

AÑO XIII / NÚMERO 1 / ENERO-JUNIO DE 2013 / ISSN 1665-6431

Revista de Literaturas Populares



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

<i>Voladas, cuentos breves de la tradición oral maya de Quintana Roo</i> (MARCOS NÚÑEZ NÚÑEZ)	5
<i>Niños fantasmas, “la Planchada” y otras historias de sucesos sobrenaturales en hospitales de Morelia, Michoacán</i> (ABRAHAM MONTAÑEZ ARCIGA)	29
<i>Papeles de Lico Ávila</i> (BERENICE GRANADOS Y SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ)	39

ESTUDIOS

<i>Las voladas se cuentan de volada. Consideraciones sobre la narrativa oral breve de los mayas de Quintana Roo</i> (MARCOS NÚÑEZ NÚÑEZ)	77
<i>Recursos poéticos en la chilena, transformaciones y permanencia</i> (GRISSEL GÓMEZ ESTRADA)	97
<i>El ombligo y el cosmos en dos poetisas indígenas contemporáneas: Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda</i> (GEORGINA MEJÍA AMADOR)	128
<i>Lagunas encantadas, heroínas y villanos: el petróleo mexicano en una novela de masas para los lectores estadounidenses</i> (EDITH NEGRÍN)	151

RESEÑAS

Beatriz Pastor y Sergio Callau, ed. <i>Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones</i> (LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO)	169-186
José Luis Puerto. <i>Leyendas de tradición oral en la provincia de León</i> (JOSÉ MANUEL PEDROSA)	186-193
Ángel Hernández Fernández. <i>Las voces de la memoria: cuentos populares de la Región de Murcia</i> (JOSÉ MANUEL PEDROSA)	193-198
Eduardo Vera Luna. <i>Maestros del son</i> (ALEJANDRO MARTÍNEZ DE LA ROSA)	198-203
Pedro M. Piñero Ramírez. <i>La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico</i> (MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA)	203-210
Gabriel Moedano Navarro, et al. <i>In memoriam. Buenas noches Cruz Bendita... Música ritual del Bajío</i> (ALEJANDRO MARTÍNEZ DE LA ROSA)	210-216
Esteban Barragán López, Raúl Eduardo González Hernández y Jorge Amós Martínez Ayala, coord. <i>Temples de la tierra, expresiones artísticas en la cuenca del río Tepalcatepec</i> (ARMANDO HERRERA SILVA)	217-223

VARIA

<i>Arnaldo Saraiva y las literaturas marginales y marginalizadas</i> (CARLOS NOGUEIRA)	227
<i>Resúmenes</i>	251

Textos y documentos

Voladas, cuentos breves de la tradición oral maya de Quintana Roo

En la zona centro del estado de Quintana Roo, en la llamada zona maya, se mantiene como parte de la tradición oral un amplio y variado repertorio narrativo. Llama la atención que los estudios sobre esta producción textual, que abarca leyendas, mitos, testimonios históricos y cuentos, sean escasos.¹ En relación a los cuentos breves, que la gente de la región denomina voladas, las investigaciones de tipo compilatorio o antropológico son prácticamente nulas. El objetivo de esta colaboración es mostrar una parte del corpus que compilamos entre los años 2006 y 2010, en el municipio de Felipe Carrillo Puerto. Como se podrá observar, las voladas son cuentos de extensión mínima; duran entre ocho y quince minutos, un lapso considerablemente breve si lo comparamos con el de los cuentos largos de esta misma tradición, el cual dura entre veinte y sesenta minutos.

Los textos aquí transcritos fueron recopilados en prácticas de campo, en el marco de la convivencia con dos narradores que eran reconocidos como portadores y representantes de la tradición oral maya, no sólo entre las personas de sus aldeas de origen, sino entre la comunidad mestiza que radica en la ciudad de Felipe Carrillo Puerto. Estas personas son identificadas por los mayas como "abuelos" o *nojoch máako'ob*. Sus nombres son Claudio Canul Pat, del poblado de San Andrés, y Marcelino Yam Chable (q.e.p.d.), de Chan Santa Cruz. Cuando los conocimos, ambos contaban con setenta y cinco y sesenta años de edad, respectivamente. La interlocución con ellos tuvo al mito como tema central (en ese entonces yo estaba investigando sobre la mitología contemporánea, tema

¹En un estudio que se publica en este mismo número, esbozamos el estado de la cuestión y demostramos que los estudios respecto al cuento maya de tradición oral efectivamente son escasos.

de mi tesis). Ambos abuelos nos enteraron que no solamente sabían relatos de origen, sino, también, cuentos y voladas.²

La técnica para el registro de las voladas fue la misma que utilizamos para los mitos y los cuentos largos. Con los dos narradores convivimos en sus casas, en el trabajo de la milpa y en su vida ritual. Cada vez que se presentó la oportunidad, me permitieron sacar la grabadora de casete para registrar el momento en que surgía la narración de un cuento. Casi siempre sucedía que una vez que el narrador en cuestión ya había transmitido un texto, citaba otro aprovechando que la grabadora estaba encendida. En el caso de las voladas, reuní un total de 28 textos, de los cuales veinte fueron dictados por Claudio Canul Pat y ocho por Marcelino Yam Chable. El corpus reunido pudo ser más extenso, porque numerosas voladas fueron narradas cuando la grabadora no estaba encendida. Muchas veces, durante el cultivo de la milpa, en el camino por el monte, en el día de compras en la ciudad de Felipe Carrillo Puerto, o mientras conversábamos en la obscuridad en la espera del sueño, los interlocutores narraron voladas que ya no pudieron ser registradas en las cintas. Debido a lo anterior, les pedí que volvieran a contarlas, pero, en general, se negaron a hacerlo, pues, dijeron, el encanto de no saber cómo terminaría la historia ya no existía. Don Claudio Canul nos decía: “Si ya no lo grabastes, ya te chingastes, porque no tiene chiste volver a contar un cuento, ya te lo sabes”.³ A veces argumenté que el registro en la cinta era de vital importancia, que no importaba si el cuento se repetía, pero no tuve éxito. De esta forma, el corpus que conjuntamos resultó ser parcial.

En localidades del mismo municipio, por ejemplo, Chankaj Veracruz, Tixcacal Guardia, Santa María Poniente o Chankaj de Repente, conversamos con otras personas que también nos permitieron grabar algunas voladas. Gracias a ellos, el corpus llegó a 49 textos. Algunos de los narradores fueron Alina Morales Cruz, de

²Las entrevistas con Claudio y Marcelino fueron, en su mayoría, en idioma español. Ellos advirtieron que mi manejo del maya era elemental y consideraron que para una comunicación eficiente era mejor utilizar un idioma que ambas partes conociéramos bien.

³Registro en diario de campo: 27 de octubre de 2007.

Chankaj Veracruz, de 40 años; Celestino Cruz, de Chankaj Veracruz, de 70 años; Santiago Canul Kú (q.e.p.d.), de Tixcacal Guardia, de 71 años en el 2006; José Adán Muñoz Rivas, de Chankaj de Repente, quien no quiso decir su edad. Ellos nos aseguraron que no eran buenos contadores de historias y casi todos insistieron en que fuéramos con Claudio y Marcelino, quienes, según sus testimonios, ellos se sabían el *úuchben tsikbal* (la plática antigua).

A todos nuestros interlocutores les pedimos que definieran las voladas, porque para nosotros resultó fundamental entender las diferencias de este género respecto a los cuentos largos y las historias de la creación (mitos). Según sus testimonios, las voladas son cuentos breves, nada más. Don Marcelino Yam nos llegó a decir: “las voladas se cuentan de volada”, así de sencillo.⁴ En nuestro estudio, que se incluye en este mismo número, veremos que las voladas, como producciones narrativas, son un conjunto complejo de textos que por momentos adquiere los rasgos del mito, del relato picaresco, de la fábula e, incluso, del cuento maravilloso. Son una tradición camaleónica que determina su forma, no su extensión, según el contexto de las relaciones sociales. Para muestra, dejamos en este documento los doce ejemplos que hemos elegido para esta ocasión. Esperamos sean de su agrado e interés.

MARCOS NÚÑEZ NÚÑEZ
El Colegio de San Luis

1. La volada del rey

Hay un rey. Bueno, a ese rey le dijeron que hay un campesino que le puede engañar, *u tuusu*, que engaña.⁵

— No — dice el rey. Se les engaña a los que no saben, pero como yo soy rey, no es muy fácil.

⁴Registro en diario de campo: 20 de marzo de 2009.

⁵*u tuusu*: en maya es una conjugación en tercera persona del verbo engañar.

— Ahhh, eeeeey, ahí te chinga, ahí te engaña — le respondieron sus chambeadores.⁶

— No, no, no, se le engaña de los que no saben, pero yo, como rey, yo sé muchas cosas, yo tengo estudios, ese campesino qué madre va a saber.

Bueno. Una vez, entonces, lo vio a ese muchacho, ese campesino que engaña a muchas personas. Cuando lo encontró, pensó: “ahí está el muchacho que dicen que es muy bueno para engañar. Lo voy a probar”.

— Oye muchacho, dice, me tienes que engañar.

— Pero rey, ¿cómo te voy a engañar?, si tú eres rey.

— Sí, por eso.

— No, tú sabes más, yo soy una simple persona campesina, cómo te voy a engañar, tú eres rey, sabes muchas cosas.

— Sí, pero me tienes que engañar, si no, mañana te corto la cabeza, dice el rey.

— Bueno, señor rey, dice. ¿No sabes que para engañarte no es sólo así? Hay un librito que me sirve, voy a buscarlo a mi casa, espérame, ¿sí? no me tardo.

— *Tá* bueno, hijo, *tú* bueno, anda a buscarlo.

Y se fue. Se pintó y no regresó.

Y ese rey pensó: “Ese muchacho ya me... [risa del narrador] ya me engañó”. Creyó que fue a buscar el libro, nada, si ya lo chingarón. Y allí se quedó esperando como una hora, dos horas, tres horas. Allí se quedó esperando en el camino.

¿Ya ves que sí es más listo el campesino? El rey dice que sabe muchas cosas, pero el muchacho salió más chingón. Ahí queda esa volada.

CLAUDIO CANUL PAT

San Andrés, Felipe Carrillo Puerto,

marzo de 2007

⁶*chambeadores*: ‘trabajadores’. Es frecuente en México emplear la palabra *chambeam* como sinónimo de trabajar.

2. Volada del ratón

Ahorita vamos a contar la volada del ratón. Para empezarle, hay una casa así como es mi casa. Allí estaba una vieja que puso un cinco centavos sobre la mesa; un de repente⁷ olvidó que ahí lo dejó. Y se bajó el ratón del techo, pasó en la mesa, vio el cinco y se lo agarró, se lo llevó el cabrón. Cuando se acordó la vieja, pensó: “¿Dónde lo puse el cinco, dónde lo puse? Si aquí lo puse, ¿dónde lo pusiste? Aquí en la mesa lo puse ¿Quién se lo robó? ¿Quién se lo robó? Aquí nadie entra”. Se sospechó la vieja: “Ese ratón se lo llevó ¿Será? Sí, ese cabrón fue. Vamos a decirle al gato. Entonces la vieja va donde está dormido.

— Oyes gato, sabes, anda a pescar el ratón, búscame ese cabrón porque el ratón se llevó mi cinco.

