro, Escuela 99 (Col. Folk) Anillaco, Escuela 103 (Col. Folk) Chilecito 1985 (Palleiro)
Hilo de oro Escogiendo novia	El Pantano, Escuela 108 (Col. Folk) Ismiango, Escuela 154 (Col. Folk) Santa Lucía, Escuela 12 (Col. Folk) Banda Florida, Escuela 71 (Col. Folk) Guandacol, Escuela 28 (Col. Folk) Tilimuqui, Escuela 123 (Col. Folk) Los Palacios, Escuel 70 (Col. Folk)
Catalina La Catalina Catalina, Catalina Las señas del marido Estaba la Margarita Estaba la niña linda ¿Para dónde, caballero? Un jueves era por cierto	Banda Florida, Dpto. Gral Lavalle 1939 (Carrizo) Escuela de Salicas, Dpto. Pelagio Luna 1940 (Carrizo) La Rioja Capital 1938 (Carrizo) Anillaco 1938(Carrizo) Salicas, Escuela 24 y 54 (Col. Folk) Castro Barros, Escuela 58 (Col. Folk) Machigasta, Escuela 10 (Col. Folk) Milagro, Escuela 15 (Col. Folk)
Mambrú	Vargas, Escuela 54 (Col. Folk)
Estaba un día don Gato...	Polcos, Escuela 75 (Col. Folk)

Romance de la niña Cebadilla El presidente de Chile Una tarde calurosa	La Rioja (Capital) 1938 (Carrizo) Mallingasta, 1939 (Carrizo)
Delgadita Delgadina La Delgadina De Delgadina Un rey tenía tres hijas	Anillaco Villa Castelli 1939 (Carrizo) Los Sarmientos, Escuela 1 (Col. Folk) Tello, Escuela 161 (Col. Folk) Milagro, Escuela 15 (Col. Folk)
La gentil dama y el rústico pastor La dama y el pastor El pastor Estaba un pastor un día	Vinchina 1939 (Carrizo) Mallingasta 1939 (Carrizo) Los Molinos 1938 (Carrizo) Casas Viejas, Escuela 113 (Col. Folk) Jalana, Escuela 50 (Col. Folk) Milagro, Escuela 15 (Col. Folk)
En mi casa hay un peral Mi padre tuvo un peral	La Rioja (Capital) s/f (Carrizo) Villa Unión, 1939 (Carrizo)
Siete leguas he corrido Cuatro leguas he corrido	La Rioja (Capital) s/f (Carrizo) Sanagasta 1938 (Carrizo)
La Virgen y san José	Anillaco 1938 (Carrizo)
¿Quién eres, pastorcillo? Pastorcillo	La Rioja (Capital) s/f (Carrizo) Pango, Escuela 37 (Col. Folk) La Rioja, Escuela 13 (Col. Folk) Valle Hermoso, Escuela 163 (Col. Folk) Capital, Escuela 37 (Col. Folk)
San Pedro Pastor y el diablo	La Puntilla, Escuela 166 (Col. Folk)
El viaje de la Virgen	Castro Barros, Escuela 58 (Col. Folk) Machigasta, Escuela 10 (Col. Folk)
Alabanza a la Virgen	Ismiango, Escuela 154 (Col. Folk)
Tengo que contar un cuentito (Nacimiento del niño Dios)	Chaupihuasi, Escuela 44 (Col. Folk)
Loas al niño Dios	Capital, Escuela 37 (Col. Folk)
El niño Jesús	Banda Florida, Escuela 71 (Col. Folk) Los Robles, Escuela 62 (Col. Folk)
El niño llorón	Rivadavia, Escuela 41 (Col. Folk)
María Magdalena	Capital, Escuela 37 (Col. Folk)
Doña Felipa	Machigasta, Escuela 10 (Col. Folk)
Blanca Flor y Filomena	Tello, Escuela 161 (Col. Folk)
El bicho condenido	Valle Hermoso, Escuela 163 (Col. Folk)
Romances españoles impresos	Escaleras, Escuela 47 (Col. Folk)

<i>Canciones fabulosas y caballerescas:</i>	Guandacol s/f (Carrizo)
A una criada me dentré	Suriyaco s/f (Carrizo)
Carlomagno, tan valiente	Angulos s/f (Carrizo)
Cuando vino Fierabrás	Salicas s/f (Carrizo)
En la carrera de Amor	Suriyaco s/f (Carrizo)
Una mora me enamora	

## La encuesta

La diversidad de las fuentes consultadas en cuanto a objetivos, delimitaciones geográficas, recortes cronológicos e inclusiones y/o exclusiones de géneros tradicionales determinó que fuera necesaria una revisión de los presupuestos teóricos y metodológicos que nutrieron el debate referido a literatura tradicional, literatura popular, literatura *culta* a lo largo del siglo XX. Esta indagación bibliográfica puso de manifiesto las antinomias y transversalidades presentes en las diferentes conceptualizaciones, tanto desde perspectivas ideológicas como desde estudios específicos referidos a los procesos de descontextualización y recontextualización de los textos (Bauman y Briggs, 1990) y al análisis de las *performances*, aplicados al fenómeno panhispánico.<sup>10</sup>

Provisto de las herramientas teórico-metodológicas descritas hasta aquí, el equipo integrado por diez personas permaneció en la localidad de Chilecito entre el 9 y el 16 de noviembre de 2008, alojado en la finca Samay Huasi de la Universidad Nacional de La Plata. El equipo se dividió en tres grupos de trabajo compuestos por un responsable y dos asistentes cada uno. Todos los grupos contaron con grabadores y cámaras fotográficas para registrar las entrevistas, mientras que Cecilia Pavón, la encargada de efectuar la filmación de la encuesta, acompañó con su cámara, alternativamente, a uno u otro grupos, los cuales en ocasiones especiales se reorganizaron, para optimizar las grabaciones. La

<sup>10</sup> Distintas posiciones complicaron la disputa sobre lo popular. Entre otros, cabe señalar los trabajos de Peter Burke, Carlo Ginzburg, Roger Chartier, Antonio Gramsci, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Clifford Geertz, Néstor García Canclini, Umberto Eco, Mijail Bajtín. Para un desarrollo más extenso, cf. Chicote, 2008.

película documental producto de la investigación se halla actualmente en proceso de edición.

En el transcurso de esa semana se realizaron un total de 59 encuestas, que tuvieron diferentes modalidades. Algunas fueron programadas a través de los contactos entablados con instituciones educativas o culturales de la región, otras fueron resultado de entrevistas a grupos musicales, teatrales y festivos de la zona (como los *chayeros*, que organizan la fiesta de la Chaya en el mes de febrero todos los años) y a personas conocedoras de relatos o cantos tradicionales. Por último, se efectuó un *rastrillo* en las calles de los pueblos pequeños, que permitió completar la muestra.

A modo de ejemplo, incluimos la ficha correspondiente a la entrevista realizada a una coplera de Chilecito, Tona Páez, y a continuación, una selección representativa de los géneros recolectados, que da cuenta del valor cualitativo y cuantitativo de los materiales reunidos.

En la actualidad el equipo se encuentra en la etapa de análisis y sistematización de los textos, registros sonoros, fotografías y filmaciones, aunque ya se encuentran en elaboración trabajos individuales que daremos a conocer próximamente.<sup>11</sup> Consideramos que esta frondosa documentación permitirá esbozar algunas aserciones acerca de los procesos de resemantización de temas y motivos comunes a la tradición panhispánica, la entextualización específica que estos textos adquieren en la zona estudiada y su vigencia en la cultura popular de nuestra América.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Dietris Aguilar, "La Chaya: fiesta popular y sincretismo cultural en La Rioja (Argentina)"; Patricia Frugoli, "Leyendas de La Rioja (Argentina): El miquilo"; Mercedes Rodríguez Temperley, "Leyendas de La Rioja (Argentina): El niño de Gualco"; Verónica Mihaljevic, "Los conjuros en la literatura oral de La Rioja (Argentina)"; Ely di Croce, "La Colección de Folklore de 1921: literatura popular y política educativa"; Gloria Chicote, "La Virgen del Campanario en La Rioja (Argentina). Religiosidad popular y estrategias de manipulación"; Gloria Chicote, "El Tinkunaku hoy (La Rioja - Argentina)".

<sup>12</sup> Por último, queremos expresar nuestro agradecimiento a la *Revista de Literaturas Populares*, muy especialmente a Margit Frenk y a Mariana Masera por el interés que mostraron desde un primer momento por esta investigación en curso.

## Ejemplo de entrevista (Encuesta La Rioja - noviembre, 2008)

Nº	A-4	Zona	Chilecito (La Rioja)	Fecha	13/11/2008
Nombre del encuestador		Grupo A: Mercedes Rodríguez Temperley, Gloria B. Chicote			
Género recolectado		canciones religiosas, villancicos, canción de cuna, romance, vidala, copla (adquirimos también un disco con coplas suyas), anécdotas, costumbres y leyendas			

<b>Informante</b>			
Nombre	Tona Páez (famosa coplera, participante en el Festival de Cosquín)	Edad	76 años
Lugar de residencia	Chilecito	Sexo	Femenino
Lugar de nacimiento	Chilecito	Nivel de instrucción	Segundo grado de Primaria
Ascendencia	Criolla (padres y abuelos de Chilecito. Nombre de la madre: Rosario Constanza Nieves de Ortiz)	Relación con los <i>mass media</i>	Sí (televisión, CD, radio)
¿Cómo, cuándo y dónde lo aprendió?	De sus padres y abuelos	¿Cómo, cuándo y dónde lo actualiza?	En la Chaya, todos los años, en reportajes, en carnaval

<b>Contexto de Actualización</b>			
provocada / espontánea	provocada	recitado /cantado	recitado y cantado
individual/ grupal	individual (testigo: una nieta de 12 años, que no participó, excepto para <i>soplarle</i> la letra de "¿Lobo, estás?")	¿instrumento?	Sí (caja)
Situación de entrevista	Habíamos concertado una entrevista, y nos estaba esperando		

## Selección de textos (Encuesta La Rioja - noviembre, 2008)

### Romances

#### *La Virgen y el Niño*

La Virgen va caminando,  
caminito de Belén,  
como el camino era largo  
al niño le ha dado sed.  
—Cañá, niño de mi vida,  
cañá, niño de mi bien,  
que ahí adonde vamos  
hay un dulce naranjero.  
Dueño de las naranjas  
's un ciego, que no ve.  
—Ciego, dame una naranja  
para al niño entretener.  
—Entre, señora, y corte  
que sea menester.  
Como la Virgen que me corta  
no ha cortado más que tres.  
Madre dio a su niño,  
otra le dio a san José  
y otra quedó en su mano  
para la Virgen oler.  
Ciego, por un milagro,  
eso lo pudo ver,  
que lo llevaban sus padres  
camino para Belén.  
—¿Será esa señora  
que me hizo tanto bien?  
¿Será la madre de Cristo,  
esposa de san José?

*Juana Silva, Chilecito, 14 de noviembre, 2008  
(registró M. Rodríguez Temperley).*

***Hilo de oro***

Hilo de oro, hilo de plata,  
 hilito de san José.  
 Una señora me dijo:  
 —Qué lindas hijas tenéis.  
 —Si las tengo o no las tengo,  
 yo las sabré mantener;  
 con el pan que Dios me ha dado  
 unos comen, yo también.  
 —Vuelve, vuelve, pastorcillo,  
 no seas tan descortés,  
 de las tres hijas que tengo  
 llevátela la mejor.  
 —Esta llevo y esta dejo  
 por hermosa y buena mujer,  
 que su madre fue una rosa  
 y su padre fue un clavel.

*Elena Bravo de Maldonado, Malligasta, 13 de  
 noviembre, 2008 (registraron E. V. di Croce y  
 J. Lance).*

**Canciones infantiles*****Estaba la paloma blanca***

Estaba la paloma blanca  
 sentada en un verde limón,  
 con el pico cortaba la rama  
 con la rama cortaba la flor.  
 ¡Ay, ay, ay!,  
 ¿cuándo te veré, mi amor?

***El pajarito San Agustín***

El pajarito San Agustín dice:



—Nieve, que corta pata,  
pata, que no siente dolor.  
Caramba, que me corta el pie,  
que es más valeroso que el sol,  
sol que derrite nieve,  
nieve que corta pata.

*Esmeralda, Chilecito, 13 de noviembre, 2008 (registraron: P. Frugoli, M. Pereyra, D. Aguilar).*

## Adivinanzas

Si la tienes, la buscas,  
si no la tienes,  
ni la buscas ni la quieres.  
(La pulga)

Verde me crié,  
rubio me cortaron,  
prieto me mecharon,  
blanco me amasaron.  
(El trigo)

Dos hermanas,  
mentira no es,  
la una es mi tía,  
la otra no lo es.  
(La madre)

*Beatriz Nakar, Malligasta, 14 de noviembre, 2008 (registraron E. V. di Croce, V. Mihaljevic).*

En blancos pañales nació,  
en verde me encontré

y en amarillo me quedé.  
(El limón)

*Coca, Anguinán, 12 de noviembre, 2008 (registraron G. B. Chicote, P. Frugoli, M. Pereyra).*

### Coplas y versos populares

Echen coplas las mujeres  
como piedras de afilar,  
pa que no diga la gente  
"mozas sin habilitar".

Los pájaros cantan al alba,  
yo canto al amanecer,  
yo canto por aprender.

Una riojana lloraba  
la muerte de su marido,  
en el suspiro tenía  
al sustituto escondido.

*Horacio Chichi Acosta, Chilecito, 12 de noviembre, 2008 (registraron G. B. Chicote, P. Frugoli, M. Pereyra).*

Antes, cuando te quería,  
eras una flor morada,  
y ahora que no te quiero  
sos una burra cola pelada.

Ayer pasé por tu casa,  
te estabas bañando,

y lo que quería ver  
justo te estabas jabonando.

*Juana Silva, Chilecito, 14 de noviembre, 2008  
(registró M. M. Rodríguez Temperley).*

A mi comadrita  
le quisiera dar  
con un torso duro  
por el costillar.

A mi comadrita  
yo le quisiera dar  
arrope con tuna  
por verla quisquillar.

*Eduardo Soria, Samay Huasi, Chilecito, 12 de  
noviembre, 2008 (registraron M. Rodríguez  
Temperley, D. Aguilar, Malena Trejo).*

## **Coplas con acompañamiento de caja**

### ***Realito soy***

Que arriba yo mi he venido,  
qué realito soy.  
Como caballo sin freno,  
recata tu prenda que al alba me voy.

Aquí estoy porqui he venido,  
qué realito soy.  
Porqui he venido aquí estoy,  
recata tu prenda que al alba me voy.

Se me ha dicho que mi muerto,  
qué realito soy.

Cuando perdido he andado,  
recata tu prenda que al alba me voy.

Ha nacido ese doliente, [sic]  
qué realito soy.  
Que mi muerte estando vivo,  
recata tu prenda que al alba me voy.

Disculpe lo mal cantado,  
qué realito soy.  
Yo soy nueva en el oficio,  
recata tu prenda que al alba me voy.

Aquí nomás digo y dejo,  
qué realito soy.  
Sácale lo desparejo,  
recata tu prenda que al alba me voy.

*Tona Páez, Chilecito, 13 de noviembre, 2008  
(registraron G. B. Chicote, M. M. Rodríguez  
Temperley).*

## **Coplas al Pujllay**

### ***Ya viene el Pujllay llegando***

Ya viene el Pujllay llegando,  
salgamos a topar,  
con la cajita chayera,  
la copla de un cantar.

Viene bajando del cerro  
manchadito con aloja  
y con ganas de cantar.

Chayemos, ¡ay!, mocita,  
las penas hay que olvidar.

El carnaval ha llegado  
y otra vez se ha de ausentar.

*Horacio Chichi Acosta, Chilecito, 12 de noviembre, 2008 (registraron G. B. Chicote, P. Frugoli, M. Pereyra).*

### ***Para el Pujllay***

Al pasar por esta cuesta,  
llegando para el Dimar,  
vamo' a buscar a los vidaleros,  
yo ya quiero chayar.

Este muñeco que llevo  
lo llevo para enterrar,  
porque pa el año que viene  
será dueño 'el carnaval.

El día que yo me vaya  
todos me recordarán,  
con harina y con albahaca  
y un poquito de almidón.

Esta vidala que canto  
canto con mi corazón,  
para todos los chayeros,  
con alegría y amor.

¿Quién ha visto al sol morir  
en los brazos de la tarde?  
.....  
sin dar a saber a nadie.

*Tona Páez, Chilecito, 13 de noviembre, 2008  
(registraron G. B. Chicote, M. M. Rodríguez  
Temperley).*

**Vidalitas**

Señor comisario,  
*¡ay, vidalita!*  
deme otro marido,  
porque este que tengo,  
*¡ay, vidalita!*  
no duerme conmigo.

Señor comisario,  
*¡ay, vidalita!*  
esa mujer miente,  
yo duermo con ella,  
*¡ay, vidalita!*  
y ella no me siente.

Señor comisario,  
*¡ay, vidalita!*  
deme otra mujer,  
porque la que tengo,  
*¡ay, vidalita!*  
no sabe coser.

No sabe coser  
*¡ay, vidalita!*  
por el carnaval,  
por el carnaval,  
*¡ay, vidalita!*  
que se va a acabar.

Vamos a la plaza,  
*¡ay, vidalita!*  
que hay mucho que ver,  
que se casa un hombre,  
*¡ay, vidalita!*  
con una mujer.

Con una mujer,  
*¡ay, vidalita!*

por el carnaval,  
por el carnaval,  
*¡ay, vidalita!*,  
que se va a acabar.

Comeme, comeme,  
*¡ay, vidalita!*,  
seré tu melón,  
guarda la semilla,  
*¡ay, vidalita!*,  
para otra ocasión.

Para otra ocasión,  
*¡ay, vidalita!*,  
por el carnaval,  
por el carnaval,  
*¡ay, vidalita!*,  
que se va a acabar.

*Tona Páez, Chilecito, 13 de noviembre, 2008  
(registraron G. B. Chicote, M. M. Rodríguez  
Temperley).*

## **Canciones populares**

### ***Canción para un angelito***

Desde los cerros a los valles  
cantando pienso llegar,  
entonando una vidala  
alegraré el carnaval.

Vengo y me encuentro velando  
un ángel que ya se va;  
mientras el ángel se vela  
cantamos pa no llorar.

Cantemos, cantemos todos,  
que las alas no hay de mojar;

así tal vez para el cielo  
el ángel pueda llegar.

*Horacio Chichi Acosta, Chilecito, 12 de noviembre, 2008.*

***[Hijo de indio, bien macho]***

Hijo de indio, bien macho, bien fiero,  
hijo de indio valiente,  
ansina te quiero.

Hijo de indio sufrido  
al hambre y al frío,  
hijo de indio bravo.

Lo mansito que jaguar  
lo han privado de su hembra,  
su crío y su lugar.

Hijo de indio,  
ansina te quiero.

*Horacio Chichi Acosta, Chilecito, 12 de noviembre, 2008 (registraron G. B. Chicote, P. Frugoli, M. Pereyra).*

**Cuentos**

***[Un señor tenía un hijo que no era normal]***

Habían un señor que tenía un hijo que era, así, no era como, no era normal, digamos, porque tenía..., y no sabían cómo deshacerse. Y bueno, un día la madre le hizo una torta, de esas que hacían [¿sic?], y le puso veneno.



Bueno, se lo, y él se..., porque él se iba a ir, en ese tiempo, decía, a robar tierra. Era como que se iban a otro lado o buscar trabajos, así. Y el tío ahí tenía una perra, y se fue con su perra, y resultó que se fue.

En el camino estaba por comer la torta y no la comió, le dio a la perra. ¿Qué pasó? Se murió la perra. Bueno, entonces él agarró la perra, hizo..., él no la enterró ni nada, sino la había carneado a la perra, la carneó y siguió un trecho más allá y descubrió un fueguito. ¿Y qué había ahí? Había unos asaltantes, unos..., le llamaban en ese tiempo, ellos eran como gauchos, así, pero que asaltaban por los caminos, así, a la gente. Y se fue ahí, y como no estaban ni bien, salió a buscar; entonces, hizo..., había mucho fuego, entonces, ¿qué?, agarró, la alzó en su puesto a la perra y la asó a la perra.

Cuando vinieron los gauchos de asalt... “¡uy! —dice— alguien dejó esto y se salió corrien...”. Pero él se había escondido, ¿no?, se había... Entonces vinieron y comieron la perra. ¿Qué pasó? Se murieron los..., ¿qué eran?, eran siete, creo que eran, eran, sí... Se murieron.

Entonces que él empezó a ver lo que tenían, que tenían de todo, pero lo que le llamó la atención fue una escopeta que ellos tienen, sí, una escopeta, y salió otra vez. Ya tenía mucho hambre (Pita se llamaba la perra), entonces agarró y se fue y lejos. ¿Qué pasó?, vio una... (es porque es, es como una pregunta digamos, no es como un cuento), vio una liebre. Entonces le pegó el tiro y la mató a la liebre.

La liebre estaba embarazada, digamos, entonces él la ha abierto y tomó la agüita que tenía en la vejiga de la liebre, y comió la liebre [*¿sic?*], he dicho yo:

(De los...

*Torta mató Pita,*

de la..., de la Pit..., de lo que había elegido, *de los siete elegí lo mejor*).

Así:

*Torta mató Pita,*

*Pita mató siete* (que eran los asaltant').

*De los siete elegí lo mejor* (para él lo mejor era la escopeta, ¿me entiende?).

*comí agua no vertida y com..., y carne no nacida (porque comió el feto, sí):  
tomé agua no vertida  
y comí carne no nacida.*

*Coca, Anguinán, 12 de noviembre 2008 (registro G. B. Chicote, P. Frugoli, M. Pereyra).*

## Leyendas

***[Historias que me han pasao y me ha contaó un tío que vivía con él en el campo]***

Cada animal del campo tiene su jefe.

Como ser nosotros, nos gusta mucho la cacería y siempre cazamos, así. Tanto como el guanaco, el liebre, el perdiz, tienen su jefe, y es cuando uno caza mucho, sale, salen así como un animal, como un lobo, una cosa así, ¿ve?, y se transforma como en un diablo. Es un jefe de cada animal. Se llama el Yastay, el Yastay, sí, él se llama el Yastay. El Yastay, eh...

Como ser a nosotros..., ponemos trampas. Estábamos viviendo en el campo y poníamos trampas para las liebres, para liebres criollas, como hacen los lieros. Y claro, y teníamos un perro galgo también nosotros. Entonces no ato al perro porque por las trampas, ¿ve? Y como a las doce de la noche estábamos en la pampa, así, se ha sentido el ruido de la trampa, porque es toda de fierro, con cadenas, y se hace ruido de todo eso, la liebre con la trampa salta así, a esta altura, y bue...

Entonces agarro la linterna y nos vamo' a ver, con un tío mío y yo. Y ahí estaba el huaiquito nomás, donde habíamo' hecho la trampa, y no estaba la trampa. Y ahí estaban las arañadas de la liebre, que se ha trampeado y se ha ido disparando; no la encontrábamos. Y más allá ya se ha sentido el ruido de la trampa.

Decíamos: "Ahí va", y se iba, y no llegábamos. Llegábamos hasta atrás de un retamo, y de ahí salía, hacía ruido la trampa y se iba. Y seguíamos por trás. Parece que ya la íbamos a agarrar a la liebre nosotros, y no, no la veíamos, en realidad nada más se sentía el ruido de la trampa, ¿no?

Y sí, y cada vez más y más, eso eran la una o dos de la mañana. Y seguíamos ya para la costa el perro aquel ya, y ya nos habíamos ido mucho, habíamos como dos, tres kilómetros un camino siguiéndolo al ruido, porque parece que ya estaba, y detrás del retamo ese, ya na', si abajo de la nada hago el ruido, y se iba y lo seguíamos.

A última un tío mío que ya ha visto dice:

—No, dice, ese no es, ese no es liebre, dice, parece que aquí nomás es el diablo.

Y la otro compañero lo ha seguido un poco más, y el tío se ha quedado y ha rezado las doce palabras.

Hay unas palabras que se rezan, las doce palabras se llaman; esas palabras se rezan donde usted más miedo tenga o donde usted vea que anda alguien en la casa, que presente que la van a asustar, que la asustan, que anda un fantasma:

*La una es una la Virgen María, que parió en Belén un ser y quedó pura.*

*Las dos son dos, las dos tablas de Moisés.*

*Las tres son tres, las tres Marías.*

*Las cuatro son cuatro, los cuatro evangelistas.*

*Las cinco son cinco, las cinco llagas.*

*Las seis son seis, las seis candelas.*

*Las siete son siete, los siete gozos.*

*Las ocho son ocho, los ocho coros.*

*Las nueve son nueve, los nueve meses.*

*Las diez son diez, los diez mandamientos.*

*Las once son once, las once mil vírgenes.*

*Las doce son doce, los doce apóstoles.*

*Las trece son trece, que reviente ese.*

Y se hace la cruz. Y de ahí tiene que volver de nuevo: de las trece tiene que volver a rezarlo hasta la una, de vuelta hasta la una. Lo tiene que rezar dos veces, tres veces para que sea más fuerte. Y cuando ya dice *las trece son trece, que reviente ese*, hace una cruz y se revienta. Ahí se le ha reventado ahí, a nosotros, adelante el ruido ese de la trampa, cuando el tío ha hecho *los trece son trece, que reviente ese*. Se ha reventado así, se sentía, y se sentía un olor a azufre, una cosa así. Claro, ese era el diablo que los iba llevando.

Y de esa hemos vuelto, nos hemos dormido, y a la otra nos hemos levantado ya, [...], y estaba la trampa como la habíamos puesto, estaba en el mismo lugar, no había arañadas tampoco, nada, nada. Ese es el Yastay.

Nicolás Ríos, Malligasta, 14 de noviembre, 2008  
(registraron E. V. di Croce, V. Mihaljevic).