— Já, dice el gato, ¿qué me debe el ratón para ir a pescarlo? Sí, yo como su carne, pero ahorita que lo vaya a buscar, no.

— Ah, ¿no lo vas a buscar?

— No.

La vieja se fue a decirle al perro:

— Oyes perro, sabes, anda a ladrar al gato, porque el gato no quiso pescarme el ratón, porque el ratón se robó mi cinco, dice. Contesta el perro:

— No, no voy a ladrar al gato, porque no puedo pelear con él, tiene muchas uñas y es más ligero que yo. Además, no tengo por qué ir a buscarle.

— Ah ¿no vayas a buscarle?

— No.

— Está bien. Le voy a decir al palo.

— Oye palo, anda a pegarle al perro, porque el perro no quiso ladrar al gato, porque el gato no quiso pescar el ratón, porque el ratón se robó mi cinco.

— Aaaay, dice el palo, no, estoy tranquilo así parado en la esquina, no voy a pegarle al perro, ¿él qué me debe para pegarle?

⁷un de repente: de pronto.

— Ah, ¿no vayas?

— No.

La vieja se fue a decirle a la candela:

— Oyes, candela, hazme el favor de quemar ese palo, porque el palo no fue a pegarle al perro, porque el perro no quiso ladrar al gato, porque el gato no quiso pescar el ratón, porque el ratón se llevó mi cinco.

Dice la candela:

— No, yo no voy a quemarlo, pues es pobre inocente, no, no lo quemamos, dice la candela.

— Ah, ¿no lo vas a quemar?

— No.

La vieja se fue con el agua que estaba en un charco.

— Oye agua, anda a apagar el lumbre, porque el lumbre no quiso quemar el palo, porque el palo no quiso pegar al perro, porque el perro no quiso ladrar al gato, porque el gato no quiso pescar el ratón, porque el ratón se llevó mi cinco, dice.

— Ah, ¡qué madre! No lo voy a apagar, estoy aquí tranquilo y no puedo levantarme, dice el agua.

— Ah, ¿no vayas?

— No.

La vieja se fue con la vaca.

— Vaca, anda a tomar el agua, por favor, pero toda el agua que lo tomes todo, porque el agua no quiso apagar la candela, porque la candela no quiso quemar el palo, porque el palo no quiso pegarle al perro, porque el perro no quiso ladrarle al gato, porque el gato no fue a pescar el ratón, porque el ratón se robó mi cinco, dice.

Responde la vaca:

— Ah, no hombre, no lo voy a tomar, no voy.

— Ah, ¿no vas a tomar?

— No.

— Bueno, pos te voy a matar.

— Aunque me mates, no voy a tomar el agua, márame si lo quieres.

— Está bien. Entonces la vieja le habló a una persona que tenía su machete: Oyes tú, ven acá.

— ¿Qué voy a hacer?

— Ven acá. No me preguntes, yo te mando, voy a darte un trabajo. Tú tienes el machete, por favor mata a la vaca, porque la vaca no quiso tomar el agua, porque el agua no quiso apagar la candela, porque la candela no quiso quemar el palo, porque el palo no quiso pegarle al perro, porque el perro no quiso ladrarle al gato, porque el gato no quiso pescar el ratón, porque el ratón se llevó mi cinco, dice.

— Ah, está bueno, si usted me ordena voy a matar esa vaca, voy por mi machete.

El hombre fue por su machete, cuando llegó al patio, la vaca pensó: “Coño, si no tomo el agua, sí me van a matar. Mejor voy a tomar el agua.”

Entonces se fue la vaca a tomar el agua. Cuando vio el agua que lo van a tomar, se levantó a apagar el lumbré. Cuando el lumbré vio que lo van a apagar, se levantó a quemar el palo. Vio el palo que lo iban a quemar, salió a pegarle al perro. Vio el perro que le iban a pegar, corrió a ladrarle al gato. El gato vio que le van ladrar por el perro, se fue a pescar el ratón. El ratón vio que lo ya lo están buscando, ahí tumbó el cinco sobre la mesa. La vieja vio que allí rodó el cinco centavos, lo agarró y se lo guardó. Ahí queda ese *chan* cuento, esa volada.⁸

MARCELINO YAM CHABLÉ

Chan Santa Cruz, Felipe Carrillo Puerto,
agosto de 2006

3. [El origen del apellido Can]

Había un señor que vivía solo en su rancho. Estaba en su milpa cuando oyó un ruido. Se fue a ver qué era ese ruido. Llegó enton-

⁸*chan*: en maya yucateco significa ‘chico’. Se utiliza también para indicar el diminutivo de una cosa, por ejemplo, *chan cuento* significaría cuentito o cuento pequeño.

ces donde estaba una culebra enrollada, muy grande era ese animal. Vio al cielo y descubrió que la estaba acechando un águila negra. Cuando la culebra vio al señor le pidió un favor, qué tal si con el tiempo ella también se lo devolvía. Entonces el señor buscó palos, como estacas, les sacó punta de los dos lados y los clavó en la tierra. Entonces los puso en varios lugares, para que el águila allí se clave cuando quiera atrapar a la serpiente.

Al día siguiente el señor se fue a ver qué es lo que pasó. El águila allí estaba clavada, se trabó cuando quiso agarrar la serpiente, no pudo comerla. Bueno, entonces le dijo la culebra:

—Pues vírate un momento, vírate para que no me veas. Quita todas las estacas. El señor las quitó, arrojó el águila negra por allá y se quedó virado, no veía hacia atrás. Entonces la culebra se convirtió en una hembra. Cuando el señor viró a verla se dio cuenta que era muy simpática esa hembra. Quiso abrazarla, pero...

—No, no, no, ahorita, pérate, le dijo ella, vamos en tu casa, después allí me abrazas, vámonos.

Entonces se fueron. Ella no tenía ropa, no tenía nada, estaba desnuda. Él le buscó su ropa, le dio su hipil de mestiza, muy simpática se veía con su cabello largo y sus ojos de muchacha joven. Desde ese día vivieron juntos y tuvieron tres hijos. Bueno, un día de tantos, los localizaron las otras culebras y le dijeron a ella.

—Nosotras pensamos que te comieron.

—No, aquí vivo.

—Pasado mañana vendremos a buscarte, dijeron las culebras.

Entonces, cuando se metieron en el monte, ella esperó a su marido para decirle:

—Oyes, esposo, tú ándate en el pueblo, llévate a nuestros hijos, porque ya me vinieron a ver, me tienen que llevar al monte mis compañeras las serpientes. Si te ven a ti, pues te van a comer, ándate, porque si no te van a comer. No me despido porque ya no te quiera, sino porque ha llegado mi hora de regresar.

—Ta bueno, dijo él medio triste. Al día siguiente llegaron las culebras y se la llevaron. El señor regresó a los cuatro días a ver su casa, no había nada, ni los banquillos para comer, puro monte quedó. Fue así que ese señor cuidó a sus hijos y pensando en

su esposa les puso el apellido Can.⁹ Fue así que nació ese apellido, eso pasó en la antigüedad.

CLAUDIO CANUL PAT
San Andrés, Felipe Carrillo Puerto,
febrero de 2007

4. [El origen del cigarro]

He escuchado a los señores decir cómo salió el cigarro. Fue tal vez la inspiración de un poético, de un señor así, cómo te diré, de un señor muy estudiante, muy decidido. A él gustaba una princesa, pero muy bonita, toda la gente se acercaba con ella. Mucha gente la asustaba cuando la quería conocer, los hombres le querían dar un beso, porque era la mujer más bonita.

En todas las ciudades también la querían besar, claro, pero ella salió de aquí, no de las ciudades. Entonces el jefe del pueblo vio que esa gente se mataba por besarla, dijo que debía dar un [sic] solución y pensó que debía hacer algo para que todos los hombres la usen sin que se maten.

Putá, los hombres se mataban por ella y empezaron a hacer guerras entre pueblos. El jefe de aquel pueblo dijo:

—Que no siga viviendo esa princesa, porque se va a matar toda mi gente, si me meto en los putazos hasta a mí me van a matar.

Ese antiguo abuelo también quería besarla, pero como era jefe del pueblo no podía, nomás veía cómo los hombres se estaban macheteando. Entonces decidió que Dios debía ayudarlo, fue así que ella se convirtió en cigarro. Los viejos y las viejas, con ayuda de Dios, la mataron y fabricaron cigarros con su cuerpo, pensaron que así todos la iban chupar a su gusto. Putá, así, desde antiguamente, el mundo la usa, y los abuelos de hoy dicen que el cigarro es una princesa, una mujer muy bonita. Ahora ya nadie

⁹kaan: en maya significa 'serpiente'.

se molesta y nadie lucha por ella. Ahí terminó la volada que dicen los fumadores en la fiesta. Ese jefe creo que era un poético, porque gracias a él todos podemos hacer el amor con esa princesa [risa del narrador].

MARCELINO YAM CHABLÉ

Chan Santa Cruz, Felipe Carrillo Puerto,
agosto de 2006

5. [Volada de la luna]

Hay un joven que está visitando a su novia. Cada tres veces a la semana va a visitarla. Esa noche que la fue a ver la luna estaba llena, bien llena. Salió su novia en la puerta del predio de su papá, allí estaban platicando. Él le dijo a su novia:

– Mira chula, le dijo, qué bonita está la luna, está clarita.

– Sí, está clarita la luna, porque está limpio el cielo.

– Qué bonita la luna para dejar una madre llorando aquí en la calle.

La muchacha se quedó seria, pero luego dijo:

– Espérame, ahorita regreso.

– ¿Regresas, mi vida?

– Sí, pérame aquí, sí voy a regresar, voy a la casa, ahorita regreso.

El joven esperó y esperó, dieron como las doce de la noche y no ha regresado la novia. Ahí estaba parado. Esa cosa que le dijo a la muchacha la molestó, no le cayeron bien esas palabras. Qué madre va a regresar, ahí estaba esperando el pendejo, nada, nunca regresó. Ella sintió que lo que dijo el joven es un insulto para las mujeres, por eso no digas pendejadas a tu novia [risa del narrador]. Ahí queda esa volada.

MARCELINO YAM CHABLÉ

Chan Santa Cruz, Felipe Carrillo Puerto,
marzo de 2007

6. [Volada del baile]

Ahí va otra volada. Hay otro muchacho que está noviendo con una muchacha. De repente supieron que allá en su pueblo habría un baile. Le dijo a su novia que si iban a bailar, y ella dijo que sí. Llegó el día del baile. Estaban alegres y se fueron en donde estaba la música. Bueno, pues los músicos tocaron como cuatro piezas. Allí estaban ellos dos, entonces él sacó a bailar a la muchacha, y ella dijo que sí. Ahí estaban bailando, él la estaba abrazando, agarrándole su cuerpo así como cartón de cerveza [risa del narrador]. Un de repente él se puso cariñoso, como estaba caliente la muchacha, al muchacho se le paró el pichón,¹⁰ y estaban bailando así abrazados y se estaban rozando allá abajo, él la apretaba y sentía bien sabroso. Entonces la muchacha se dio cuenta que él la estaba vacilando¹¹ así. Ella se jaló para separarse un poco, pero el novio al ver que ella se jaló volvió a pegarse. Terminó la canción. Cuando empezó otra música, siguió pasando lo mismo. Entonces se terminó el baile y se despidieron. Él le dijo:

– Hasta mañana, mi amor.