### Bibliografía citada

- AGÜERO VERA, Juan Zacarías, 1965. *Cuentos populares de La Rioja*. La Rioja: Imprenta del Estado.
- Antología folklórica argentina (para escuelas de adultos)*, 1940. Buenos Aires: Consejo de Educación.
- BAUMAN, Richard y Charles BRIGGS, 1990. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology* 19: 59-88.
- CARRIZO, Juan Alfonso, 1926. *Antiguos cantos populares argentinos*. Buenos Aires: Silla Hermanos.
- \_\_\_\_\_, 1933. *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires: Baiocco Hermanos.
- \_\_\_\_\_, 1934. *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- \_\_\_\_\_, 1937. *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_, 1942. *Cancionero popular de La Rioja*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_, 1945. *Antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispánicos.
- \_\_\_\_\_, 1951. *La poesía tradicional argentina: introducción a su estudio*. La Plata: Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires.
- Catálogo de la Colección de Folklore, 1925-1938*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- CHERTUDI, Susana, 1960-1964. *Cuentos folklóricos de la Argentina. Primera y segunda series*. Buenos Aires.

- CHICOTE, Gloria, 2008. "Literatura y cultura populares". En *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*, Miguel Dalmaroni, dir. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 81-104.
- FERNANDEZ LATOUR, Olga, 1960. *Cantares históricos de la tradición argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas.
- MOYA, Ismael, 1941. *Romancero*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- PALLEIRO, María Inés, 1992. *Los tres pelos del diablo: cuentos maravillosos de la cultura popular argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- \_\_\_\_\_, 1998. *La fiesta en el cielo. Cuentos populares de animales*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- \_\_\_\_\_, 2004. *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- VIDAL DE BATTINI, Berta, 1980-1984. *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.



# Reseñas

---





Alberto del Campo Tejedor. *Trovadores de repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional Angel Carril / Diputación Provincial, 2006; 443 pp.

El *trovo*, hallazgo poético dado en un aquí y ahora, siguiendo una preceptiva que es a un tiempo poética, ética y “performativa”, resulta una disciplina sobre la cual hay multitud de interrogantes y prejuicios, que encierra misterios y sobre la cual se han vertido muchos lugares comunes. Por un lado, resulta fácil considerar que se trata de una labor apegada a fórmulas y esquemas tradicionales, que de creativo tiene muy poco. Por otro lado, se puede pensar que los textos, enmarcados por las circunstancias en que son improvisados, se dicen fácilmente, pero, una vez transcritos, no resisten una lectura atenta, lo cual es cierto muchas veces.

Así, pues, más allá de estos prejuicios que se desprenden de una perspectiva meramente textual, habría que considerar la manera como funciona la poesía de los improvisadores en términos de su propia tradición, desde la vivencia de sus creadores y de su comunidad, para poder concebir esta actividad con alcances más justos. La tarea se antoja muy difícil, pues más que con un corpus textual medianamente conformado, el investigador se encuentra con un repertorio evanescente, en constante reformulación, que tiene sin embargo principios sólidos para su constitución. Acceder a ese material volátil y ahondar en sus raíces constituyen dos tareas harto difíciles y que demandan esfuerzos diferentes. En eso estriba una de las muchas aportaciones del libro *Trovadores de repente* de Alberto del Campo Tejedor.

Producto de una tesis de doctorado en antropología, el libro asume el reto de concebir la poética de los trovadores de la Alpujarra. También ubica su hacer artístico comunitario en el contexto de la poesía improvisada en Europa, en la poesía folclórica hispánica actual e incluso en el mundo

árabe, el cual ha dejado, por supuesto, su impronta en ese rincón andaluz que son las Alpujarras. Además de problematizar el funcionamiento de esa poética, el autor realiza un ejercicio concreto de análisis, para lo cual echa mano de una impresionante cantidad de fuentes históricas y literarias sobre la poesía improvisada, revisa las teorías lingüísticas, antropológicas y poéticas sobre el tema de la *performance* y sobre los discursos llamados marginales. Asimismo aporta riquísimas reflexiones, producto de su prolongado trabajo de campo. Al autor no le interesa una observación distante, sino que se involucra en la tarea de los creadores alpujarreños, participando como trovador en las *parrandas* en las que se improvisa la poesía, al son del violín, la guitarra y la bandurria.

El resultado es un libro polifónico en el que confluyen las perspectivas de distintas disciplinas (antropología, filología, historia, filosofía) con las voces de los propios creadores, con las de los escuchas de las *parrandas* de trovo y con la del propio autor, como estudioso y como discípulo de los entrañables *troveros*, como los llaman ellos. El estudio es, pues, amplio en perspectivas, en citas, en testimonios y en páginas. Constituye un vivo compendio del trovo alpujarreño, y me atrevo a decir que es la mayor aportación al estudio etnopoético de la poesía improvisada que se haya hecho hasta nuestros días en lengua española.

Se trata de un gran libro en todos los sentidos: cada uno de sus catorce capítulos, la introducción y las conclusiones presentan una concienzuda revisión bibliográfica y una observación y una reflexión de gran profundidad. El autor parte de las referencias históricas, para llegar a describir lo que sucede en la actualidad, de manera que la tradición repentística queda enmarcada por un diálogo continuo entre el pasado y el presente. Ampliamente ilustrado con grabados de distintas épocas y con fotografías de los *troveros* alpujarreños en varias facetas de su actividad creadora y de su vida, este libro de gran formato —que, hay que decirlo, llega a ser de difícil manejo por su tamaño y por su peso— nos muestra las imágenes que del improvisador han dado los escritores y los artistas plásticos durante mucho tiempo y nos permite contrastarlas con las de los *troveros* de nuestros días.

Los debates poéticos de improvisadores, que el autor documenta ampliamente, son resultado de tradiciones del pasado, de las cuales el trovo alpujarreño sería heredero; estas prefiguran el modo de ser de las

prácticas líricas de nuestros días, pues hoy los poetas deben enfrentarse al reto de crear y enunciar sus obras en un aquí y ahora que demanda ingenio. La contienda discurre por vías que son comunes a las de los desafíos poéticos de otras latitudes. Así, por ejemplo, la trilogía saludo-desarrollo-despedida es típica de muchas controversias, como también lo son el formulismo, ciertos temas recurrentes (el vino, la farra, los guardianes de cortijo), las preguntas y respuestas, y la técnica de comenzar a construir la estrofa en la mente a partir del último verso.

Con sus múltiples influencias étnicas y culturales, el trovo alpujarreño, como el de todo el mundo hispánico, sería para Del Campo una práctica eminentemente mestiza, y así lo demuestra al documentar la presencia de la poesía improvisada en las tradiciones romana, árabe, mozárabe, provenzal, catalana, galaico-portuguesa y castellana, en las cuales se encuentran no solo tradiciones de improvisación populares, sino también cultas (86). Asimismo, y en particular en el caso andaluz, hay que llamar la atención sobre las influencias que llegarían desde el llamado Nuevo Mundo, que fue y sigue siendo fértil sementera para las tradiciones de poesía improvisada en español.

Por otra parte, Del Campo no entiende el trovo como una forma de discurso racional, sino como un juego burlesco, que transcurre “mediante zarandeos cómicos, juegos del lenguaje con una lógica difícil de captar para el hombre de hoy” (38). En este juego, en este discurso, que él designa como “arracional”, la presencia de la voz misma tiene una importancia fundamental, a la que hay que agregar la fuerza de los ademanes, el carácter burlesco de muchas coplas y el espíritu, ora desenfadado, ora grave, con que los troveros enuncian sus cantos improvisados, en un diálogo continuo, en el que más de una vez se trenza una multitud de voces.

Ante los géneros *jondos* de la música andaluza —encumbrados, señala el autor, por el romanticismo francés del siglo XIX y asimilados a la imagen prototípica del flamenco—, el trovo se presenta con un tono ligero, burlón y realista, que contrasta con el de la lírica flamenca más *plañidera*; esta triunfaría y se profesionalizaría en las ciudades, en los cafés, en los *tablaos* y espectáculos, mientras que la otra se mantendría en el ámbito rural —el de los cortijos, marco típico de la *parranda* de trovo, forma festiva típica del género—, en apego a la fiesta y el baile comunitarios más que al espectáculo y la escena.

En el caso particular del trovo de la Alpujarra, a pesar de que se sigue practicando en las fincas rurales de algunos trovadores durante ciertas fiestas, la migración de los campesinos hacia zonas más prósperas y el paulatino abandono —iniciado desde mediados del siglo xx— de los cortijos de la sierra derivó en el desplazamiento de la tradición de las parrandas hacia otros ámbitos, como los festivales, tanto de trovo como de música andaluza y aun de poesía oral improvisada, en otras latitudes del mundo hispánico. Ahí los alpujarreños han recibido influencias; acaso la más clara ha sido la paulatina incorporación de la décima como forma estrófica, ya que tradicionalmente solo empleaban quintillas.

Los troveros, que participaban en las fiestas del entorno rural de manera espontánea y a cambio solo de la comida, como en otras latitudes, han llegado a obtener una remuneración por su trabajo en determinados escenarios. Los festivales, concursos y encuentros han sido vistos por ellos mismos, según lo expresan en los testimonios recogidos por el autor, como una alternativa para ejercer su actividad. Ante el despoblamiento del hábitat cortijero en el que el trovo se desarrolló por muchos años, los festivales han llegado a ser foros en los que los troveros han podido mantener vivo su arte, tanto para sus propios paisanos —que constituyen una parte importante del público en dichos escenarios— como para gente de otros entornos interesada en su quehacer. Según lo destaca el autor, sin embargo, “en el espectáculo se asiste al trovo como espectador; en la fiesta se vive, se participa” (275).

Por supuesto que en este paso del cortijo al escenario hay muchos elementos contextuales del trovo que han quedado relegados. La información etnográfica que presenta el autor da cuenta de cómo la poesía oral se daba en muchos momentos festivos y de la vida cotidiana de la región —serenatas, bodas, lechos de enfermos, velaciones de santos y difuntos— que los más jóvenes ya no viven ni reconocen como propios para el trovo. Las transformaciones en la vida comunitaria han conllevado no solo que haya cada vez menos trovadores, sino que la función social que estos cumplen se vea limitada al ámbito puramente festivo, cuando antes, como lo describe bellamente Alberto del Campo, los trovadores encarnaban en su canto la voz de la comunidad, ensalzaban los valores humanos ponderados por esta, a la vez que condenaban por medio de sus burlas los actos censurables en los que alguno incurría. Una pa-

randa de trovo devenía así en un rito terapéutico, de punición (“sanción satírica”, según la llama el autor) y restablecimiento del orden, en virtud del humor aceptado por la colectividad más que por la oficialidad; así, “el trovo fue válvula de escape, contexto de consenso y resolución de contrariedades, rito de paso” (297).

La figura del improvisador parece, pues, amenazada, y parece más cosa del pasado premoderno, andante y rural, que del presente moderno, urbano e informático. Entre los repentistas de la antigüedad, destaca la figura del ciego, “cantor, rezador e improvisador”, sobre la cual el autor presenta amplias referencias históricas desde la época de la ocupación árabe. La labor de los ciegos fue muy importante en la divulgación de la literatura de cordel, así como lo fue su figura en la literatura dramática española, que echó mano de este personaje típico de las ciudades de la Península, al grado de que “improvisadores y ciegos llegaron a ser sinónimos en muchos sitios, donde no se concebía que un ciego cantara y rezador no supiera improvisar al menos unas coplas terminando la rima con el nombre del que se las demandaba” (237-238).

En la Alpujarra, según lo muestra Del Campo, ha habido también troveros ciegos, algunos de los cuales, a diferencia de los cortijeros videntes, sí han podido vivir profesionalmente del trovo; entre estos, cabe mencionar a Juan Rivas Santiago *el Ciego de los Corrales* (1895-1974), de quien el autor reproduce una copla legendaria que “improvisó en un cruce de caminos, mientras tanteaba con su vara qué senda tomar”, suponiendo “que alguno le observaba”; dice la copla:

Qué *desgraciao* es mi sino  
al tiempo de caminar,  
que en el cruce del camino  
no me puedo orientar  
para ir a mi destino (241).

Como queda de manifiesto en el ejemplo anterior, el talento y la sensibilidad del trovero se ven sujetos al momento en el que improvisa; ahí radica una de las características más interesantes del arte performativo sobre las cuales el autor llama la atención: la capacidad de los buenos troveros para adaptarse a las circunstancias y cambiar el registro, depen-

diendo de quién los escucha y de con quién improvisen, en el entendido de que la controversia es un duelo verbal —con reglas como el espacio para la réplica del rival y la no participación de un tercero cuando dos troveros contienden—; debe haber un vencedor, determinado por el reconocimiento del público. Más de una vez, en otros tiempos, la confrontación pasaba de la violencia verbal a la física. Esta representación dual de la confrontación de valores antagónicos reconocidos por la comunidad contribuye, según lo establece Alberto del Campo, a la conformación del *nosotros*. Los troveros encarnan en un momento dado las voces de la colectividad, y de ahí que tengan una responsabilidad ante esta.

La retroalimentación del público se hace presente en la labor de los troveros de muchas maneras: al otorgar alguien un pie forzado para glosarlo, por ejemplo —un juego de ingenio que se encuentra en diversas regiones del mundo hispánico—, al emitir expresiones de aprobación o censura sobre el tema o los recursos empleados por el trovero en una copla, al solicitar que el improvisador cambie de registro, al *picarlo* ('provocarlo, arengarlo'); en fin, al reír, silbar, gritar o aplaudir. En este ámbito de representación, en el que el auditorio juega un papel primordial como colectivo, se puede concluir que "el ritmo no lo marca el texto, [...] sino el público" (368).

En el arte de la improvisación entran, pues, en juego, el ingenio, la sensibilidad y la competencia del trovero y, por supuesto, su memoria, la capacidad para echar mano de los recursos conocidos que sus antecesores o él mismo han puesto en práctica en el pasado, la oportunidad de utilizar un fragmento o un hallazgo pretérito para actualizarlo en el momento de una controversia. Hoy en día, la mayoría son alfabetizados, aunque viven en un medio en el que la escritura no tiene un papel social primordial, de manera que resulta interesante ver cómo las relaciones entre oralidad y escritura en su visión del mundo y en su quehacer resultan complejas y distan mucho de ser dicotómicas (410-412).

Asimismo, el autor llama la atención sobre el "realismo burlesco del trovo", el tono chocarrero que suelen presentar las coplas improvisadas alpujarreñas —y en el caso de México, podríamos decir lo mismo de muchas coplas improvisadas jarochoas, huastecas y de otras regiones—, cuya entraña carnavalesca ha quedado al margen de la preceptiva de la cultura moderna, que confunde "la cultura popular —la cultura corti-

jera – con lo atrasado, lo vulgar, [con] la incultura” (346). Con un ánimo etnográfico, más de una vez el autor destaca la necesidad de entender el discurso trovero en los términos de la fiesta no como mera relajación de las costumbres, sino como un rito en el que dicho proceso cumplirá una función social. Menciona a algunos intelectuales que han llegado a saltar las barreras de los prejuicios modernos sobre la cultura, como García Lorca y Rafael Alberti, o como Manuel Alvar o Carlos Cano, “que sentía complejo ante la gracia encantadora de Candiota” (346).<sup>1</sup>

Hablando de las coplas en sí (que ocupan apenas un breve apartado del libro), Alberto del Campo se refiere a los recursos expresivos del trovero, entre los cuales describe los equívocos o atanaclasis (“repetición de un significante con significado distinto”), como en la copla que “Candiota improvisa cuando ve venir dando tumbos a otro trovero, apodado *el Quinto*”:

Por la calle abajo viene  
un hombre con desatino;  
no viene como conviene,  
que viene como con vino.  
¡Demasiá desgracia tiene! (379).

Se encuentran, asimismo, el calambur (cambio en el significado de algunas palabras, “agrupando sus sílabas de un modo distinto”), así como las analogías, reduplicaciones, aliteraciones, onomatopeyas. “Los recursos expresivos están [...] en consonancia con la finalidad del trovo: lograr la apreciación del auditorio a través de la risa cómplice que provoca la ingeniosa ridiculización del oponente” (379). De igual manera, refiere el autor los “juegos trovadorescos” que se pueden dar durante una parranda, como la *rueda de trovo* (un grupo de troveros dispuestos en círculo van improvisando en orden), el *trovo encadenado* (se retoma el último verso del oponente para comenzar la propia copla), el *trovo de cabo roto* (en realidad, un recurso muy productivo de la poesía popular, en el que se “omite una palabra o el final de la rima, que el público recompone en su mente”), como en la copla:

---

<sup>1</sup> Miguel García *Candiota* es el emblemático protagonista del trovo alpujarreño de nuestros días.

Súbete los pantalones  
 si aquí tú quieres trovar,  
 porque los hay peleones  
 que como tú no dan más  
 porque no tienen... (383)

Es muy ingenioso el *trovo cortado*, que el autor describe como muy antiguo —lo documenta en el certamen entre Homero y Hesiodo—; en él, el trovero completa cada verso, cuyo comienzo es aportado por el oponente, como en el ejemplo que presenta, donde el trovero Sevilla propone los comienzos y Candiota, los finales:

Ya me voy, / yo no me quedo;  
 veo la hora: / son las dos.  
 Aquí estoy, / pero te puedo;  
 —No me alces... / —Alzo mi voz.  
 —Yo soy / víctima del miedo (384).

Tanto en la recurrencia a este tipo de juegos como en la dimensión histriónica y gestual del trovador se hace patente que su actividad no es solo textual, de creación poética razonada —como la del escritor—, sino una labor mediativa en la que entran en juego, además de lo que el texto mismo refiere, las circunstancias de enunciación, la omnipresencia de la tradición y de la ética comunitaria; al grado de que, según lo dice Alberto del Campo, “los troveros no son poetas, al menos que entendamos la *poiesis* [...] en su sentido performativo, como decir-hacer” (419), como producto del desafío, del *revez*, en el que el trovero debe afrontar el ingenio de su rival.

Dado que el estudio está más centrado en la etnopoética del trovo que en su análisis puramente literario, el autor no presenta un corpus textual que ejemplifique con amplitud los recursos poéticos que refiere. Si bien transcribe a lo largo del libro algunas coplas tradicionales y otras recopiladas por él mismo en parrandas, el lector echa de menos una colección de coplas, para conocer el género con más amplitud. Otro tanto sucede con la música, el *fandango* con el que los troveros improvisan. Si bien se presenta una partitura de Reynaldo Fernández Manzano (397-399), creo que sería conveniente que en un futuro no muy lejano Alberto del Campo



podiera apoyarse en otro tipo de documentos, como los fonogramas y los documentales en video, para complementar su trabajo. Al menos en México no contamos en la actualidad con documentos sonoros del fandango y el trovo alpujarreños, y uno se queda con muchas ganas de escucharlos después de la lectura. Sería estupendo tener acceso al registro de alguna de las parrandas a las que él asistió durante su trabajo de campo. Así podría ilustrarse todo lo que el autor considera el paratexto (la gestualidad) y el co-texto del trovo (la música instrumental, el canto, el baile).

La lectura de *Trovadores de repente* lleva, sin duda, a mirar con otros ojos la labor de los improvisadores de coplas, y nos despierta el interés de escucharlos de viva voz. Ojalá que un día podamos vivir una parranda de trovo, un encuentro, sea en la Alpujarra o con los improvisadores de nuestro propio país, de nuestra comunidad, donde los hay, para reconocer la complejidad y la variedad de circunstancias, habilidades y recursos que entran en juego en su actividad.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Marcela Orellana. *Lira popular: pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago, 2005; 134 pp.

Marcela Orellana rescata del anonimato al género de la lira popular, fenómeno que se produce en su país durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX. En toda América Latina, y Chile no fue la excepción, la literatura estuvo ligada a lo largo del siglo XIX al proceso de constitución de las naciones modernas. Ante la preeminencia de las manifestaciones letradas, la literatura oral fue portadora de una carga negativa, debido a que el canon de la época la consideraba como un estadio primitivo de comunicación, y ese estigma la acompañó en el transcurso del siglo XX. Por eso la lira popular reclama un espacio que le había sido negado, y en ese sentido el trabajo que aquí se reseña constituye un intento de reivindicación.

Con este objetivo, la autora resignifica la contradictoria noción de "literatura oral", porque la entiende como un instrumento muy eficaz, por

su capacidad comunicativa, para la transmisión de una visión de mundo y de una realidad lo suficientemente poderosa como para construir una nueva identidad. Resulta muy interesante su visión de la poesía chilena como un acontecimiento sociológico en el cual el poeta se transforma en un testigo, un cronista de los nuevos sucesos, al mismo tiempo que plantea la evolución de esta figura. En una constante fluctuación entre la tradicionalidad y el cambio, Orellana plantea el problema de la identidad, un concepto sujeto a reelaboraciones continuas, que, a partir de la modernidad, articula con la idea de un sujeto poético que carga sobre sus hombros el imaginario cultural fragmentado y contradictorio del siglo xx.

A partir del rastreo efectuado en un corpus de poemas documentados entre 1860 y 1976, se pone de manifiesto cómo la voz de la lira popular puso en palabras poéticas todo aquello que no resultaba decoroso para la sociedad chilena de la época, desarrollando temas como la violencia familiar, los asesinatos y la vida en los conventillos o vecindades. Se produce entonces el desplazamiento hacia los márgenes de este género, que por su temática y su registro lingüístico no responde a los cánones ni a las exigencias del circuito oficial. Además se evidencia un desdoblamiento en cuanto a su recepción, ya que el público se circunscribe también al ámbito lateral.

Orellana menciona las palabras de Rodolfo Lenz, el lingüista alemán radicado en Chile, que estudió exhaustivamente la lira popular y dijo de ella que no era “propriadamente una poesía popular, sino más bien poesía culta, vulgarizada y degenerada” (43). Tal como se puede apreciar, Lenz apela a “subjetivemas” para intentar comprender y clasificar el fenómeno controvertido de la lira popular; pero si intentamos, tal como propone Orellana, analizar el género como fenómeno, nos damos cuenta de que constituye la evolución de un discurso que, partiendo de la oralidad, se adapta a la escritura.

En este sentido resulta muy clara la filiación de la autora con las perspectivas teóricas de Menéndez Pidal sobre la oralidad y la poesía tradicional, de la cual la lira popular chilena toma elementos positivos. En una relación de continuidad, se puede afirmar que la lira chilena se nutre de fórmulas, entendidas como grupos de palabras que se repiten para expresar un concepto lexicalizado, pero se aparta del uso

tradicional de las mismas debido a la fijación escrita, que determina la conservación de una versión definitiva. Con lo cual la fórmula, como se la entiende en la literatura oral, deja de cumplir su función, puesto que el poeta ya no necesita recursos mnemotécnicos que ayuden a su *performance*. La escritura funciona como un nuevo soporte para la voz del poeta que se aparta de la concepción tradicional. Quizá desde una posición marcadamente escritural, Marcela Orellana considera como positivo este cambio, porque afirma que el papel otorga mayor libertad al poeta y contribuye a mejorar sus creaciones.

En un proceso homólogo al desarrollado en España en los siglos XVI y XVII, continuado en la cultura latinoamericana del siglo XIX, la lira popular chilena comenzó a circular, a partir de su fijación escrita, en pliegos sueltos de fácil impresión y lectura rápida, hecho que contribuyó a conectar las manifestaciones literarias orales del ámbito rural con la divulgación simultánea de textos escritos en las grandes ciudades.

En definitiva, el mensaje de Marcela Orellana puede resumirse en que la lira popular, en cuanto discurso desplazado desde el campo hacia los márgenes urbanos, es fundamental para comprender la constitución cultural de la sociedad chilena en toda su complejidad, porque determina un trasfondo ideológico sin el cual sería imposible dimensionar la cultura oral latinoamericana. Este conjunto de consideraciones sobre la poesía en sus dimensiones oral y escrita, enmarcado en el contexto chileno de los siglos XIX y XX, constituye un valioso acercamiento crítico al ámbito de la literatura popular, entendida como un fenómeno histórico y cultural en toda su riqueza.

VERÓNICA MIHALJEVIC

Universidad Nacional de La Plata

Rubén D. Medina. *De médico, poeta y loco. Algunas estrategias discursivas de la lírica popular mexicana*. México: UNAM, 2006; 224 pp.

Durante los últimos años han aumentado los estudios sobre el cancionero tradicional mexicano; sin embargo, y a pesar de este impulso, aún hoy continúan siendo pocos los trabajos monográficos que se le han dedicado.

Uno de ellos es el libro que aquí nos ocupa. Según nos dice el autor, “las estrategias discursivas a que se refiere el nombre de esta investigación son los procedimientos formales y semánticos de composición” (11).

El libro se divide en ocho capítulos, que abordan cada uno un aspecto diferente de las coplas folclóricas mexicanas. El trabajo está basado en un corpus de 75 coplas de tema amoroso, seleccionadas de los dos primeros volúmenes del *Cancionero folklórico de México* dirigido por Margit Frenk y editado por El Colegio de México.

Medina ha realizado un estudio sistemático de los materiales seleccionados, y cabe destacar sus aportaciones en los capítulos dedicados a la versificación, la gramática de la copla y las figuras retóricas.

En cuando a la versificación, se muestra la variedad de ritmos, la preferencia de la lírica tradicional por la acentuación silábica y la existencia de esquemas fijos de acentuación, como el octosílabo acentuado en segunda o en tercera sílaba, el heptasílabo acentuado en segunda y los endecasílabos con acento en cuarta y séptima. Por otra parte, Rubén Medina subraya el uso de la rima, que diferencia a esta lírica de la poesía culta contemporánea, que tiende a eliminarla. La rima más común es la asonante en versos pares, pero existen también muchas rimas consonantes y coplas con rimas abrazadas y cruzadas, ya asonantes ya consonantes. Es muy común la utilización de diferentes tiempos verbales en la posición de rima.

En el capítulo dedicado a la gramática de la copla también se comprueban aspectos tales como las preferencias por la hipotaxis y los recursos de supresión —como el asíndeton, la apócope o la elipsis—, puestos al servicio de la versificación. Esto mismo ocurre con recursos opuestos, como el polisíndeton. Además se observa como distintivo el uso del vocativo y la utilización continua del apóstrofe, pues, concluye el autor, “se trata de un circuito de habla roto en espera de respuesta” (118).

Otro capítulo se ocupa de ciertos rasgos léxicos, tales como el diminutivo, tan típico del español de México, sobre todo cuando se utiliza en los adjetivos (*solita*) y los adverbios (*ahorita*, *poquito*). Las palabras más frecuentes son *amor*, *corazón* y *mujer*, seguidas por *agua*, *muerte*, *vida* y *flor*. El verbo predominante es *ir*, en sus diferentes formas, y con menor frecuencia se reiteran *tener* y *dar*, aplicados a bienes no materiales. El verbo *querer* aparece en los textos como sinónimo de *amar*.