– Hasta mañana, dijo ella.

Se fueron. Amaneciendo se encontraron otra vez. El muchacho le dijo:

– ¿Cómo amaneciste, chula? ¿Verdad que anoche bailamos bien?

– Sí bailamos, contestó la muchacha. Oye, por cierto, ¿y qué es lo que me estaba rozando cuando estábamos bailando?

– Ah, era mi foco, le dijo él.

– ¿Y por qué no se lo llevaste a tu madre para que lo cuide? [el narrador se ríe] Debiste dárselo a tu madre para que no andes con tu foco de mano.

¹⁰*pichón*: pene

¹¹*vacilar a alguien*: aquí se usa en el sentido de “engañar” o “bromear”.

Lo que el muchacho le dijo era mentira, pero la muchacha salió más lista y le preguntó por qué no se lo dio a su madre [risa del narrador] Se terminó la volada.

MARCELINO YAM CHABLÉ

Chan Santa Cruz, Felipe Carrillo Puerto, marzo de 2007

7. [Los recién casados]

Hay una volada de unos novios que se acaban de casar. Estaban allí acostados en la hamaca. Se estaban acariciando, se estaban apreciando así, se estaban besando. Como estaban nuevos en sus manos, pues tenían muchas ganas. De allí el muchacho se animó a decirle a la muchacha:

— Oye chula, de las cosas que te voy a decir, quiero que me respondas que es de mi mamá ¿sí? Porque tú de hoy en adelante vas a ser mi madre, le dice.

— Sale, dice la muchacha, pues dime entonces.

El muchacho empieza a tocar su frente y le pregunta:

— ¿De quién es esta cabeza?

— Esa es la cabeza de tu mamá.

— Está bueno, está bueno. ¿De quién son estos ojitos?, dice.

— Son de tu mamá.

— Está bien.

Bajó donde está la boca.

— ¿De quién es esta boca bonita?

— Es la boca de tu mamá

— Está bueno.

Y bajó abajo y le preguntó:

— ¿De quién es esta barba?

— Es la barba de tu mamá.

— ¿De quién es este cuello?

— Es el cuello de tu mamá.

De allí él estuvo bajando poco a poco.

— ¿De quién es este brazo?

– Es el brazo de tu mamá.

– ¿De quién son estas tetas?

– Son las tetas de tu mamá.

– ¿De quién es esta barriga?

– Es la barriga de tu mamá.

– ¿De quién es este ombligo?

– Es el ombligo de tu mamá.

El muchacho está bajando cada vez más.

– ¿De quién son estas piernitas?

– Son las piernitas de tu mamá.

Entonces llegó donde está la “cosa” y le dijo:

– ¿De quién es este *peel*?¹² le dice.

– *U peel a na'*, le dice en maya.¹³

– ¿Por qué me insultas?

– Yo no tengo la culpa, dice ella mientras se ríe, tú me dices y yo te respondo. Tú solito te chingastes con tus pendejadas, es tu problema.

Allí queda la volada.

MARCELINO YAM CHABLÉ

Chan Santa Cruz, Felipe Carrillo Puerto, agosto de 2006

8. [Volada del cura]

Va, volada del cura. Bueno, pues había una muchachita muy bonita que iba a misa. Un día el padre le preguntó dónde estaba su casa, que si vivía su papá, su mamá o quiénes la cuidaban. La muchachita dijo que sus papás se murieron, pero que vivía con su hermano. Entonces el padre le preguntó cuál era el trabajo del hermano. Ella respondió que andaba en chambitas que le salían en el pueblo.

¹²*peel*: vagina.

¹³Insulto común utilizado en las localidades, equivalente a la mentada de madre en español.

— Pues dile que venga conmigo, dijo el padre. Cuando la muchacha llegó a su casa le dijo a su hermano.

— Oyes, tú, le dijo, ve allá con el padre, quiere hablar contigo.

— Está bueno.

Llegó a hablar con el padre.

— ¿Tú eres el hermano de fulanita?

— Sí, padre.

— Bueno, pues tú vas a quedarte como sacristán, ya tienes chamba.

— Sí, padre.

— Pero aquí vas a dormir, le advirtió.

— Sí, padre, lo que tú digas.

Entonces allí se quedó el muchacho. Ya llevaba tres días cuando el padre se salió en la noche. El muchacho estaba alerta de todo, él sabía por qué le dieron esa chamba, era abusado. No estaba durmiendo y supo así que el padre tampoco. Para que el padre pensara que ya estaba dormido, comenzó a roncar, pero nada más le estaba haciendo al cuento. Ahí estaba roncando fuerte, pero era mentira; el padre pensó que el muchacho legalmente¹⁴ ya estaba dormido. Fue así que se animó para salir; se fue directo a la casa donde estaba la hermanita. El muchacho se dio cuenta, luego de tres días ya sabía dónde estaba el oro, las limosnas estaban en una tinaja; entonces lo agarró todo, lo escondió y regresó a dormir. Después el padre volvió y vio que el muchacho legalmente seguía dormido. Al otro día, cuando el padre quiso contar su dinero, vio que el oro ya no estaba en la tinaja.

— ¿Pues quién lo robo? No cabe duda, el muchacho lo robó ¿Quién más? Si acá nadie entra, él lo robó, pensó el padre. Ese mismo día le dijo:

— Oyes muchacho.

— ¿Qué pasa, padre?

— Pues ya tienes cuatro días acá, debes decirme ya tus *chan* pecados.

¹⁴legalmente: 'profundamente'.

—Sí, padre.

Entonces se fueron a donde estaba el confesionario. El padre por un lado y el muchacho por el otro.

—¿Has hecho este pecado, hijo?

—No, padre.

¿Has hecho este otro?

—Tampoco, padre.

Así estuvieron hablando hasta que el padre le preguntó si no había pecado de robo. El muchacho no contestó nada.

—Oyes, hijo, te estoy preguntado ¿No has robado nada? Pero el muchacho sigue callado. Dime, hijo ¿tú no robas? Él no contestaba nada [risa del narrador]. Al poco rato habló:

—Oyes, padre, acá no se oye, pásate acá donde estoy pa' que veas que no se oye nada.

Entonces el padre se pasó allí donde estaba el muchacho, y le preguntaron:

—Padre, ¿adónde fuiste anoche? Yo vi que te estabas yendo, pero no sé a dónde.

El padre se quedó callado.

—Padre, te estoy hablando, ¿adónde fuiste cuando te levantaste anoche?

Él siguió callado, pero luego habló:

—Hijo, tienes razón, aquí no se oye nada [risas del narrador y del entrevistador].

—Padre, no es que se oiga nada, es que no te conviene lo que tienes que decir [risas]. No te conviene, yo sé que te fuiste a mi casa, entonces yo agarré el oro, por si acaso mi hermanita se queda embarazada ¿Quién la va a mantener? Nadie, usted nomás está jugando con ella y con Dios, por eso yo robé el dinero [risas], pa' que haiga dinero pal' nene [risas]. Así está la volada del padre, ahí se acabó.

CLAUDIO CANUL PAT

San Andrés, Felipe Carrillo Puerto,
enero de 2007

9. [La justicia es la justicia]

Hay otra volada, es de un muchacho que iba a viajar. Su mamá le hizo su *chan lonche*,¹⁵ le asó un pollo y le puso tortillas. Él se salió y tomó su camino, más tarde llegó en donde estaba una sarteneja, una piedra donde se acumula el agua de lluvia, cerca de allí se sentó a comer. Apenas estaba comiendo, cuando se acercó un señor con su esposa embarazada. El muchacho no le convidó nada a la señora, él comió y comió, después metió el resto en su *sabukán*¹⁶ y se levantó. La mujer vio lo que el muchacho estaba comiendo y por el antojo tuvo un aborto. Después de eso el esposo se encabronó:

— Puta, por causa de este cabrón, que no le regaló un poco de su comida a mi vieja, tuvo un aborto. Eso no se debe quedar así, me voy a quejar cuando llegue al pueblo.

El esposo estaba seguro de lo que haría. El muchacho como sin nada siguió su camino. Ya estaba llegando en el pueblo, cuando encontró un señor que tenía a su caballo en el suelo, el pobre animal tenía amarrada su carga. Intentaba levantarlo, pero no podía.

— Oyes, le dice el muchacho, te voy a ayudar.

— Bueno, le contesta el otro.

El muchacho agarró de la cola al caballo y así quiso levantarlo, pero ¡tras!, se zafó la cola.

— ¡Chinga su madre!, dijo el señor, ya le zafaste la cola.

Allí estaba el caballo, se le veía el culo pelado, estaba feo.

— Muchacho, ya me fregaste, me voy a quejar, me tienes que pagar, se la sentenció.

El muchacho estuvo tranquilo. Al poco rato, el primero en quejarse fue el dueño del caballo. Llegó a la comandancia y le dijo al juez:

¹⁵*chan lonche*: combinación de palabras en maya e inglés que denomina la comida que se lleva de viaje.

¹⁶*sabukán*: morral.

— Señor juez, vine a poner mi queja.

— Sí, a ver dime ¿En contra de quién te vienes a quejar?

— En la entrada del pueblo, este muchacho, por querer ayudarme a levantar mi caballo le zafó su cola.

— Bueno, entonces, ¿qué es lo que quieres?, le preguntó el juez.

— Pues yo quiero su cola de mi caballo, ¿qué más?

Está bien, dijo el juez, luego se dirigió al muchacho

— Oyes, tú, pues ahora tienes que agarrar el caballo y te lo llevarás, hasta que tenga su nueva cola lo traerás y se lo entregaremos a su dueño.

— Está bueno, dijo el muchacho, si así es la justicia.

— La justicia es la justicia, afirmó el juez, entonces te llevarás el caballo y cuando le vuelva a salir su chingada cola lo traerás y se lo daremos a su dueño [risas entre narrador y entrevistador].

— Sí señor, justicia es justicia.

El muchacho tomó la soga del caballo y ya estaba por llevárselo cuando llegó el esposo de la señora que tuvo el aborto. El juez le preguntó:

— ¿Y ahora tú qué quieres?

— Señor juez, he venido a imponer mi queja en contra de este mismo muchacho.

— ¿Y ahora por qué?

— Es que lo encontramos en el camino, donde está una sartenaja; él se sentó a comer un pollo asado sin convidarle nada a mi vieja. Ella estaba embarazada y por el antojo perdió a mi hijo.

— ¿Ah sí?

— Sí.

— Bueno, ¿qué es lo que quieres?

— Pues quiero mi hijo, ¿qué más?

— Está bien, el juez se dirigió al muchacho y dijo:

— ¡Oyes tú!, ya que hiciste eso, tienes que agarrar la mujer de este señor, te la llevarás, cuando ella se embarace de nuevo la traerás y se la entregaremos a su esposo [risas entre narrador y entrevistador].

— No señor, no, replicó el esposo.

– ¿Por qué no?, dijo el juez, la justicia es la justicia ¿No es tu hijo lo que quieres?

– Sí.

– Pues ahí está, cuando ella quede otra vez embarazada te la devolvemos.

Entonces el juez se volvió hacia el muchacho y le dijo:

– Ahora sí, ya estuvo la justicia. Tú ándate con la mujer y el caballo.