Las palabras *ya*, *muy* y *solo* cumplen a menudo las funciones adverbiales. La primera demuestra la inmediatez y recurrencia del acontecimiento, en tanto que *muy* señala la abundancia y *solo*, la escasez. Todo ello le da a la copla una atmósfera de atemporalidad e imprecisión del lugar.

Medina subraya que el “poeta popular” elude el lenguaje llano y busca adornarlo con recursos como la comparación y la metáfora; así sucede en la siguiente copla:

A la mar fueron mis ojos  
por agua para llorar  
y se volvieron sin ella  
porque estaba seco el mar.

Entre las figuras retóricas más comunes destaca la metáfora en presencia y en ausencia; la prosopopeya: “Gorrioncito de color, / canta en este nuevo nido”; la reticencia: “Conchitas y caracoles / vide brillar en la mar; / dame tu mano, morena, / vámonos a navegar” (1330); la gradación y la ironía.

Los temas se clasifican siguiendo el esquema ofrecido en el *Cancionero folklórico de México*, y se distinguen algunos elementos, como la presencia del mundo rural en las coplas a través del lenguaje poético. Se señala asimismo la “simplicidad con que el pueblo concibe [...] las relaciones sentimentales” (186), evidenciada en el hecho de que en las coplas evita lo discursivo para explicar sus estados emocionales. Finalmente, Medina muestra algunos recursos que se utilizan en la copla con fines humorísticos y lúdicos, tales como el doble sentido o, en otras ocasiones, un juego centrado en un término conector que “enlaza ambas posibilidades de comprensión y que, paradójicamente, a fuer de conector, opera en la expresión lingüística como disyuntor, en tanto que constituye el punto de bifurcación entre el discurso serio y el cómico” (198). Menciona otros dos recursos, la anadiplosis y el quiasmo, cuya presencia, poco frecuente, podría interpretarse, diría yo, como una influencia de la poesía culta en ciertas coplas.

El estudio de Rubén D. Medina se destaca por aplicar la semiótica al estudio del cancionero tradicional de un modo sistemático, mostrando lo útil de esta perspectiva para conocer diversas estrategias discursivas.

A pesar de que todo lo anterior revela que se trata de un trabajo serio, cuyos resultados iluminan varios aspectos del cancionero tradicional, la obra tiene algunas carencias y fallas que limitan sus alcances. En primer lugar, el breve corpus elegido, a pesar de que su elección haya sido justificada, es una muestra menor para sacar conclusiones generales sobre el cancionero. A mi parecer, varias de esas conclusiones generales no se sostienen. Un ejemplo de ello es la aseveración de que en el cancionero casi no existen figuras que afecten el nivel fónico-fonológico. Si bien esto es cierto para las coplas estudiadas, no lo es para todas las demás.

Otro rasgo limitante es el hecho de que el autor cree conocer lo que el poeta popular quiere, piensa y entiende del mundo. Fuerza así los resultados de su estudio para que quepan en ese modelo prefijado. Simplifica de tal modo las cosas, que parece llegar a la conclusión de que la poesía popular es menor que la poesía culta y a deducir que el poeta solo puede hablar de lo que lo rodea. Olvida así la existencia de una memoria, de una tradición, que puebla este lenguaje con resonancias mucho más complejas, procedentes de otras tradiciones.

Asimismo, pienso que no se refleja en este libro la fluctuación real —ese ir y venir de influencias— entre poesía escrita y poesía oral y entre la poesía culta y la popular. De hecho, el autor concluye que la poesía popular sí puede influir en la culta, pero no viceversa, cuando muchos estudios muestran lo contrario. Y ello podría provenir, al menos en parte, de una falta de actualización bibliográfica.

Para realizar el análisis de la lírica tradicional mexicana es necesario establecer un diálogo con otros estudiosos de esa poesía y con las investigaciones que se han realizado sobre la poesía folclórica de otros países de habla española (y portuguesa). A Rubén Medina le será de gran provecho conocer los trabajos presentados en un congreso reciente y editados por Aurelio González en *La copla en México* (El Colegio de México, 2007). Y sus trabajos sobre el tema se enriquecerán también con otros estudios, como los presentados en los cinco congresos que, desde 1996, se han venido realizando (en Londres, Alcalá, Sevilla, Salamanca y México) en torno a la lírica popular hispánica.

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Mariana Maserá y Enrique Flores, coord. *Ensayos sobre literaturas y culturas de la Nueva España*. México: UNAM, 2009; 324 pp.

El volumen que hoy nos ocupa tiene su punto de partida en el *Seminario de literaturas y culturas populares de la Nueva España*, que se desarrolla en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, y contiene ensayos de miembros participantes en la última etapa del proyecto y de varios investigadores invitados.<sup>1</sup>

De acuerdo con las áreas de interés de este proyecto,<sup>2</sup> el libro se ha dividido en tres apartados. El primero, “La palabra indígena”, comprende trabajos sobre literatura y lenguas originarias y su encuentro con el español, elaborados por Mercedes de la Garza, Patrick Johansson, Pilar Máñez y Mercedes Montes de Oca. El segundo, “Entre el rumor y la historia”, lo conforman trabajos sobre documentos históricos e inquisitoriales que estudian el encuentro entre la palabra escrita y la oral; aquí hallamos textos escritos por Martin Lienhard, Louis Cardaillac, María Águeda Méndez, Araceli Campos y Berenice Granados. El tercer y último apartado, “Entre la palabra y la música”, lo constituyen ensayos sobre sermones y espectáculos dancísticos y musicales; aquí podemos leer textos de María Dolores Bravo, Caterina Camastra, Rosa Virginia Sánchez, Anastasia Krutitskaya y Mariana Maserá.

En su conjunto, esta serie de catorce estudios ofrece un panorama del complejo mundo cultural novohispano, “donde la convivencia e interacción cotidiana entre las diferentes etnias dejan su huella y preparan el México que vendrá” (10). Cada uno de los trabajos contenidos en este volumen es como una ventana que muestra diferentes aspectos de la rica cultura del México colonial, que tanto material de estudio ofrece aún a los investigadores.

Después de la Presentación, el primer apartado del libro, “La palabra indígena”, agrupa estudios que abordan temas como las lenguas indíge-

---

<sup>1</sup> Este volumen complementa publicaciones anteriores: *La otra nueva España: la palabra marginada de la colonia* (2002) y *Literatura y cultura populares de la Nueva España* (2004).

<sup>2</sup> En su última etapa, el proyecto se ha denominado *Literaturas y culturas populares de la Nueva España (1690-1820): revisión crítica y rescate documental de textos marginados*, y lo coordina Mariana Maserá.

nas y su interacción con el español, la palabra indígena en las literaturas cristianas y de evangelización, y la literatura indigenista en la Nueva España durante el siglo XVI.

Mercedes de la Garza es la autora del ensayo titulado “El encuentro del español con las lenguas mayances en la literatura indígena de la época colonial”, el cual se centra en un grupo de textos mayas escritos por indígenas en sus propias lenguas, utilizando el alfabeto latino que les enseñaron los frailes, o bien, escritos en español. De los varios incisos en que se divide este trabajo, los dos últimos —El español de los textos indígenas y Las lenguas indígenas en los textos en español— explican, entre otras cosas, cómo los préstamos entre las lenguas van mostrando los cambios en el mundo en que vivían los indígenas conquistados, pero también cómo se iba transformando el mundo de los españoles al añadirse a su cotidianidad tantos vocablos referidos a la vida de los pueblos autóctonos. Por ejemplo, en *los Libros de Chilam Balam* de Chumayel y de Maní, escritos en maya yucateco, hay numerosos términos en español que corresponden a conceptos por ellos desconocidos: cargos, como *capitán* y *alguacil*; nombres de periodos del calendario cristiano, como *Cuaresma*; de sacramentos, como *Confirmación*, o de enfermedades, como *Mal de corazón*, entre otras cosas que formaban parte de su nueva realidad.

Por otro lado, en los textos que los indígenas tradujeron al español o que escribieron en esta lengua, se encuentran muchos términos indígenas que les fue imposible traducir, no solo de las lenguas mayances, sino del náhuatl. Los textos comentados por Mercedes de la Garza contienen, según afirma la investigadora, muchas formas anómalas del español, pues los indígenas empezaban a adaptarlo a su forma peculiar de pensamiento y a la estructura de sus propias lenguas, lo cual pone de relieve el esfuerzo de los mayas por pensar y expresarse en español.

El indigenismo, afirma Patrick Johansson, “tiene múltiples facetas [...], se expresa de diversas maneras, según la gente, el momento y las circunstancias [...]. Todas [...] tienen en común el deseo de exaltar las culturas indígenas del pasado y lo que permanece de ellas en el presente” (33-34). Johansson, en su ensayo “La literatura indigenista en la Nueva España en los albores del siglo XVII”, analiza algunas obras literarias en las que sobresale la defensa del indio y la exaltación de su cultura. Después de mencionar a fray Bernardino de Sahagún como modelo ejemplar de in-



digenismo incipiente, en la primera parte de su trabajo comenta varios pasajes de *De la naturaleza del indio*, obra de don Juan de Palafox y Mendoza, el ilustre navarro que llegó a ser obispo de Puebla de los Ángeles. Mediante el examen del contenido y de la estrategia expresiva utilizada en la obra palafoxiana, Johansson muestra el empeño del obispo por revalorar al indígena poblano, por lograr su rehabilitación y conseguir el amparo por parte de la corona española. En el texto palafoxiano, afirma Johansson, “las virtudes del indio se expresan magistralmente mediante una construcción estilística que acentúa el carácter insoportable de la mortificación y subraya la resignación de quien la padece” (42).

La poesía indigenista escrita desde finales del siglo XVI es también materia de este ensayo, en el cual el autor expone las características que los géneros épico, bucólico y satírico adoptaron en las composiciones de poetas como Francisco de Terrazas, Eugenio de Salazar de Alarcón y Mateo Rosas de Oquendo, respectivamente. En los fragmentos poéticos que se ofrecen al lector es posible apreciar los cánones formales propios del Renacimiento europeo, presentes en las obras poéticas, y la manera como la octava real, el terceto, la décima y el romance se emplean para narrar hazañas e idilios de héroes indígenas (*Nuevo Mundo y Conquista* de Terrazas), describir el paisaje mexicano (*Descripción de la Laguna de México* de Salazar) o pintar a un mestizo como remiendo cultural de criollo e indígena (*Romances del Mestizo* de Rosas de Oquendo). Esta poesía revela que en el momento en que fue escrita ya se había establecido una distancia objetiva entre el “indigenista” y la cultura que quería evocar.

El segundo apartado del libro, “Entre el rumor y la historia”, resulta muy variado por los diferentes temas que abordan los cinco estudios. Estos sitúan al lector en diversos territorios y épocas: ya lo llevan al Perú del siglo XVIII para enterarlo de un levantamiento de Juan Santos Atahualpa, ya lo traen de regreso a la Nueva España del siglo XVI, para contarle sobre la mentalidad mágica de los cronistas, ya a la del siglo XVII para descubrirle nuevas noticias sobre ese personaje tan peculiar que fue el jesuita Antonio Núñez de Miranda, nada menos que el confesor de Sor Juana Inés de la Cruz. Las fronteras de la época colonial se traspasan, y el viaje a través de los siglos pasa por Colima, en el México decimonónico, en plena guerra de Reforma, donde se apareció un apóstol Santiago liberal y anticlerical, del que escribe Louis Cardailiac. El apartado se

cierra en pleno siglo XXI, con los relatos que refiere Berenice Granados, conectándolos con otros tradicionales del siglo XVIII.

En su ensayo “Prodigios y seres monstruosos: relatos fantásticos en las crónicas novohispanas”, Araceli Campos Moreno expone algunos de los episodios maravillosos y pasajes sobre seres fantásticos en crónicas de la conquista y colonización. Fray Jerónimo de Mendieta, Díaz del Castillo, Muñoz Camargo, Hernán Cortés, Cervantes de Salazar, Andrés de Olmos y Alonso de Ojeda son los protagonistas o testigos de la conquista, en el plano militar o en el espiritual, cuyas experiencias menciona la autora de este trabajo, para ilustrar la mentalidad mágica que los llevó a referir la existencia en tierras mexicanas de fantasmas, demonios y gigantes. Más allá de los sorprendentes relatos sobre diablos, resucitados, albinos y gigantes, contenidos en las crónicas de Indias, el ensayo destaca la fantasía que converge con la realidad y el acto de escribir.

*Milagrosa aparición del apóstol Santiago* es el nombre del documento al que Louis Cardaillac le dedica su trabajo “Cómo en el siglo XIX se apareció en Colima un Santiago liberal, anticlerical y apostólico”. Una figura que en la Edad Media fue invocada como *Matamoros* y luego, en la Conquista de México como *Mataindios*, aparece como portavoz de ideas liberales durante la guerra de Reforma. Un tal Medina F. es el autor del texto estudiado, que se imprimió en Colima en 1858, momento en que se pretendía modificar el estatus de las relaciones entre Estado e Iglesia, para secularizar la sociedad, abolir la intolerancia religiosa y defender la libertad de conciencia. En este marco, Cardaillac coloca el texto para analizarlo y comentar los versos satíricos que lanzan el ataque contra una jerarquía eclesiástica hipócrita, alejada de la verdadera doctrina de Cristo, que, aficionada al lujo y ocupada en intereses mundanos, pugna por conservar sus privilegios, manteniendo al pueblo sumido en la ignorancia y el conformismo. El propio apóstol dispara contra el clero una violenta diatriba:

Esos infames pastores,  
por ruines y bajas miras,  
le han enseñado mentiras  
con capa de santidad.