– Bueno, respondió el muchacho, desató el animal y se montó con la señora para irse, ya tenía caballo y mujer [risas].

El dueño del caballo se quedó pensando: “Putá madre, este muchacho ¿Cuándo me entregará mi caballo? No, mejor voy por él”. Corriendo se fue a alcanzarlo en la salida del pueblo.

– Oyes, le dice, coño, te estás llevando mi caballo.

– Sí, pues la justicia es la justicia, cuando tenga su nueva cola, te lo entrego, ¿no así lo acordamos?

– Mira, mejor te doy mil pesos, dame mi caballo.

– Bueno, si es así, sí. Recibió el dinero, entregó el animal y siguió su camino. Él había salido a chambear y ya tenía mil pesos. Entonces lo alcanzó el otro y le dijo:

– Oyes, te estás llevando mi señora.

– Sí, así es la justicia, cuando ella esté embarazada yo te la entrego.

– No, respondió el otro, mira, ahí están mil pesos, pero dame mi mujer.

– Bueno, como quieras, ahí está tu chingada vieja.

Después de entregarla, el muchacho regresó a su casa, saludó a su querida mamá, se acostó en su hamaca, sacó los dos mil pesos y se puso a pensar que no es muy difícil ganar el dinero [risas del narrador y del entrevistador]. Ahí se terminó la volada.

CLAUDIO CANUL PAT

San Andrés, Felipe Carrillo Puerto,

enero de 2007

10. [Volada de la tortuga]

Bueno, ahí va otra volada. Hay una tortuga. Esa tortuga antes llevaba cuernos, allá iba caminando por el monte, buscando su comida. Un de repente se encontró con el venado, que antes no tenía cuernos y ya de por sí estaba grande.

— Oyes, *man* ¿a dónde vas?, ¿qué andas haciendo?, dijo el venado.

— Pues nada más yo ando, buscando algo pa' comer, respondió la tortuga, apenas podía andar con sus cuernos.

— Oyes, *man*, están muy bonitos tus cuernos

— ¿Sí?

— Están bonitos, ¿me puedes prestar uno?

— Bueno, sí, respondió la tortuga, agarró un cuerno y el venado se lo puso en la cabeza, él estaba grande y le quedó bien.

— ¡Mare!, me queda bien este cuerno, se me ve bonito, ¿verdad *man*?

— Sí.

— Ah, bueno, ¿no me prestas el otro?

— Sí, la tortuga se lo dio al venado y él se lo pegó en la cabeza.

— ¡Mare!, se sienten bonitos, dice. Oyes *man*, ¿me permites que me aleje un poco para que veas si de lejos están bonitos?

— Sí.

Entonces el venado se alejó como tres metros.

— ¿Verdad que se ven bonitos *man*?

— Sí.

— Bueno, ¿qué tal si me alejo un poco más, unos cinco metros? Pa' que los veas si legalmente se ven bonitos.

— Sí.

El venado se alejó más y preguntó:

— ¿Verdad que se ven bonitos?

— Sí.

— Bueno, pues me voy a alejar un poco más, para que los veas más mejor.

— Sí.

Se alejó el venado otros veinte metros, se paró tantito, pero ya luego se fue corriendo shhhhhh, hasta chiflaba de lo rápido que se fue.

— ¡Mare!, se lamenta la tortuga, ya me chingó este cuate [risas].

Por eso, año con año, al venado se le caen los cuernos y le salen otros ¿Sabes por qué? Porque no son de él, así nomás los chingó. La tortuga desde entonces ya no tiene sus cuernos, si de por sí ni podía con ellos, porque está chaparrita [risas].

CLAUDIO CANUL PAT

San Andrés, Felipe Carrillo Puerto,
marzo de 2009

11. [Volada del tigre y el leoncillo]

Bueno, la volada del tigre y el leoncillo comienza cuando se encontraron en la selva.

— ¡Quiúbole,¹⁷ maistro!, el *chaak mo'ol*¹⁸ le dice al *koj*, ¡qué pasó maistro!

— Nooooo, dice el león, no somos maestros, hay maestros que son más preparados que nosotros, nosotros no somos maestros.

— No, responde el tigre, tú eres maistro, yo también.

— No, que no. Los maestros sólo tienen dos patas, no tienen cuatro.

— ¡Qué madre!, dice el tigre, 'tas loco.

— No, no somos maestros. ¿Quieres verlo?

— A ver, ¿cómo son los maestros que dices?

— Es el que viene, trae un palo en el hombro, ese sí es maistro.

— ¿En dónde lo has visto?

— ¿Quieres verlo?

¹⁷*quiúbole*: saludo equivalente a '¿cómo estás?'

¹⁸*chaak mo'ol*: jaguar.

– Quiero verlos, quiero conocer los más maistros que dices.

– Pues te los voy a enseñar. Vamos, acompáñame, dice el león.
Se fueron, salieron al camino, después le volvió a decir:

– Por aquí pasa el maistro. Bueno, son dos, un maistro chico y un maistro grande. Tal vez se va a venir primero un maistro chico, pero él no trae ni un palo en el hombro. El maistro que viene de último ese sí es el verdadero maistro. Cuando lo vea te aviso.

Se arrimaron entre las matas del monte, al lado del camino, ahí esperaron.

– Tú vas a quedarte allí, yo voy a quedarme por acá, dice el león.

– Está bien, contesta el tigre. Como el tigre está más valiente, como es más cabrón no tiene miedo.

– Bueno ¿cómo será esto?

– Tranquilo, tigre, no seas terco, ahorita te aviso.

El tigre a cada rato se asoma, saca la cara para acechar, es que está impaciente, es un terco.

– ¿Pos a qué hora va a venir?

– Pérate, no te preocupes. Ahí viene, no tarda en pasar, yo te aviso.

– Sale.

Ahí estaba echado el tigre, ansioso por conocer al maistro. Está viendo, está acechando en medio del monte. El leoncillo sale para asomarse, entonces ve que allí viene el hijo del maistro, un niño campesino.

– Ahí viene, le dice al tigre, pero es el maistro chico, atrás viene el maistro grande, ese es el bueno.

– ¿Dónde está el maistro chico?

– Ahistá.

Al poco rato pasa el niño con su tira hule.¹⁹

– Pérate, a ese no le hagas caso hasta que venga el maistro con el palo en el hombro.

¹⁹tira de hule: resortera.

– Está bien, avísame.

– Sí, te aviso.

Pasó el niño con su tira hule, no vio nada y se fue. Al poco rato vino su papá con su carabina al hombro. Se asomó el león y dijo:

– Oyes tigre, ahí viene el maistro, espera, deja que se acerque un poco, luego sales en el camino para conocerlo.

– Está bien, dice el tigre. Entonces, cuando el campesino se acercó:

– Ahistá, ahistá, sal a verlo.

Salió el tigre en frente del camino para conocerlo. El maistro se espantó, bajó su carabina y ¡druuuuummm! [El narrador hace un aplauso en señal de asombro] El tigre se sacudió en el camino y se cayó para atrás.

– ¡Ayyyyyy, güey!, grita, ya me pegó en la cara.

El tigre por ahí se va corriendo, porque le echaron el balazo. El león corre atrás de él, lo está viendo hacer volantines de dolor y de muerte

– Ya te lo dije, hay más animales que son más maistros que nosotros. Dijistes que los quieres conocer, ahora ya los conoces.

– ¡Ya me chingó! ¡Ya me estoy muriendo!

– Mare, yo ya me voy, porque te van a perseguir, ahí viene el maistro con su hijo a ver cómo quedaste con ese tiro.

El león se fue y se quedó el tigre temblando. Entonces se acercó el maistro y le dio el último tiro para que se muera de una vez, ¡boooooooooom! Pobre, ahí quedó el tigre y ahí quedó esa volada.

MARCELINO YAM CHABLÉ

Chan Santa Cruz, Felipe Carrillo Puerto,
septiembre de 2009

12. [Volada de la lagartija]

Esta es la volada de la lagartija. Era la época del frío y esa lagartija pensó mal; en lugar de que se meta en un hueco para no sentir el frío, por el contrario encontró una mata que está muerta,

que ya no tiene hojas. Entonces se subió, subió y subió hasta llegar arriba en la punta de ese árbol seco ¿Sabes por qué lo estaba haciendo así? Para que cruce el sereno. Pensó que el sereno pasaba más abajo, pero no era así, porque mientras más arriba estaba, llegaba donde había más frío. Entonces cuando empieza a caer el sereno, la lagartija poco a poco se está muriendo. Se empezó a caer y a caer. Como ese animal tiene largas sus uñas, cae y se agarra, luego cae y se agarra otra vez. Si amanece y la lagartija no está en la tierra, pues está bien, puede revivir, pero si amaneció y se quedó en la tierra, puede ser que las hormigas le coman sus ojos. Ya ahí puede quedar.

Una vez entonces, pasó el tigre, el *chak mo'ol*, ahí andaba donde estaba caída la lagartija en la tierra. Ahí estaba medio muerta por el frío. Lo que hizo el tigre al verla dijo, "ahí está esa lagartija, pobre, ahí nomás se quedó, bueno, me la voy comer, pero no ahorita". Lo que hizo fue meterla en su hocico, pensó: "hasta que yo sienta que ya volvió en sí, quiere decir que no está muerta y entonces me la voy a comer, quiero sentir cómo se mueve mientras yo la rompo con mis dientes". El tigre debería comerla, pero está nomás de curioso, jugando con esa lagartija que ya tiene en su boca.

Entonces esa *chan* lagartija con el calor empezó a revivir y se dio cuenta que estaba dentro del hocico del tigre, pensó: "Eso sí, estoy adentro del tigre, ya me chingó. Mejor no me muevo, porque si me muevo me come". Fue así que decidió hablar sin moverse:

- *Man*, le dice, ¿es cierto que tu mamá se murió?
- Mmm, respondió el tigre, no quiere abrir su hocico.
- *Man*, ¿es cierto que se murió tu papá?
- Mmm, hace el tigre porque no quiere hablar.

La *chan* lagartija nomás lo está pendejaendo para ver si el tigre abre su hocico y así salirse. Vuelve a decir:

- *Man*, ¿es cierto que tu amante se murió?
- ¡Qué!, abrió su hocico y ¡tras!, salió la *chan* lagartija y se fue corriendo [risas del narrador y el entrevistador]. No hizo caso cuando le dijeron que su mamá y su papá se habían muerto, pero

cuando le dijeron que su amante, abrió el hocico [risas], y la *chan* lagartija se fue corriendo a meterse en un hueco, ahí se terminó su volada [risas].

CLAUDIO CANUL PAT

San Andrés, Felipe Carrillo Puerto, septiembre de 2009

Niños fantasmas, "la Planchada" y otras historias de sucesos sobrenaturales en hospitales de Morelia, Michoacán

Los relatos que aquí aparecen fueron producto de una entrevista que realicé el 14 de noviembre de 2012, en el comedor del hospital infantil Eva Sámano de López Mateos de Morelia, Michoacán. La entrevista fue videograbada y tuvo una duración de poco más de una hora. Las entrevistadas fueron las enfermeras Martha Sandoval y Antonia Sánchez Sánchez, de 48 y 44 años de edad, respectivamente, y sus relatos giran sobre sucesos sobrenaturales (fantasmas, ruidos, voces misteriosas, etc.), que presuntamente ocurrieron en los hospitales en los que han trabajado.

Originaria de Huaniqueo de Morales, Michoacán, y con veintidós años de servicio, Martha es la que relata todas las historias que aquí transcribo, salvo la última, contada por su compañera Antonia. Mi mamá, también enfermera, me las presentó a petición mía.

En los relatos recopilados intervienen enfermeras, médicos y trabajadores de los hospitales. Los sucesos extraordinarios que se narran casi siempre se presentan en la noche; pueden ser voces, ruidos inexplicables, apariciones fantasmales, llamadas telefónicas misteriosas, etc. Mis entrevistadas, al concebirse como testigos de sus propias historias, dotaron a sus relatos de veracidad. Tales historias pretenden infundir miedo, sentimiento que también percibí en las propias narradoras cuando las contaban. Asimismo, vale la pena señalar que los fantasmas a los que hicieron referencia son niños, a pesar de que en los hospitales donde aparentemente ocurrieron los hechos narrados también se atienden a adultos.

Al inicio de la entrevista estaba solamente Martha Sandoval, quien, a pesar de haber permitido ser videograbada, se encontraba bastante nerviosa; sin embargo, al paso de unos minutos, la

tensión fue disminuyendo y los relatos fueron fluyendo uno tras otro. Al sumarse a la entrevista Antonia, los relatos se fortalecieron, pues ella también había sido testigo, o al menos había escuchado las historias que su compañera contaba.

En esta edición transcribo de manera íntegra los relatos conservando las marcas de oralidad, tales como repeticiones, titubeos y pausas. Considero como relatos a aquellos fragmentos autónomos dentro de las entrevistas que narran una anécdota y presentan un principio y final bien definidos. Así mismo, marqué entre corchetes algunos ademanes hechos por las entrevistadas con el motivo de presentar una recopilación más gráfica.

ABRAHAM MONTAÑEZ ARCIGA
ENES, UNAM Morelia

1. [El niño del teléfono. Versión A]

Pero también cuentan, cuentan [haciendo hincapié en que el relato no es suyo] que un ingeniero estaba trabajando en la noche y que se oyó el teléfono y que contestó y que le dijo un niño:

– Oiga, ¿no sabe dónde está mi mamá?

Y que le dijo el ingeniero:

– ¿De dónde me estás hablando?

Y que dijo:

– De acá, de este piso de los niños.

Y ya, le colgaron.

2. [El niño del teléfono. Versión B]

Luego a una asistente médica, ella también se puso muy mal, a ella sí la tuvieron que poner en una cama y todo porque también le habló, le habla, le hablaban también por el teléfono del octavo y ahí sí le decían:

– Es que estoy acá en el octavo piso y no encuentro a mi mamá.

Y luego los trabajadores decían que se oían los teléfonos sonar, pero no estaban conectados. Eso dicen. Eso pasó ahí.

3. [El niño de los pasillos]

Y antes también de cambiarnos este, al nuevo, este, estábamos trabajando también en esa jefatura y con otra compañera vimos, este, como a las cuatro y media de la mañana a un niño como de siete años que estaba, que estaba, este, de ahí donde estábamos, se veía, se veían los consultorios de especialidades, todos los que estaban así enfrente. Y entonces, este, y me dijo:

— ¿Viste a un niño?

Y le dije yo:

— Es que han de ser los familiares que vienen a apartar lugares desde bien temprano para ser de los primeros.

Y dice:

— ¡Ay!, pero son las cuatro y media [volteando a ver su reloj de muñeca].

Y le digo:

— Sí, se vienen desde bien temprano.

Entonces le dije:

— Pero deja y me asomo.

Y entonces así me asomé y venía el niño. Haz de cuenta que lo vi como de aquí a donde está el garrafón [señalando un dispensador de agua que se encontraba a cuatro metros aproximadamente], al niño y lo regañé y le dije:

— ¡Niño!, no andes corriendo aquí — porque venía corriendo — y no andes corriendo aquí porque, o por qué andas corriendo aquí solito. Le dije:

— ¿Dónde están tus papás?

Pero se regresó el niño y ya se nos olvidó el niño.

Y después otra compañera de nosotros iba pasando y vio también a ese niño, yo creo que como a las mismas horas: dos y media, tres de la mañana. Estaba solito sentado ahí en las bancas. Le dije:

—Niño, ¿qué estás haciendo aquí tan tarde?

Y el niño le dijo:

—Ah, es que estoy esperando a mi mamá.

Y señaló donde estaba el letrero de “Rayos X”, pero como la compañera tiene un niño chiquito, dice que le cayó ternura y que lo iba a tocar y que cuando lo iba a tocar, el niño le hizo “mmm” y ella sintió así como cuando se levantan así los vellos y que no lo pudo tocar. Dice:

—No lo pude tocar.

Y después saqué por lógica, cuando pasó una doctora le dijo:

—Oye y este niño, ¿por qué está aquí solito?

Y dijo:

—Ay no, no quiero, ya vámonos.

Dice:

—Pero, ¿por qué?

Dice:

—Es que mire, sáquelo por lógica, dice que está esperando a su mamá y el compañero de “Rayos X” se fue. Pidió pase de salida¹ bien temprano y nadie está en “rayos X”, entonces cómo va, puede estar la señora ahí en “Rayos X”, si no hay nadie y ¡un niño!, fíjese, cómo va a estar ahí solito un niño. Dice, además ni lo pude tocar ya mejor, ya vámonos.

Y ya. Se fueron y dice la doctora:

—Yo como que tengo tentación² del niño.

Y se regresó la doctora y ya no estaba el niño. Y luego la compañera se quedó, pues, con duda, y fue y le dijo a una vigilante:

—Oiga, ¿por qué se quedan aquí los niños y andan corriendo por los pasillos?

Y dice:

—No, dice, no aquí no hay nadie, pus ya ve cómo aquí no dejamos entrar niños... aunque, viéndolo bien, un compañero

¹Trámite que realizan los empleados de los hospitales para salir antes de que termine su jornada de trabajo.

²tentación: ‘preocupación’.

vio un niño que andaba corriendo allá por los pasillos y nunca lo alcanzó. Sabe³ a dónde se le fue.

Eso fue de, de eso. Después ya me enteré yo, le platicué a un compañero enfermero, le digo:

—¿Qué crees? Que vimos con una compañera a un niño que anda por aquí y solito en la madrugada.

Y dice:

—¡Ay! Pues qué raro, dice, porque una señora ahí en lugar de subirse por el puente, este, se pasaron con un niño por abajo y los atropellaron y la señora murió instantáneamente ahí y el niño murió en la, todavía lo alcanzaron a meter en la sala de urgencias.

Y después le digo yo:

—Y, ¿cómo era el niño?

Y dice, y luego le digo yo solita le di la respuesta:

—No quiero saber cómo era el niño.

Pero la descripción del que yo vi con el de la otra compañera que lo vieron solito, era el mismo niño, entonces, este, eso, prácticamente así es lo que yo he visto. Ora tengo dos guardias en el nuevo, pero no he visto nada ni escuchado nada, yo creo que porque es nuevo.

4. [Los ruidos en los baños]

Y acá en Camelinas, pues está el archivo,⁴ y está [el] baño de hombres y baño de mujeres [señalando que se encuentran uno después del otro], pero la jefatura está en la planta de arriba. Pero entonces, en la noche, pues todo eso está solo. Entonces, forzosamente a las dos, tres de la mañana teníamos que pasar por ahí y subir hasta allá [señalando hacia arriba]. Entonces también una vez iba así [señalando con la mano su camino] y se oyó dentro de los baños como un ruidazo, hasta como que aventaban las

³sabe: por "no sé".

⁴Oficina del departamento de archivo donde se resguardan expedientes clínicos.

cajas, como cuando se caen las cajas [da palmadas sobre la mesa], y que estaban chiflando y como cuando hace mucho ruido, mucho y entonces yo dije “ay, estos policías, voy a creer que estén haciendo tanto ruido, si es, este, si es un hospital”. En eso, venía un compañero que está en el sindicato y le dije:

—Oye, este, compañero, ¿no se fija quién está en el baño?, le dije, porque están haciendo mucho ruido y es un hospital.

Y dice:

—Sí.

Y ya, se entra y dice:

—No, no hay nadie.

Y yo me quedé “¡y!, mejor hubiera pensado que estaban los policías”. Y ya para las otras veces, no pues pasaba y hasta le hacía así [se tapa los oídos] y corría y a fuerzas tenía que pasar por ahí. Eso es eh, lo que pasó.

5. [La puerta]

Ora que se cambiaron todos los niños de pediatría del que tumbaron,⁵ del hospital que tumbaron, este, que estaba, todo, este, solo, pues que ya, pediatría, los niños fueron los que quitaron primero a otro lugar, entonces yo le dije a amigas, compañeras, a otras dos, este, que si no veíamos el piso a ver cómo había quedado. Y entonces ya, fuimos. Eran como las, como la una de la mañana y en la parte de atrás había una salita donde dibujaban los niños y entonces le dije a la otra compañera:

—A ver, vamos a entrar.

Pero estaba muy dura la puerta y me dijo:

—Yo te ayudo a abrirla.

Y entonces entre las dos estábamos así [simula el forcejeo de la puerta] tratando de abrir la puerta y apenas si, pero alcancé a

⁵El hospital del IMSS, recientemente demolido, estaba en la avenida Héroes de Nocupétaro, Morelia, Michoacán.

cabrer y entré y dije que no, que no había nada y ya, me salí. Y luego se volvió a quedar así como sellada la puerta, o sea, estaba muy dura y luego le dimos vuelta al piso, así (simula movimiento en círculo con la mano derecha sobre una mesa) y entons cuando íbamos así más o menos, este, pus ya casi para salir, iba otra compañera, yo en medio y la otra (señalando las posiciones de cada una) y entonces le digo, este, a la compañera, este, se llama Rosy:

— Rosy, ¿sí estás viendo lo que yo?

Y dice:

— Sí.

Y la otra compañera que estaba de este lado (señalando a la izquierda) dijo:

— No, es que yo no veo nada.

O sea que nada más ella [señalando a su derecha] y yo lo estábamos viendo. Y lo que vimos que, por ejemplo es, es que, ésta más o menos [toma una servilleta, la cual coloca de manera vertical en la mesa], estaba la puerta sellada y lo que nosotros vimos, y todo estaba cerrado, y lo que vimos es que la puerta iba haciéndole así [simulando con la servilleta el movimiento de la puerta abriéndose], así se estaba abriendo solita, este, y, y cuando yo dije:

— ¿Sí está, está viendo lo que yo?

Y dijo:

— Sí, se está abriendo la puerta, ¿no?

Y le digo:

— Sí.

Pero cuando gritamos y le corrimos era cuando ya iba como por aquí [simulando con la servilleta que la puerta había girado 45° aproximadamente], la puerta empezó a hacerle así [sacude la servilleta rápidamente, imitando a la puerta abriendo y cerrando en repetidas ocasiones], así la puerta solita se movía más rápido y entons gritamos y ya nos salimos corriendo. Pero la de acá [señalando a su izquierda] nunca vio nada, ni que se abriera la puerta, ni que se hacía así, nada, nada, nada más nosotras dos [señalándose a sí misma y a su derecha]. Y ya pasó. Luego le digo a una amiga:

— ¡Ay!, ¿qué crees que nos pasó en el octavo piso?