(146)

El humor aparece en las descripciones que hace Santiago cuando le preguntan qué es un fraile. El santo responde:

Una especie de ratón  
que vive dentro de un queso,  
o más claro: un sacerdote  
retirado en un convento  
[...]

Trae la cabeza rapada  
de ordinario, la barriga  
tiene el parecer de un globo,  
o se asemeja a una pipa.

(154)

Una segunda parte del texto, publicada poco después, en 1859, expresa más claramente las ideas liberales de la Reforma, subrayando que sus principios no están en contradicción con el cristianismo. Así, este trabajo nos muestra la curiosa e interesante faceta del santo apóstol partidario de la Reforma liberal, quien, rechazando el papel de *Matamoros* y de *Mataindios* que le otorgaron en pasadas guerras que él considera injustas, y convertido en feroz crítico del clero y aliado de los mexicanos juaristas, bien podría adoptar el título de *Santiago Matacuras*.

María Dolores Bravo, destacada especialista en literatura novohispana, es la autora del ensayo que abre el tercer apartado de este volumen, “Metáfora del dolor: exequias en honor de Sor Filotea de la Cruz”. Como es sabido, Sor Filotea de la Cruz es el nombre que adoptó don Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla, en la célebre carta censoria que le dirigió a Sor Juana. En este excelente trabajo se analizan algunos textos escritos con motivo de la muerte de “una de las personalidades más atractivas del contexto novohispano del siglo XVII” (206).

Antes de exponer los discursos que evocan al personaje, y para ubicar al lector, la especialista hace un repaso de la polifacética personalidad de Manuel Fernández de Santa Cruz y de su importancia en la historia, que lo recuerda como uno de los grandes benefactores de la época. Los fragmentos de los textos que refieren la preocupación por la salud del

obispo y las posteriores expresiones de dolor por su deceso, han sido cuidadosamente escogidos, como el de Joseph Gómez de la Parra, que consigna en un diario la agonía y las manifestaciones colectivas de tristeza; y el de Miguel de Torres (fraile mercedario y sobrino de Sor Juana), quien describe el acto quirúrgico para embalsamar el cuerpo de Santa Cruz, en un discurso pleno de emotividad y solemne veneración. De igual modo, el sermón que predicó el bachiller Joseph Díaz Chamorro, en las exequias del prelado, ofrece inmejorable material para que la autora de este ensayo explique las metáforas utilizadas por el predicador para expresar la desolación y la oscuridad en que los poblanos han quedado al apagarse la vida del amado obispo. Es de destacar que el trabajo de Dolores Bravo, además de brindar la oportunidad de conocer parte de los escritos biográficos mencionados, posee la virtud del didactismo: por un lado, muestra cómo se hace un análisis de discurso barroco, y por otro, lleva al lector de la mano para que comprenda el contenido y la retórica empleada en una alocución especialmente preparada para la exaltación de un gran personaje y para mover en lo más profundo el sentimiento de los fieles.

La música y la danza son también objeto de estudio en el último apartado del libro. Rosa Virginia Sánchez García, en “La música y la danza indígenas en la Colonia: algunos rasgos prehispánicos que sobreviven en la Huasteca”, ofrece una estupenda visión de conjunto de lo que ha sido el sincretismo musical y dancístico en nuestro país, de los diversos elementos culturales que intervinieron y de la manera como confluyeron y produjeron manifestaciones diferentes. Danzas y cantos de los pueblos indígenas americanos y de los diversos grupos de negros que fueron traídos a la Nueva España se encontraron con los bailes cortesanos y populares de diferentes regiones de la Península; en este proceso, las influencias corrieron en todos sentidos: mientras los bailes españoles eran adoptados por los negros, indígenas y mestizos, la aristocracia —sobre todo la criolla— adoptó la moda de disfrazarse y bailar como los nobles indios. “El proceso de aculturación tuvo, pues, un carácter recíproco, y en el ambiente musical y dancístico se creó un mundo sonoro nuevo constituido por [...] fusiones y mezclas entre múltiples géneros y estilos: entre lo culto y lo popular, entre lo religioso y lo profano, de un grupo étnico a otro, de la ciudad al campo, del campo a la ciudad” (253-254).

Este proceso de aculturación es el que Rosa Viriginia Sánchez expone en las subsiguientes secciones de su trabajo, donde aborda con detalle y sólido soporte documental las expresiones musicales-dancísticas en la Nueva España y, por otro lado, las prehispánicas, para explicar lo que ella ha llamado “el choque con Occidente”. Con sustento en lo anterior, la exposición de los elementos que conforman la música, el canto y la danza tradicional mexicana de nuestros días resulta especialmente interesante en este trabajo.

Siguiendo con el tema de la música, Mariana Masera ha escrito el ensayo “Los sones populares y los soldados”, en el cual hace un recorrido por los cantos en los que los militares desempeñan un papel protagónico. En el siglo XVIII, como parte de las Reformas Borbónicas impuestas en las colonias españolas por Carlos III, se organiza un ejército en la Nueva España, en el cual ingresan mestizos, mulatos y otros miembros de las llamadas castas. Estos comienzan a aparecer mencionados en las denuncias que se efectuaban ante el Santo Oficio de la Inquisición, en contra de los cantos y bailes considerados obscenos y lascivos, y de quienes los practicaban en fiestas y reuniones callejeras. En este estudio, la autora sigue especialmente la pista del famoso baile del *Chuchumbé*, del cual existe una minuciosa descripción en una carta de un denunciante, hayada en el ramo Inquisición del Archivo General de la Nación:

me dizen que las coplas que rremití, se cantan mientras otros lo bailan —o yá sea entre hombres y mugeres, o sean bailando quattro mugeres con quattro hombres— y que el bail[e] es con ademanes, meneos, sarandeos, contrarios todos a la honestidad y mal ejemplo de los que lo ven como asistentes por mexclarse en él: manoseos, de tramo en tramo, abrazos, y dar barriga con barriga (302).

Especialmente, el análisis se centra en aquellas coplas que aluden a los soldados; analiza los argumentos y muestra cómo los militares, a la vez que eran personajes de las coplas, solían cantarlas al tiempo que bailaban. Las numerosas referencias documentales del estudio ofrecen una amplia y muy completa información sobre el *Chuchumbé* y otros cantos y bailes igualmente prohibidos en la época.

Los ensayos aquí comentados constituyen solo una muestra de la riqueza temática contenida en esta publicación, y son prueba del rigor

académico y profesional que define al grupo de trabajo del *Seminario de literaturas y culturas populares de la Nueva España*.

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Gerardo Fernández Juárez y José Manuel Pedrosa, ed. *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón*. Madrid: Calambur, 2008; 320 pp.

El miedo es una emoción inherente a los seres vivos que parte del instinto de supervivencia o de aversión por aquello que se percibe como un peligro para uno mismo o para la comunidad en la que se vive. Y los humanos somos los únicos que llegamos a temer tanto los peligros reales como los que imaginamos, y es la palabra un importante vehículo para transmitir este tipo de sensación.

Tal como señalan los editores del libro que nos ocupa en esta ocasión, los miedos humanos “echan fuertes raíces en la memoria, se expanden y ramifican al ritmo exuberante de la voz que crea y transmite el rumor, se tiñen de estafalorios colores del arte; hasta se mezclan, en ocasiones, con el extraño caudal del amor” (9). La sensación misma es, pues, uno de los principales motivos de diversas creencias, historias, mitos, leyendas, relatos que se transmiten de generación en generación y que, aunque difieren en cada cultura, tienen algo en común que hace que todos comprendamos y hasta experimentemos la sensación de terror, aun cuando estamos alejados del peligro expuesto.

Este libro contiene algunos ejemplos de lo que ha provocado el miedo en el ser humano; es una invitación a conocer y reconocer nuestros temores más constantes como el miedo a la muerte, a la oscuridad, a los seres naturales y sobrenaturales que nos acechan.

Como se señala en el prólogo, el volumen proviene de una idea surgida a partir de un seminario que se celebró en Toledo del 22 al 24 de octubre de 2007: “¡Qué viene el Coco! El género de los *asustachicos* en España e Iberoamérica”. Pero a pesar del título, los artículos de este libro nos permiten observar que los temores no tienen edad; en todo caso, con

los años se vuelven más terribles, porque se generan de hechos que, se piensa, podrían ocurrir en la realidad.

Un ejemplo de este tipo de sucesos, cuya factibilidad ha atemorizado a la gente en muchas culturas a lo largo de los siglos, nos lo recuerda Elena del Río Parra en su artículo “No tiene pulso: tipologías del miedo a ser enterrado vivo en la era preindustrial” (49-78). Esta forma de morir, a la que Feijoo “comparaba con las penas del infierno” (50), es tan terrorífica para el ser humano, que ha sido el motivo principal de historias, cuentos, leyendas, novelas enteras y hasta películas. La autora hace un seguimiento de la percepción que se ha tenido de esta tragedia a lo largo de la historia, de las reacciones de las ciencias médicas ante las enfermedades que daban apariencia de muerte; de las ocasiones en que el enterramiento en vida era un castigo o parte de un maleficio, cuando no de un cruel ritual para conseguir algún don, o por lo menos la prosperidad.

Elena del Río Parra nos muestra que existen en la tradición otras facetas de esta desgracia, aquellas que dan cuenta de que más allá de la sepultura pueden estar los muertos-vivos, los vampiros, los santos, las resucitaciones milagrosas, etc., que aparecen constantemente en cuentos, leyendas, relatos hagiográficos. Son creencias que finalmente reflejan la inquietud que la sepultura provoca en el ser humano.

Algo equiparable a la tragedia de ser enterrado vivo es la locura y los manicomios. Así, en el artículo “La sombra del miedo: locura, violencia y cultura en la Cataluña moderna” (79-118), Josep M. Comelles repasa la apreciación del loco en Cataluña, que seguramente se podría extender a otras regiones del siglo XIX en Occidente. En Barcelona, por lo menos, nos dice el autor, el “loco y la loca van dejando de formar parte de un paisaje cultural, para convertirse en extraños que provocan miedos” (100). En realidad, el miedo a los locos es una especie de temor al *otro*, uno de los temas principales de este libro, que pone al descubierto que en la actualidad gran parte de los rumores y leyendas que circulan en la tradición oral se basan en la incapacidad para aceptar a los otros, sean locos, enfermos, o bien, personas con costumbres diferentes a las nuestras. Muchos de estos terrores se basan en prejuicios que ya son antiquísimos; por ejemplo, el que hoy en día todavía se siente por ciertos grupos, como el de los gitanos, prejuicios estudiados por Alvar Jones Sánchez

en su artículo “Representaciones enraizadas y vivencias cotidianas: las dos vertientes del miedo al gitano en Toledo” (197-219). Los rumores se acentúan cuando se llega a sentir que una persona o un grupo amenaza nuestra seguridad, que puede ser física, moral o incluso económica. El ejemplo más claro es el de las leyendas que se han generado en torno a las tiendas de chinos, cuya expansión ha dado lugar a muchos rumores. Se ha acusado a los propietarios de acciones tan terribles como asesinatos o secuestros. Y a los propietarios de restaurantes chinos se les llega a acusar de algo tan inverosímil como ofrecer carne humana en su menú. Véanse a este respecto los artículos “Leyendas vivas en Portugal: el robo de órganos en las tiendas de los chinos” de J. J. Dias Marques (259-296) y “De los *compraniños* a *La sonrisa del payaso*: el papel de las leyendas urbanas en la perpetuación de miedos locales y globalizados”, de Luisa Abad y Daniel García Sáinz (297-318).

En cuanto a la manera en la que este tipo de rumores se desarrollan y se expanden, así como de los efectos que pueden producir en la población, resulta interesante el artículo “La fuerza de lo imaginado o el temor próspero: miedo al futuro desde el pasado en las leyendas actuales” (243-257), en donde Luis Díaz Viana advierte sobre el papel de la palabra en la creación del temor, que “no necesita que algo haya sucedido para existir y circular en forma de rumor o leyenda; y que la elucubración sobre ese hecho truculento que se teme como posible puede tener efectos perfectamente reales de distinta clase, e incluso provocar que algo termine ocurriendo” (245).

Entre los ejemplos que el investigador expone —algunos de otros tiempos, otros de la actualidad—, me gustaría mencionar el de la leyenda de los turistas españoles que adoptan un animal durante su último viaje a África. La historia termina cuando la pareja descubre que su adquisición es en realidad una rata del desierto que acaba por devorar a todas las mascotas de la casa. Díaz Viana comenta: “es significativo, en este sentido, que ratas, perros y personas aparezcan como intercambiables en estos relatos. Perro y rata pueden ser metáforas claras del emigrante, en algunos de estos relatos, de forma bastante palmaria o casi explícita” (251). Así pues, el rumor, sea oral, escrito o por Internet, puede en realidad entrañar otro tipo de actitudes más temibles, como el racismo. Díaz Viana advierte que “la realidad no es lo que parece” y sugiere internarse



en el miedo mismo, a fin de encontrar las verdaderas raíces de las leyendas, puesto que no es posible tomarse todos los rumores “a broma o como mentirijillas” (255). En ocasiones, dentro de cada historia, puede haber una base de prejuicios y de temores que no llegamos a desentrañar fácilmente, pero que llegan a insertarse en el inconsciente y generar sentimientos y reacciones terribles, como las descritas arriba.