— ¿Qué?

Y ya le platiqué y dice:

— No, pues yo no creo.

Y le digo:

— Pues soy capaz de volver a ir para que creas, vamos y verás que ni se podía abrir la puerta.

Y ahí vamos. Pus ya eran como las dos de la mañana y como que no nos quisimos, no nos pudimos bajar porque ¡ay!, sí se veía medio feo, y dice, le digo:

— Mejor deja ir por las otras dos compañeras y pus ya con cuatro, pus ya más.

Y dice:

— Ándale pues. Y ya se va a traer a las otras dos compañeras otra vez y entons ya fue ella y abrió la puerta, pero sí la pudo abrir ella, ella no le tuvo que hacer así con mucho esfuerzo y cuando la abría, este, sintió así como cuando te jalar así la puerta (señalando el movimiento) y gritó también y dice:

— ¡Ay!, ¡me jalaron!

Y le volvimos a correr todas y ya.

6. [El elevador]

Como a las tres de la mañana, este, yo ocupaba una, una bomba de infusión,⁶ así se llama, este, y me la iban a prestar en el séptimo piso. Entonces ya me voy. Me voy en el elevador. Le pongo el séptimo piso y entons yo ya así, ya confiada así y entonces se abre el elevador y me bajo, pero se abre en el octavo. A las tres de la mañana, o sea que imagínate lo que nos había pasado, y no, fuéramos cuatro o tres, ¡pero ahí solita! Yo creo que a cualquiera pus le da miedo, la verdad. Y, aparte, ya se andaba cerrando el elevador y le corro para meterme y este, y ya, este, ya, me alcanzo a

⁶Una bomba de infusión es un dispositivo electrónico capaz de suministrar, de manera programada y controlada, una determinada sustancia por vía intravenosa a pacientes que por su condición así lo requieran.

meter, pero entonces otra cosa, no quería ni siquiera voltear a ver el piso, porque se veía, pues sí se veía muy... imponente, más bien, así y sí da miedo, obvio y entonces que le pongo en el elevador [hace como si presionara un botón varias veces] y no se cerraba y no se cerraba y ya a las quinientas que le hace así como que se va a cerrar [muestra el movimiento de la puerta del ascensor con la mano], pero se vuelve a abrir. Y luego otra vez le hago pues, para que se cerrara [simula nuevamente que presiona un botón], y otra vez [señala el movimiento de la puerta del ascensor cerrando y abriendo], y obviamente que no me iba a bajar de ahí yirme por las escaleras sola, la verdad que no. A cualquiera le daría miedo. Y entonces hasta el tercer intento, este, se cerró el elevador y ya me pasé y ya. Y para la siguiente guardia, este, eran como las dos de la mañana, este, otra vez iba a ir al mismo piso por otra cosa pero era... por otra cosa eh, entonces, dije "ah no, ya no me va a pasar lo de la otra vez". Entonces llegué y, en lugar de ponerle, le puse seis, siete, hasta el sótano, para que no se volviera a ir para allá. Y entonces este, le presiono todos los, los botones y ya, estoy confiada y de repente, otra vez en el ocho y eso que le di todos los botones para que no, para hacia abajo y otra vez para allá. Y otra vez lo mismo le daba al elevador [simulando presionar varias veces un botón] y nada. Y este, y ya otra vez, como al tercer intento, otra vez se cerró y ya. Pero ya después de allí, yo salí de vacaciones y ya no regresé, y ya tumbaron el edificio.

7. [La Planchada]

En el Civil⁸ sale la famosa *Planchada*.

— ¿Es nada más aquí en el Civil?

No, dicen que sale en todos los hospitales. Ahí en el civil sí nos llegó a pasar varias cosas en la noche. De repente, cuando íbamos

⁷Véase "'La Planchada', enfermera fantasma en los hospitales mexicanos" de Eduardo Luna, en *Revista de Literaturas Populares* VI (2006): 24-31.

⁸Hospital Civil de Morelia.

a ver, cuando estábamos solas había un, de repente nos dejaban, yo en el servicio social nos dejaban solitas en lo que era todo medicina interna, cincuenta y una camillas, cincuenta y un pacientes y entonces, de repente, ya estabas aquí y allá y, de repente, este, decía el paciente cuando les íbamos a poner algún medicamento:

– No, es que ya me lo puso la señorita.

– ¿Cuál señorita?

– No, pus la otra enfermera vino y me lo aplicó.

– Pus si nomás estoy yo, nomás estoy yo, ¿cómo que la otra señorita?

Y de repente te quedas así como, pus vino alguien del piso de abajo o algo. Pero ellos la definen como la *Planchada* porque es una enfermera muy planchada, muy arreglada.

– Y la *Planchada*, ¿se sabe quién es?

No, se comenta que son compañeras que a veces, este, muy, que no salían pues de las instituciones donde están, continuamente, o sea su misión es atenderlos y atenderlos.

– ¿Están como obsesionadas con su trabajo?

Sí, no se van, no sé, no se retiran como que no se permitieron este decir este, “ya fallecí, ya me voy” porque sí, no fue uno ni dos los pacientes o sea fueron varios.

Papeles de Lico Ávila

“Lico” Ávila solía recorrer las calles de Ébano, San Luis Potosí,¹ con un sombrero de palma y un morralito. Casi todos lo conocían, desde los jubilados de Pemex que se sientan todos los días frente a la funeraria, hasta las nuevas generaciones que transitan por este pueblo que se ha vuelto peligroso. Todos sabían también que en el morral traía sus famosos “papeles”, fotocopias de sus propios escritos que vendía personalmente por lo que le quisieran ofrecer. Presentamos aquí algunos de esos escritos – que funcionan como pliegos sueltos a lo moderno – y ofrecemos antes esta pequeña nota introductoria sobre su autor, su contexto, y sobre la forma en la que nos encontramos con todo esto.

Conocimos a Federico Ávila Zapata en el 2010, en el marco de un proyecto de recopilación de memoria oral sobre la fundación del pueblo de Ébano.² Muchas de las personas a quienes entrevistamos durante el trabajo de campo nos remitieron a él como

¹Ébano es un pueblo situado cerca de la frontera de los estados de Veracruz y Tamaulipas. Su crecimiento se debió a la explotación petrolera, pues en su territorio se perforó uno de los pozos con mayor producción a principios del siglo XX y se estableció la Huasteca Petroleum Company. La disputa por el petróleo provocó en 1914 un enfrentamiento entre carrancistas y villistas conocido como la Batalla del Ébano. Después de la expropiación petrolera (1938) Petróleos Mexicanos estableció ahí sus oficinas regionales y el pueblo vivió un auge económico. Actualmente los pozos ya no tienen una producción tan abundante y, por ser un punto de paso obligado, Ébano se ha convertido en uno de los territorios peligrosos del norte del país. El interés por esta investigación va más allá de lo meramente académico, pues al sitio nos ligan vínculos familiares.

²El proyecto “El oro negro del Ébano” fue financiado por el Gobierno de San Luis Potosí en una sola de sus etapas. Los autores de estas líneas elaboraron una base de datos con los testimonios y materiales fotográficos recabados. Los resultados del proyecto todavía no están disponibles.

el narrador por excelencia, aunque fueron los señores María de la Luz Huízar y Jesús Vázquez Díaz de León quienes nos mostraron por primera vez algunas de las fotocopias que guardaban de sus escritos. Encontrar a Lico, sin embargo, no fue fácil, pues en ese momento tenía 78 años y ya no estaba viviendo en Ébano, así que tuvimos que seguir su pista hasta la costa de Tamaulipas. Finalmente, cuando dimos con él, Lico Ávila nos concedió una larga entrevista que tuvo lugar el 25 de julio de 2010. Llegamos a su casa de Tampico, donde nos recibió desde las nueve y media de la mañana. Nos instalamos en una terraza que daba hacia la calle, sentados los tres, aunque Lico de espaldas a la pared en una silla baja y siempre con la carpeta que contenía sus papeles sobre las piernas. Llovió durante las primeras tres horas de grabación. Hicimos una pausa para comer y regresamos para grabar otro tanto. La generosidad y la habilidad del narrador fueron sorprendentes: Lico nos proveyó con un juego de fotocopias de todos sus textos y, sobre todo, hizo que su memoria desbordara recuerdos e historias durante más de seis horas en las que los entrevistados apenas dijimos unas cuantas palabras.

La historia de vida de Federico Ávila se parece a la de muchos ebanenses: está íntimamente ligada a un pueblo que creció a raíz de la migración de trabajadores nacionales y extranjeros atraídos por la explotación petrolera de principios del siglo *xx*. Lico nació el 12 de febrero de 1932 en la antigua calle Ancha de un pueblo de “casitas de madera y solares amplios”, como él mismo cuenta. Su madre llegó a ese Ébano a los ocho años junto con su familia proveniente de Villa Juárez, San Luis Potosí, en 1908: su abuelo materno, como tantos otros, había conseguido un trabajo en las incipientes empresas petroleras de Edward Lawrence Doheny. Su padre, el teniente coronel Inocencio Cortés Arramberri, llegó a Ébano con el 18 Regimiento de Caballería en 1927 y se marchó un par de años después.

Lico comenzó a notar las desigualdades sociales desde la escuela: reprobó el quinto año “por capricho” al darse cuenta de que su profesor le daba la palabra primero a los hijos de los ingenieros petroleros. Su actividad laboral fue muy diversa. Tra-

bajó en la industria petrolera como ayudante en el departamento de materiales, se aficionó a la baraja y después combinó esa actividad con la venta de armas de fuego y la compra venta de bienes raíces. Se casó en 1980 y tuvo varios hijos en su matrimonio. Falleció en 2012.

Lico nos explicó que su actividad como escritor comenzó tarde en su vida, en parte como una forma de alejarse de actividades como el juego y el comercio con armas. También existieron, sin embargo, otras motivaciones para tomar la pluma, pues su primer escrito, fechado a principios de 2007, fue de corte político: se trató de un texto titulado “Boletín electoral”, en el que expresó su descontento por la propaganda que se hacía para las elecciones en turno e invitó a los habitantes de Ébano a votar. Lo cierto es que su escritura parece nacer casi espontáneamente de dos de sus grandes facultades: una memoria prodigiosa y una gran capacidad como conversador. El renombre que fue adquiriendo gracias a su obra fue motivo para que en 2010 fuera nombrado Cronista municipal de Ébano.

Las palabras con las que Lico se refiere a su actividad como escritor revelan toda una poética propia de la que se sentía orgulloso.

Pero yo, presumiendo, unas calaveras las hice en cincuenta y cinco minutos. Y un escrito, yo a veces me viene y empiezo: *zaz, zaz, zaz, zaz, zaz, zaz, zaz...* y ya. Y en la noche a veces que lo pienso y ya. Pero por ejemplo, mira: no es muy... ni lo tomen a grosería. Por ejemplo, lo que escribo de mi madre que ella me contó en 1914, cuando la Revolución mexicana, en el 15, ¿qué fue? El 15, 14, pues lógicamente, pues yo no lo viví. Pero de ahí de los 1940 para acá, sí lo viví, y algunas cosas que me las han contado. Pero me las han contado, por ejemplo que me dicen:

— Fíjate que en Tampico está lloviendo.

— ¿Ah sí?

— Sí.

Yo estoy en Ébano, yo no sé. Pero luego, no lo dudo, porque es posible. Malo que me dijeran: “Fíjate que en Tampico tembló y hay una destrucción muy rara y todo”. [...] Pero son cosas que son

pasables, que son digeribles, ¿eh? Entonces yo las acepto como tales, ¿sí? Entonces ahí lo que escribo generalmente, el noventa por ciento, por no decir que el cien –sería ya una pedantería– lo he vivido, lo he visto.

Los temas muchas veces corresponden a memorias del pueblo y otras tantas a comentarios sobre política y actualidad, pero siempre parecían estar desbordándose de la memoria del narrador:

¡Hay mucho, pero muchísimo que escribir! Personajes históricos, mujeres heroínas que se partieron la vida para que sus hijos estudiaran, en trabajos rudos, alumbrándose, prostituyéndose para darles carrera a sus hijos, a sus hijas. Hay muchos. Señores que... el señor que entró a salvar dos niños y se quemó de sus pies todo. Murió él, salvó a los niños.³

La producción total de Lico Ávila que logramos reunir fue de 52 escritos de entre una y dos páginas cada uno. Esos escritos producen en los habitantes de Ébano, sobre todo en los de mayor edad, una fascinación peculiar. Son atesorados en el archivo familiar y funcionan como detonantes de la memoria: al referirse a ellos, al leerlos en voz alta, los recuerdos detallados desembocan siempre en una avalancha de otros recuerdos y pláticas sabrosas. En un futuro cercano reuniremos todos estos materiales en una publicación que también contendrá transcripciones de la entrevista con Lico y de las otras voces de Ébano que hemos logrado reunir en torno a ellos. Por ahora, presentamos aquí una muestra de diez textos: por un lado reproducidos en facsímil y, por otro, editados con ortografía y puntuación regulares para facilitar su lectura. Hemos anotado las cuestiones léxicas mínimas para la contextualización y comprensión de estos textos. En última instancia, estamos haciendo algo que Lico mismo sugirió:

³Todas las citas de esta nota introductoria son transcripciones de fragmentos de la entrevista mencionada.

Si ustedes por ejemplo son periodistas, son escritores, pues tienen que buscar no adulterar sus escritos, no pegarles eh... suposiciones ustedes. Sí pueden hacer tal vez que, por ejemplo, yo les de un escrito y plasmarlo con las mismas, con las mismas fallas ortográficas. O con el, como me han reprochado que el "haiga". "Haiga" que es "haya", me han dicho profesores. Bueno, ¿y a dónde está mi personalidad? ¿Eh? Si yo pongo "haya" y medianamente entonces yo ya voy a estar en otro nivel. Y si pongo "haiga" pues estoy en el nivel, en un nivel de escolaridad del que yo represento, que es primario. Me reprocharon: "No, que pones 'cineras' y es 'cinéfilos'". Sí, pero mucha gente no te va a entender de cinéfilos. [...] Cuando se está escrito, vas eslabonado la frase a ver cómo para sacarla. Ahí está, lo está ahorita viendo. Este... entonces no hay como decir: "al pan, pan y al vino, vino".

Que esto sea como un homenaje a su memoria.

BERENICE GRANADOS Y
SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
ENES, UNAM Morelia

1. Años cuarenta

Este escrito va dedicado a aquellas y aquellos que lo vivieron, que hoy por allí están; y para quienes ya no están físicamente, que esto sea como un homenaje a su memoria.

Quién no recuerda cuando íbamos a la escuela de madera⁴ y que conocimos a las maestras y maestros, profesora Toñita Vizcarra, profesora María Modesta González, profesora Catalina Ramiro y otras más; profesores Tomás Ostos, Ignacio Vélez

⁴En Ébano, las edificaciones de principios del siglo XX fueron realizadas por las compañías petroleras norteamericanas con una estética particular: construcciones totalmente de madera, de una sola planta, amplias terrazas al frente y techo de dos aguas. Algunas de esas construcciones aún están en pie. Las primeras escuelas estaban instaladas en este tipo de construcción.

Barbosa, José Ángel García Aguilar, Gregorio Bautista Lara, Flavio C. Sifuentes, Francisco Zárate Villegas, Oswaldo “Cañitas” García Reynoso, David Jiménez Figueroa, Nicolás Campos Soto y otros muchos más.

¿Quién no recuerda cuando íbamos a traer agua hervida a las calderas⁵ que las operaban los señores don Panchito de León, don Filiberto Trujillo, don José Rodríguez Becerril (papá del “Bolas”). Y también íbamos por agua a unas tomas⁶ que estaban a un costado de la Cooperativa, y que posteriormente estuvieron donde hoy está la funeraria.

¿Se acuerdan cuando íbamos con el frasquito a comprar los diez centavos de brillantina —había amarilla, roja y blanca— a la tienda de don Andrés Can Loo y a la tienda de don Manuel Yang?⁷

¿Se acuerdan cuando llevábamos los zapatos a que nos les pusieran medias suelas y suelas corridas y tapitas a las zapatillas de las mujeres? Estábamos “jodidillos”.

¿Recuerdan cuando le comprábamos “raspas”⁸ al señor Gudín?, ¿cuando íbamos a la comisaría, a la Cooperativa⁹ que estaba en medio del mercado y después íbamos a la que se quemó, que estaba situada allí por la “Concha” y el local de jubilados?

¿Recuerdan que cuando íbamos a los bailes en las escuelas de madera quitaban las paredes intermedias para que se hiciera más

⁵Calderas de la termoelectrica que brindaba electricidad al pueblo y lo abastecía de agua para beber. Ahí también se abastecía de agua la locomotora interna que transportaba petróleo del campo petrolero a la vía ferroviaria.

⁶Surtidores de agua.

⁷Dos inmigrantes chinos que poseían tiendas de abarrotes y molinos. Los primeros inmigrantes chinos llegaron a Ébano con el auge del petróleo, a principios del siglo XX. Ellos eran los encargados de administrar el restaurante en el centro de operaciones de la compañía de Doheny.

⁸*raspa*: “raspado. Raspadura de hielo con jarabe” (Mex.).

⁹La Cooperativa de Petróleos Mexicanos es la organización de trabajadores de Pemex constituida desde 1943. Aquí se refiere específicamente a la tienda departamental de esa organización en Ébano, que ofrecía productos y servicios exclusivamente a los trabajadores de la empresa.

grande el salón de baile? Todo esto era el 15 de septiembre,¹⁰ 31 de diciembre. Y allí tocaba la inolvidable Orquesta “Sección 3”¹¹ de don Jorge Rentería Rosillo.

¿Recuerdan cuando se hacían las fiestas en el cine de madera organizadas por la escuela, generalmente el 15 de septiembre, donde actuaban en un mano a mano las señoritas Agustina y Aurelia Banda García en contra de las señoritas Demetria y María Zamora Castillo, cantando canciones rancheras, vestidas de chinas poblanas¹² y con trenzas adornadas con listones tricolores?

¿Se acuerdan de la lotería que se situaba primeramente donde hoy está el kiosco? Por ese entonces no había plaza. Después dicha lotería se situó a un costado de la iglesia y era administrada y dirigida por doña Marce, esposa de don Julio Torres. Por ese entonces le ayudaban a cobrar y repartir las tablas de la lotería las señoritas Josefina y María Guadalupe Nieto Hernández (hermanas) y la señorita María Isabel Constantino Namorado, pertenecientes a las catequistas del Sagrado Corazón de Jesús. Hubo varios gritones, los que corrían la baraja: don Benito Diana, don Luis Lucio y aquel joven “Ormeño”.

¿Recuerdan cuando íbamos a la doctrina, los sábados por la tarde y nos daban boletos que cambiamos después, cuando había kermés, por tamales, atole, buñuelos u otras cosas? ¿Recuerdan cuando íbamos a ofrecer flores — las niñas en mayo y los niños en junio — con ropa blanca y un listón rojo, cruzando el pecho?¹³ ¿Cuando íbamos a los juegos Atracciones Calderón, que eran los caballitos, las sillas voladoras, la ola, la rueda de la fortuna, todos estos juegos situados en los llanos del barrio chino?¹⁴ ¿Recuerdan

¹⁰Conmemoración del Día de la Independencia de México.

¹¹Orquesta que se formó con trabajadores de Pemex que sabían música. Estaba conformada por diez integrantes y tocaban también la serenata de los domingos en la plaza.

¹²*traje de china poblana*: “blusa blanca bordada, rebozo y falda roja y verde, ancha y larga, con lentejuelas” (Mex.).

¹³En mayo las niñas ofrecían flores a la Virgen María y en junio los niños al Sagrado Corazón.

¹⁴Véase nota 7.

cuando íbamos con la cubeta o cubetita con nixtamal al molino de don Alejandro Galicia, al de doña Ángela Ortiz, al de don Andrés Can Loo, al de don Manuel Yang, al de don Pedro la “Perica” González, para traer la masa y que nuestras mamás nos hicieran aquellas sabrosas tortillas en el comal y bracero alimentado con leña de Ébano o chicharrilla, y que después se moderizó con el carbón (esto último ya era un lujo)?

¿Cómo vamos a olvidar todo aquello si forma parte de nuestra vida? Y que hoy, quienes lo recuerden, comenten con su familia y amigos toda aquella “época” y le agreguen detalles y acciones no plasmados en este escrito, que por haberseme escapado pido disculpas.

*Escribió: Lico Ávila Zapata
Abril-14-2007*

2. Restaurantes y comidas caseras

Hablando de la década de los cuarenta y parte de los cincuentas, aunque se dice que años atrás ya funcionaba como hotel y restaurante, me refiero al del Cerro,¹⁵ del señor Sam Lee (de origen chino). Allí trabajaba Macario (chino), también el señor Salvador Rivera como cocinero (por cierto muy competente). También trabajó allí el señor Barbarito Zaragoza, cocinero excelente y de carácter siempre amable, y el señor Eucario “El Sam” Ramírez Flores, como lavaplatos y mesero.

Allí íbamos a tomar el té helado, el pay de limón, de plátano, de leche, de piña, galletitas, los sandiwches. Claro, también había almuerzos, comidas y cenas.

¹⁵El Cerro se refiere a un relieve natural situado en el centro del pueblo, donde se establecieron las oficinas de las primeras compañías petroleras, y donde después Pemex instaló también sus oficinas regionales. En sus laderas se construyeron también las casas de los empresarios petroleros norteamericanos y de sus empleados más cercanos — después ocupadas por los ingenieros de Pemex —, el casino y el club deportivo.

Allí abajo en el mercado estaba el restaurante de doña Cleofitas Uresti, mamá del sr. Fausto E. Cordero Uresti y esposa de don Agapito. Allí también vendían almuerzos, comidas y cenas, todo esto con un sabor de excelente gusto.

En el mercado también estaba el café y restaurante del señor Juan “Gallo” Loo, había bisquettes, pays y comida. Allí trabajaba como cocinero “El Patón”, no recuerdo su nombre. Este señor tuvo un encuentro boxístico en contra de José “La Lengua” Ruiz Cruz y tuvo como escenario el cine de madera. No recuerdo el resultado. Fue todo un acontecimiento por mucho tiempo comentado.