Los seres humanos, como puede observarse, suelen poner etiquetas sobre las personas, con el fin de ejercer un control sobre ellas. Cuando la persona etiquetada se sale de los límites impuestos se le considera un peligro más o menos grande para la sociedad. Todo esto se puede apreciar también en el artículo de José Manuel Pedrosa, “Vampiros y sacamantecas: dieta blanda para comensales tímidos” (15-48), que nos muestra cómo a lo largo de los siglos, en mitos, historias y leyendas, se ha calificado a los otros a partir de lo que consumen y de su manera de comportarse cuando comen. El autor, por medio de un interesante conjunto de ejemplos, tomados de la Biblia, de la mitología Griega, de cuentos, de leyendas infantiles, urbanas, etc., nos muestra cómo la comida ha sido la base de tabúes, ritos, religiones, creencias, y cómo la humanidad ha llegado a calificar, catalogar, aceptar, detestar e incluso temer a los demás:

El modo de comer no es solo un rasgo de personalidad (individual), sino también —y ello acaso en mayor medida— una marca de identidad (colectiva). Desde la antigüedad más remota, los hábitos alimenticios de cada individuo han estado regidos por la cultura gastronómica de la comunidad, y las representaciones que cada pueblo elaboraba de sí mismo y de los demás pueblos tenían mucho que ver con el modo de comer regular o típico (o de lo que era percibido como tal) de *los unos* y de *los otros* (15).

Los *otros*, en realidad, somos todos, comenta el autor, algunos más inofensivos que otros. Los más terribles son los que aparecen en los cuentos y leyendas, los que se alimentan —o incluso comercian— con los fluidos vitales de los miembros de su propia especie, como el sacamantecas, el vampiro, el canibal, incluso el doctor que extrae la sangre o los miembros de sus víctimas, en fin, todos aquellos que se acercan

más a la bestialidad y que son aún más terroríficos que cualquier ente sobrenatural, porque “el ogro o el monstruo son un *otro* exhibicionista y fanfarrón frente al que es fácil tomar precauciones; el vampiro o el sacramantecas son *de los nuestros*, son compañeros de especie y, además, tímidos, escurridizos, miméticos con el entorno. Son *nuestros dobles*” (30). Como señala Reigosa, en su artículo “Geografías del miedo: lugares de la Galicia mágica en que habitan los monstruos” (221-241), este grupo de monstruos, junto con los asesinos en serie o aquellos que disfrutaban causando el mal a sus semejantes, puede ser más terrible, puesto que “no hay ritos específicos, ni fórmulas mágicas o religiosas capaces de protegernos de este tipo de monstruos”.

Otro asunto es el de los monstruos imaginarios, aquellos cuyo colorido y riqueza han alimentado la tradición oral y escrita durante siglos, mostrando la capacidad de los seres humanos de crear imposibles asombrosos. En la obra comentada se nos presentan algunos ejemplos de este tipo de seres: personajes de mitos y leyendas provenientes de diferentes zonas europeas y americanas. Así, en los artículos “Terrores de agosto: la fascinación del *Anchanchu* en el Altiplano aymara de Bolivia” (119-144), de Gerardo Fernández Juárez, o en “Un pueblo sitiado: miedos y entidades terribles en la construcción del espacio social de una comunidad surandina” (145-196), de Francisco M. Gil García, encontramos entidades sobrenaturales asombrosas: dioses, brujas, demonios, espectros, ogros, que reinan en algunas regiones de Sudamérica, como los Chaka abuelos, seres antropófagos que viven en algún lugar de Santiago, o como los *saxras*, seres diabólicos bolivianos que aparecen en las noches de agosto:

pueblan las cárcavas desoladas y las gélidas *apachitas*, barridas por los vientos. Agosto es tiempo de miedos en las comunidades aymaras; se evitan los matrimonios y se cumple con la costumbre de ofrecer pagos ceremoniales a la tierra, la *pachamama*, ya sea desde las cumbres de los principales cerros ceremoniales de la comunidad donde habitan los *achachilas*, los venerables tutores ceremoniales de las comunidades, o bien desde las propias chacras de cultivo (119).

Sería imposible enlistar a todos los monstruos que se dan cita en este libro; me gustaría solamente recordar aquí un ser sombrío casi triste,

proveniente de Santiago: el *Chullpa*, el condenado, el ser que se adueña de los espacios de los vivos; guardianes, por otra parte, de tesoros antiguos. Este tipo de ser, que sirve también para asustar a los niños:

Parece que estoy viendo a mi comadre Eva regañar a los más pequeños: “Sopa vas a comer. Si no, chullpa te vas volver”, o “Mira, el Francisco sabe comer sopa. Si comes sopa, tan alto vas crecer. Si no, chullpa te vas volver”. Volverse chullpa en el sentido de no crecer, de quedarse constituido a semejanza de esos cuerpos abrasados por los rayos solares primigenios que aparecen en el interior de las estructuras chullparias, huesos y piel seca (157).

En cuanto al continente europeo, Reigosa menciona algunos de los seres que habitan en la tierra de Galicia, como el *Trasno de Choco*, que imita el cencerro de una vaca (239), o los *Demachiños*, demonios microscópicos que ayudan a las brujas (236), etc. La tierra de Galicia tiene leyendas verdaderamente asombrosas, como aquella que cuenta que hay seres que poseen a los niños si su madre llega a comer un huevo poseído durante su embarazo. Todas estas historias, tanto las americanas como las europeas, nos permiten conocer, como decía antes, un asombroso cúmulo de motivos extraordinarios. Los sucesos, personajes e incluso la manera en la que se cuentan los relatos, tienen un aliento fantástico y maravilloso tan sorprendente, que provoca más admiración que temor.

Me gustaría seguir enumerando los monstruos y creencias que se nos presentan a lo largo de los artículos contenidos en *Antropologías del miedo*; baste, por ahora con dejar un adelanto para su lectura. Recordando, por último, lo que señala Díaz Viana cuando dice que “los antiguos seres sobrenaturales que nos visitaban se han vuelto ‘sobretecnológicos’” (247), porque el temor y sus agentes, así como lo que se cuenta, son siempre los mismos; solo hay que reconocerlo dentro de las palabras con las que el mismo miedo los colorea.

CLAUDIA CARRANZA

Universidad Intercultural Indígena de Michoacán

Luis Díaz Viana. *Cancionero popular de la guerra civil española. Textos y melodías de los dos bandos*. Prólogo de José-Carlos Mainer. Madrid: La Esfera de los Libros, 2007; 302 pp.

Por fin se publica una segunda edición revisada de uno de esos libros importantes sobre la guerra civil española. Un libro que trasciende la documentación oficial, pues está basado en la voz del pueblo, en las expresiones que circulaban oralmente, y que mantienen viva la visión de un periodo trágico para la vida española. Publicado en 1985, con el título de *Canciones populares de la guerra civil*, el libro vuelve a la circulación como pieza fundamental para la historia de España.

Dividido en tres partes —canciones populares en la guerra civil, canciones populares en el bando republicano y canciones populares en el bando nacional—, el libro ofrece un mapa de la producción popular, con las melodías y los textos comentados.

Es importante destacar la ausencia de partidismo en la selección de las canciones recogidas por el autor sobre el periodo de la guerra. Es, pues, un trabajo realizado con objetividad, lo que torna al libro fuente indispensable para los estudios históricos. “Vamos a conocer por igual las canciones de uno y otro bando, sin censura ideológica ni prejuicios de uno u otro signo”, afirma Luis Díaz Viana (44).

Por lo tanto, Luis Díaz Viana presenta un corpus bastante global, sin dejar de estar atento a los aspectos específicos de los textos. De ahí la opción de dividir el corpus en sus motivaciones temáticas. Dice el autor: “he optado en consecuencia por una división que era la misma que padecía España en aquel tiempo: zona nacional y zona republicana” (51). Esta dicotomía se expresa a través de la ideología política de nacionales y republicanos, dejando transparentarse en el fondo un hilo de identidad emocional por la coincidencia de la frecuente utilización de la misma música por un lado y por otro. Del mismo modo, han sido seleccionadas canciones temáticamente semejantes, que ambos bandos cantaban, junto con los extranjeros que participaron en las luchas.

Al estudiar la estructura de las canciones, Díaz Viana hace resaltar el aprovechamiento de canciones tradicionales —actualizadas para el momento histórico—, lo que les permitía tener mayor aceptación popular: “con frecuencia las canciones que se cantaban en uno y otro bando

durante la guerra civil estaban inspiradas en los viejos temas populares que la tradición había conservado” (75).

El viejo romance de Alfonso XII fue adaptado por los republicanos, en una versión recogida por Luis Díaz Viana en Soria:

—¿Dónde vás, Alfonso XII,  
con chistera y sin gabán?  
—Voy a ver la “sepultura” [sic]  
que tengo en El Escorial.  
—¡Bien merecida la tienes  
por fusilar a Galán!  
—¿Quiénes son esas señoras  
que tan enlutadas van?  
—Es la mujer de García  
y la novia de Galán.  
García tenía una hija  
que apenas sabía hablar.  
Va diciendo por las calles:  
“¡Que viva la libertad!”. (215)

El romance en que se inspira, conocido ya en un pliego suelto de 1506, fue cantado también en Madrid como canción infantil, según consigna Menéndez Pidal, con ocasión de la muerte de la reina Mercedes, esposa de Alfonso XII (1878):

—¿Dónde vas Alfonso Doce,  
donde vas, triste de tí?  
—Voy en busca de Mercedes,  
que ayer tarde no la vi.

Tiene versiones muy populares en las Canarias, en las Antillas y en América.

Dos ejemplos, de entre los numerosos reunidos por Díaz Viana en el *Cancionero*, muestran claramente el espíritu de las canciones:

*Republicanos:*

Los cuatro generales,  
 los cuatro generales,  
 mamita mía,  
 que se han alzado,  
 para la Nochebuena,  
 para la Nochebuena,  
 mamita mía,  
 serán ahorcados:  
 Franco, Sanjurjo y Mola,  
 Franco, Sanjurjo y Mola,  
 mamita mía,  
 y Queipo de Llano. (81-82)

*Nacionales:*

Para ser España Una  
 tuvo a Isabel y Fernando;  
 para ser grande, a Colón  
 y para ser libre, a Franco.  
 Franco, tú eres nuestro Caudillo,  
 Franco, eres nuestro Capitán,  
 y las Falanges juveniles  
 a tus órdenes están. (198)

Durante la reelaboración del *Cancionero popular*, en el periodo que va de la primera edición de 1985 a esta “reedición revisada, corregida y aumentada”, mucho se benefició la obra con las investigaciones y estudios del autor sobre literatura oral. Los artículos sobre el romancero reunidos en *Una voz continuada: Estudios históricos y antropológicos sobre la literatura oral* (1998) datan de 1981 a 1996, transcurriendo en paralelo al *Cancionero* y revelando una productiva combinación de ideas. El libro acompaña estas trayectorias como una construcción paralela de vida y de texto.

El “Preámbulo a la presente edición” constituye una especie de doble biografía: una autobiografía del autor y una biografía de una obra que evolucionó mejorándose. Sería posible reconstruir una biografía intelectual del autor analizando diacrónicamente las diferentes etapas, los diferentes *borradores* de la reelaboración del libro. Luis Díaz Viana confiesa: “y es que esta obra me ha acompañado, en ocasiones casi como una pesadilla, durante más de la mitad de mi vida; al igual que mi propia experiencia vital —y en paralelo a ella— podría decirse, incluso, que hasta este momento no ha cesado del todo su complicado proceso de reelaboración: ese tejer y destejerse de los libros y las vidas en un mismo telar” (20).

Hay que señalar, también, la interacción musical de algunas canciones, aunque con objetivos específicos. Se trata de un material extremada-

mente precioso, expuesto con la imparcialidad que requiere un trabajo científico, sin que ello elimine las convicciones del autor ni el abordaje de la producción simbólica de los antagonistas en un momento trágico de la vida española.

El empleo de las mismas melodías para letras de canciones de ideología opuesta es un hecho que reafirma la verdad de que el alma de una nación, incluso en los momentos más difíciles de convivencia, preserva el sustrato que fundamenta la unidad patria.

El *Cancionero popular de la guerra civil española* se presenta como una obra fundamental para los estudios sobre una temática viva, presente en el registro de las diversas canciones. La inclusión de las transcripciones musicales revive el ardor con que fueron cantadas. Y el interés de esta edición se enriquece con una detallada bibliografía, imprescindible para los estudiosos.

BRAULIO DO NASCIMENTO

Rafael Beltran, ed. *Rondalles populars valencians. Antologia, catàleg i estudi dins la tradició del folklore universal*. Valencia: Universitat de València, 2007; 764 pp.

El libro que nos ocupa, además de ser una bella edición, tiene la virtud de compendiar en sus páginas más de doscientos relatos y cuentos populares valencianos, que son agrupados temáticamente, clasificados conforme a criterios internacionales e insertados en el contexto del folclor universal, según se afirma en la propia obra; en ella, se realza el valor de los mismos como parte de “una rama de la historia en tanto que son representativos de la variedad y la vitalidad del arte narrativo oral de nuestro patrimonio etnológico” (20). Es un patrimonio en el que el espíritu lúdico y el de la rigurosa investigación van de la mano, con todos aquellos que conformaron la inmensa cadena de memoria, oralidad, y tradición que, simbólicamente, cerró Rafael Beltran con broche de oro, al conjuntar en este delicioso volumen una amplia y maravillosa colección de textos que para nuestro deleite aderezó y complementó con un riguroso trabajo de investigación sobre el género en un exhaustivo estudio preliminar, un catálogo clasificatorio, una extensa y útil bibliografía y un índice acorde a la catalogación internacional.

El propósito del libro, según comenta su autor, es contribuir al mejor conocimiento del mundo de los relatos y cuentos populares valencianos, como parte de una tradición eminentemente oral, y además literaria y artística. Esto, no con la simple intención de incrementar la popularidad de estos textos, sino más bien con la de compartirlos para que se conozcan como parte de una magnífica herencia cultural y como un homenaje de recuperación de un pasado, según afirma, “injustamente perdido”.

Se trata de un riguroso trabajo académico que contempla la clasificación del “aparentemente desordenado e inabarcable” universo de la cuentística valenciana conforme criterios científicos, aceptados internacionalmente, en aras de resaltar su enorme riqueza, variedad y vitalidad en una época en la que los cambios sociales y culturales se han alejado de la transmisión oral como forma única de comunicación. De ahí que el reunir en esta obra tantos y tan variados cuentos del pasado y del presente constituya un legado a la vez que un testimonio de la presencia y pervivencia de este género en la tradición, si ya no solamente oral, sí escolar y probablemente, incluso, universitaria en campos tan diversos como los de los estudios literarios, de la historia de la cultura, la antropología, la etnología, la psicología, la sociología, entre otros muchos posibles.

La antología o colección de relatos y cuentos va precedida de un puntual “Estudio preliminar” en el que se recorre cada uno de los apartados que la estructuran y en el que se comentan cuidadosamente los criterios de selección de los textos incluidos: el contenido, los elementos, la originalidad, la belleza, la curiosidad, la composición, la función, el sentido y todo aquello que hace que las versiones valencianas tengan algo en especial, un rasgo único que las diferencia, sin que por ello dejen de ser parte de la tradición popular universal, toda vez que las 246 versiones valencianas corresponden a 246 tipos diferentes, de acuerdo con la terminología científica. Son, además, populares o tradicionales; han llegado a finales del siglo XX y comienzos del XXI a través de la tradición oral; de cada una de ellas se conocen dos o más versiones que, casi siempre, coinciden con otras internacionales, en cuyo caso se indica el título de estas en inglés.

La estructura de los relatos y cuentos de la antología está dividida en los siguientes apartados: cuentos de animales (1-39), relatos maravillosos (40-86), cuentos religiosos (87-102), cuentos de ingenio (103-124),



relatos del gigante protector (125-132), cuentecillos (133-228), cuentos formulísticos (229-243) y, finalmente, otros relatos sin catalogación (244-246).

En ellos se incluyen las fábulas y los cuentos de animales; muchos, presentes en otras tradiciones peninsulares, castellanas o aragonesas, que, asimismo, tienen como fuente común la tradición esópica y la oriental, ambas de amplia difusión durante la Edad Media, en las que impera la presencia de animales salvajes (“El gripau i la rabosa” [130], “Les cuites entre el llop i la rabosa” [12]) y domésticos (“El mig pollastre” [82]), o en relación con el hombre (“El rei de la sarabanda” [34]); los relatos maravillosos en los que aparecen adversarios sobrenaturales (“La serp de set caps” [40], “La mare dels peixos” [43B]), lugares fantásticos (“La perera” [41]), pruebas imposibles de superar (“L’estrela en el front” [62]), demonios (“El nan saltador” [64]), objetos mágicos (“La caixeta màgica” [74]); se encuentran, asimismo, cuentos religiosos sobre lecciones morales y explicaciones etiológicas (“Per què hi ha rics i pobres” [90]); cuentos de ingenio que contienen pequeñas adivinanzas, “endevina, endevinalla” (“Dos reals de lo que *hay* y dos de lo que no *hay*” [104]), pruebas de inteligencia, de ingenio y de consejo; relatos sobre el gigante protector: del “estúpido Cendrós al ingenioso Peret”; cuentos cómicos y de costumbres (“La filla que no sabia fer res” [138]), *fabliaux* sobre el matrimonio y las parejas (“Ses cinc bacors” [150]), las mujeres engañadoras y los hombres victimados (“La dona que colava” [166]), entre la casualidad y la estupidez (“La dona tonta” [188]), cuentos anticlericales (“L’àvia estalviadora” [213], “El pastor, el cura y la *culla* de cabra” [217]), y los cuentos formulísticos, tales como los de encadenamiento (“La raboseta i el rabosot que va caure dins l’olla” [231]), los de juegos de palabras o sonidos (“El gallo Kirico” [235]), anticuentos o farsas, entre otros.

Además de la amplia y rica colección de textos de la antología, la obra contiene un importante catálogo, el cual resulta de suma utilidad para el lector, pues le da claridad al manejo mismo del corpus. Gracias a él se puede ubicar cada uno de los relatos valencianos dentro del sistema de clasificación internacional de los cuentos folclóricos Aarne-Thompson-Uther o ATU (salvo en algunos casos excepcionales de la tradición valenciana), lo que constituye una valiosa herramienta de referencia para futuras investigaciones, publicaciones y estudios sobre la materia.

Respecto a la conformación del corpus, el estudioso señala que trabajó con cincuenta colecciones publicadas, de las cuales eligió solo aquellos textos que pudo confirmar que seguían vigentes hasta la segunda mitad del siglo XX, cumpliendo una función de divulgación o educativa en la comunidad. Los antecedentes de algunos de estos textos abarcan desde los primeros consignados por el valenciano Joan Timoneda en el siglo XVI hasta los de los múltiples escritores, folcloristas, estudiosos, maestros o personas que tuvieron la sensibilidad y el talento para conservarlos a través de los tiempos.

El resultado de esta cuidadosa selección refleja un sustrato folclórico de enorme riqueza y variedad gracias a su buen juicio y conocimiento de ámbito humano y geográfico. Destaca, entre las fuentes, el aporte que entre los años 1950 y 1958 significa la obra de Enric Valor, *Rondalles valencianes*, que captó en tres volúmenes la primera colección valenciana dedicada exclusivamente a los relatos, obra pionera y fundacional que sirvió de base para las de otros muchos estudiosos de este género.

La colección que ahora nos ocupa constituye un sólido eslabón más de esa cadena al compartir con nosotros los 246 relatos y cuentos folclóricos, auténticas joyas valencianas y a la vez universales, para que se conserven en la tradición oral, la escolar, e incluso la mediática, acorde con nuestros tiempos. Herencia cultural que ha pasado de generación en generación gracias a la memoria, pero que, asimismo, es importante consignar en los libros para su conservación y en reconocimiento de su valor e importancia. Con su libro *Rondalles populars valenciens. Antologia, catàleg i estudi dins la tradició del folklore universal*, Rafael Beltran ha contribuido con creces al rescate y al conocimiento del maravilloso mundo de los relatos y cuentos populares valencianos.

MARÍA TERESA MIAJA

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

## Resúmenes

FLORES, Enrique. "Anne Chapman en Tierra del Fuego. Cantos chamánicos e iniciáticos selknam". *Revista de Literaturas Populares* IX-2 (2010): 359-387.

**Resumen.** Este texto constituye un recorrido por los libros, los documentos y las experiencias de Anne Chapman, antropóloga que dedicó muchos años al estudio de los selknam en Tierra del Fuego. Desde esas experiencias y esos materiales, el artículo propone también una lectura etnopoética de los cantos rituales de esta etnia desaparecida, como punto de partida para investigaciones más amplias sobre las poéticas chamánicas. Esta lectura, que se apoya en los materiales fotográficos de Martin Gusinde y en los estudios eruditos de Erich von Hornbostel, pretende ser también un homenaje al admirable esfuerzo de Anne Chapman y a la memoria fascinante de Lola Kiepja, su informante privilegiada.

**Abstract.** *This text reviews the books, documents and experiences of Anne Chapman, anthropologist who dedicated many years to the study of Selknams in Tierra Del Fuego. From those experiences and those materials, this paper also proposes an ethno poetic reading of the ritual songs of this extinct ethnic group, as a departure point for further research on the shamanic poetics. This reading, that leans in the photographic materials of Martin Gusinde and in the works of Erich von Hornbostel, is also a tribute to the admirable work of Anne Chapman and to the fascinating memory of Lola Kiepja, her privileged informant.*

**Palabras clave:** selknam; Tierra del Fuego; onas; cantos rituales; chamánico; fotografía; etnopoética.

GRANADOS, Berenice y Santiago CORTÉS HERNÁNDEZ. "Juego de aire: relatos, mitos e iconografía de un ritual curativo en Tlayacapan (Morelos, México)". *Revista de Literaturas Populares IX-2* (2010): 388-407.

**Resumen.** Felipa Hernández y su hija, María del Refugio, son las únicas alfareras que, en Tlayacapan, producen un curioso conjunto de figurillas de cerámica llamadas *juego de aire*. Se trata de un grupo de 12 figuras con las que se lleva a cabo un ritual curativo contra el *mal aire*. El enfermo de esta afección debe someterse a una limpia con las figuritas; después, la persona que realiza la curación lleva las figuras hasta un hormiguero en donde los *señores aires* se presentan en forma de remolino; por la noche, se le revelará en un sueño la ofrenda que debe depositar junto con las figuritas, para que el mal aire abandone el cuerpo del enfermo. Cada uno de estos elementos está vinculado con símbolos de una cosmovisión indígena que sobrevive hasta la fecha no solo como una artesanía de barro, sino también como una serie de relatos asociados a ella. Este artículo analiza el ritual curativo y pone sus elementos simbólicos en relación con otras manifestaciones culturales.

**Abstract.** *Felipa Hernández and her daughter María del Refugio are the only two ceramists in Tlayacapan that make a unique set of clay figures called juego de aire, consisting of 12 figures used for a healing ritual to cure mal aire. After the patient has a limpia with the figures, the healer takes them outside the village and leaves them in an anthill, where the señores aires appear as a giant whirlwind. Each of the elements of this ritual may be identified with symbols of an indigenous worldview that is still prevalent not only in craftworks but also in a series of tales. This paper analyzes the healing ritual and its symbolic elements in relation with other cultural expressions.*

**Palabras clave:** mal aire; síndrome de filiación cultural; cerámica ritual; pinturas rupestres; remolino.

HUET, Charlotte. "Le diable, le monde et la chair": las santas mártires en las literaturas de cordel españolas, italianas y francesas. *Revista de Literaturas Populares IX-2* (2010): 408-430.

**Resumen.** La *Literatura de cordel* española, la *Bibliothèque bleue* francesa y la *Letteratura muricciolaia* italiana comparten numerosas características. Este artículo pretende destacar la figura de la santa mártir tal como la encontramos en las tres literaturas mencionadas a partir de finales del siglo XVIII. A través del examen de las historias de cinco santas (santa Margarita, santa Regina, santa Cristina, santa Bárbara y santa Filomena), se trata de poner de relieve la existencia de unos modelos comunes, tanto en la construcción de los relatos como en los personajes descritos o en el ideal de santidad transmitido, intentando descubrir si la santa mártir de la literatura de cordel pudo presentarse como ejemplo para las mujeres.

**Abstract.** *The Spanish Literatura de cordel, the French Bibliothèque bleue and the Italian Letteratura muricciolaia have several characteristics in common. This paper analyses the female martyr character in these three kinds of literature beginning at the end of the 18<sup>th</sup> century. By studying the stories of five female saints (St. Margaret, St. Regina, St. Christina, St. Barbara, and St. Philomena), we will be able to highlight common patterns in the construction of the stories, in the description of the characters, and also in the ideal of holiness. The aim is to establish if the female martyr, as she appears in the chapbooks, could have served as an example for women.*

**Palabras clave:** literatura de cordel; santas mártires; ejemplaridad; España; Francia; Italia.

CHICOTE, Gloria y Ely DI CROCE. "La literatura tradicional de La Rioja, Argentina. Archivos documentales y memoria oral". *Revista de Literaturas Populares* IX-2 (2010): 431-459.

**Resumen.** Este artículo expone los principios teóricos y prácticos de un proyecto de recopilación de literatura tradicional en el Departamento de Chilecito, Provincia de La Rioja, en el Noroeste argentino. Se presentan, además, algunas muestras de los materiales obtenidos hasta ahora.

**Abstract.** *This paper presents the theoretical principles and the procedures of a project for collecting traditional literature in the Department of Chilecito, La Rioja, in the Argentine northwest. It also includes some samples of the tales and songs gathered until now.*

**Palabras clave:** Chilecito; La Rioja; Argentina; leyendas; cuentos; coplas; adivinanzas; literatura oral tradicional.

*Revista de Literaturas Populares*

año IX, número 2, editada por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir en octubre de 2010 en los talleres de Grupo Edición, S. A. de C. V., Xochicalco 619, Col. Vértiz-Narvarte, México, D. F. El tiraje consta de doscientos cincuenta ejemplares impresos en papel cultural de 75 gramos. En su composición se utilizaron tipos Calligraph421 BT de 16 puntos y Book Antiqua de 11:14, 10:13 y 8:12 puntos. Cuidó la edición Santiago Cortés Hernández.