Mencionaré, con todo respeto y cariño, a señoras que en sus domicilios vendían comidas (recibían abonados). Por ejemplo: doña Isaura (Chagüita) González, mamá de doña Petra, doña Amparo, doña Esther, doña Herlinda Ortiz González y de doña Elia viuda de Martín Quinta. Por cierto, todas muy serias y bonitas. Doña Chagüita, conocedora de los secretos de la comida mexicana. Sus guisos eran variados y exquisitos y sobre todo con mucha limpieza.

Allí por la calle de la iglesia (hoy Reforma) estaba la señora Fermina, mamá de Enrique y Gloria Figueroa. Allí también se guisaba sabroso, recibía abonados, generalmente trabajadores petroleros.

¡Ah! Y doña Romualda Torres, tía de don Ceferino “El Mariachi” Gómez y mamá de la “Chicharrita” Guzmán y de la señora Susana Guzmán, esposa de don Rubén Cano. También de manos maravillosas para preparar sabrosos guisos. Allí comían trabajadores y algunos vendedores foráneos, todas ellas y ellos forman parte del fortalecimiento histórico y fundamental de nuestro Ébano.

Que este escrito sea como un grito de reclamo que aún su recuerdo de trabajo y honestidad vive en nuestra mente y corazón.

*Escribió: Lico Ávila Zapata
Mayo - 28 - 2007
Esto continuará...*

3. Las resortereras

Al final de la década de los 30s y principios de los 40s, los alumnos de primaria terminaban su sexto año de una edad de 18 ó 20 años, y muchas y muchos no la terminaban. No había trabajo, la base trabajadora se componía de trescientos aproximadamente, o tal vez un poco más. Había pocos eventuales (transitorios), las muchachas se dedicaban a ayudar en parte del quehacer de sus casas: lavar trastos, barrer, cuidar a sus hermanitos, ir al molino y otras actividades caseras. Casi nadie tenía radio.

Y los muchachos, algunos trabajaban en la milpa y por la tarde practicaban el beisbol. En cambio, los que su papá no tenía milpa se iban a traer leña y, claro, llevaban su resortera y se decían que eran buenos tiradores. Y esto dio lugar a que se efectuara un desafío y se hizo. Esto fue en el Cuadro¹⁶ y participaron tres jóvenes, ya que los demás no se atrevieron a concursar, ya que les reconocían “canilla”¹⁷ a aquellos tres. Por este entonces era temporada de las golondrinas y la apuesta era el que tumbara más golondrinas en vuelo. Y ¡empezaron! Pedro de León, J. Socorro “Zurdo” Martínez y Ramiro Cuevas, todos ellos bien dotados de bolas de lodo de barro. Hubo 3 o 4 días por la tarde de competencia y en todas resultó vencedor J. Socorro “El Zurdo” Martínez y fue declarado “campeón”, reconocido por varias personas, no hace mucho por el señor “Panchito” Gatica, y por allí anda quien también lo reconoció como el mejor tirador, este señor es don José “El Cocó” Sánchez Juárez. Gracias “Cocó”. Gracias Pedro “Gringo” de León. Hubo más tiradores (resortereras). Estos fueron muchos años más acá. Dios mediante daré cuenta de ellos en otro escrito.

*Escribió: Lico Ávila Zapata
Junio /28/ 2007*

¹⁶Véase el siguiente texto, “El Cuadro”.

¹⁷canilla: fuerza.

4. El Cuadro. Hoy Parque 18 de marzo

Quienes nacimos aquí en la década de los treinta o antes debemos de recordar que había una banqueta de tablones que estaba desde la casa de don Pablito Martínez (boticario), tío de los hermanos Nicandro y Meno Cruz Martínez, hasta la puerta del Cerro. Esa banqueta sería puesta allá a principios del 20 para aliviar el tránsito, ya que por esos tiempos llovía muy seguido y, lógico, se hacían unos tremendos lodazales. Bueno, pues a principios de los 30 tal vez el 34 o 35, de esos tablones hicieron unas gradas en el Cuadro¹⁸ con capacidad para unas cien personas o menos.

Recuerdo que mi papá me llevaba en el 36 y parte del 37 al beisbol (confieso no le entendía), esto era los domingos por la tarde. Me daba veinte centavos de aquella moneda grande de cobre, y le compraba a doña Ramoncita y a doña Pila dulces, pan y otras cosas, ya que ellas siempre estuvieron allí hasta principios de los 50.

A raíz de la Expropiación Petrolera¹⁹ se construyó un nuevo parque: gradas con bases de cemento y estructuras de tubos, asientos de madera y techo de lámina (todo nuevo) y bien pintado (color verde), tela protectora (gallinero). Se hicieron dos casetas (madera) y servicios sanitarios y baños, y al terreno se le tiró tierra amarilla. Una parte de la cerca era de tubos y alambre de cable, las demás, de postes de cerón²⁰ y alambre de púas. Entonces su capacidad fue para unas seiscientas personas. Hago la aclaración: cuando la Liga de Golfo en el 48 y 49 se hizo la ampliación.

Gracias a la intervención del señor Nicho Banda Moreno y el señor Mundo García ante el ingeniero Guillermo de la Garza, superintendente y, claro, su buena y siempre disposición para con el pueblo y el deporte, hizo posible dicha obra y actualmente su capacidad es aproximadamente de mil a mil cien.

¹⁸Cancha de beisbol.

¹⁹Decreto promulgado por el Presidente Lázaro Cárdenas el 18 de marzo de 1938, por el cual el petróleo se declaraba propiedad de los mexicanos.

²⁰cerón: árbol regional maderable.

Por este terreno han pasado muchos jóvenes peloteros, también muchos señores de treinta o más edad. Algunos pisaron la liga mexicana, tres de aquí; uno de ellos está en Monterrey, consagrado, ustedes ya saben quién es.²¹ Los domingos por la tarde era fiesta, hablo de los años 35 al 42, pues íbamos a gustar del beisbol, la novena grande jugaba.²²

Hablar del Cuadro, hoy 18 de marzo, es recordar no sólo a los que jugaron, sino a los aficionados (espectadores). Tal vez por allí anden algunos de los que jugamos con guantes de lona, espaiks²³ remendados, calcetines, pantalón arremangado, sudadera y cachucha oreja de perro, con aquella pelota usada espolding o la rabbit (la del conejito).²⁴

Allí, en las gradas, hubo gentes que siempre estuvieron presentes aplaudiendo, gritándole al ampáyer.²⁵ Mencionaré algunos: don Goyito Pérez, don Simplicio García, don Bernabé Ortiz (papá de Pablo, Hermelindo y Bartolo Ortiz Reyes), don Lolo Constantino (papá de Mandich), don Gustavo González, don Ricardo Orozco, don Matías Amaro, don José Osuna, don Pepe Cuevas Guzmán, don José Cabrero, don Juanito Alvarado (papá de "Kimbo"). Sé que faltan muchísimos.

Hoy estoy recordando a algunos que acompañaron a la novena grande.

Esto continuará... Dios mediante.

*Escribió: Lico Ávila Zapata
Agosto 20 2007
Ébano, S. L. P.*

²¹Se refiere a Ramiro Cuevas.

²²novena grande: se refiere al equipo titular de nueve jugadores en el beisbol.

²³espaiks: spikes, zapatos con protuberancias en las suelas para practicar deportes.

²⁴Marcas de pelotas: Spalding y Rabbit.

²⁵"Ampáyer. (Del inglés umpire 'árbitro', que se pronuncia más o menos /ámpair/.) Árbítro" (Mex.).

5. El ciclón Hilda

En septiembre 19 del 55 nos golpeó el ciclón Hilda. Nos dejó tristes recuerdos. Perdimos varios amigos, conocidos, trabajadores petroleros, toda una cuadrilla de tuberos y a un soldador y a su ayudante.²⁶ Únicamente se salvó un trabajador. Fue un terrible golpe para la familia petrolera.

El agua de la Laguna Chica llegó hasta la bajada del Cuartel.²⁷ El ciclón voló el techo de la superintendencia situado en la cúspide del Cerro, también tumbó varias láminas de algunos talleres. Al parque "18 de marzo"²⁸ también le voló láminas. La mayoría de las casas antes del ciclón fueron reclabadas [*sic*] y amarrados sus techos. Tumbó la red eléctrica, sufrimos apagón por varios días, nos alumbrábamos con quinqués y aparatos de petróleo y velas. También voló y destruyó la bodega de la estación de ferrocarril. Quedamos aislados por carretera: ni para Valles ni para Tampico había paso.²⁹ Nos tomábamos los refrescos y la cerveza al tiempo:³⁰ no había hielo. Se escaseó el maíz y otros artículos en las tiendas. Sólo la Cooperativa tenía maíz amarillo y otras mercancías. Todo esto porque el ingeniero don Guillermo de la Garza, en su avioneta, hacía siete o más viajes diarios (vuelos) a Tampico a traer mercancías; acción de servicio nada anormal en él, ya que siempre estuvo presto a servir a Ébano. Entonces la Cooperativa, en una acción solidaria, empezó a vender a toda la población sus productos. A raíz de ese acontecimiento el Departamento de

²⁶Se refiere a oficios de los trabajadores encargados de construir las tuberías que llevaban el petróleo del pozo al campo petrolero.

²⁷Se conoce como "Laguna Chica" o "Laguna de Chapopote" al nacimiento de agua situado al sur del pueblo, de donde se extrae chapopote (alquitrán de petróleo) para utilizarlo como impermeabilizante o asfalto. El cuartel militar, por su parte, estaba situado en la periferia sur del pueblo.

²⁸Véase el texto 4, "El Cuadro".

²⁹Ciudad Valles y Tampico son dos de las ciudades más importantes de la región norte de la Huasteca, ubicadas al oeste y al este, en los estados de San Luis Potosí y de Tamaulipas, respectivamente.

³⁰*al tiempo*: "A la temperatura ambiente" (*Mex.*).

Carpintería y el Departamento de Electricistas trabajaron tiempo extra, inclusive sábados y domingos.

Para ir a Tampico había que transbordar en La Cortadura³¹ ya que se había roto el puente. Por Ferrocarril no había paso. Hoy todo eso sólo es un recuerdo. En las aulas de la Escuela Ignacio Zaragoza “Artículo 123” se albergó a mucha gente y se le ayudó con alimentos.

También en el Sindicato de la Sección # 3 se alojaron familias. Los que vimos y vivimos estos hechos hoy tal vez diremos, como dijera “El morocho” Carlos Gardel, que “¡veinte años no es nada!”³² Pero aquí son 52 años de “aquello” y si cerramos los ojos y damos marcha atrás en el recuerdo nos daremos cuenta que se nos ha deslizado el tiempo. En verdad, como canta Armando Manzanero, “Parece que fue ayer”.³³ Actualmente estamos pisando el solar de la ancianidad quienes fuimos testigos y actores de esa página histórica.

*Escribió: Lico Ávila Zapata
Septiembre - 02 - 2007
Ébano S. L. P.*

6. Frases populares³⁴

Frases que nacieron espontáneas, pero que llevan un sentido verdadero de la picardía y el sentimiento del mexicano. Que estos

³¹La Cortadura es un sitio de paso en el que un afluente de la laguna de Chila se une al río Pánuco, al norte del estado de Veracruz.

³²Referencia a la canción “Volver”, del cantautor Carlos Gardel.

³³Referencia a la canción del mismo nombre, del compositor mexicano Armando Manzanero.

³⁴Este texto, que no va anotado, es un ejemplo de la producción de Lico ligada a recuerdos muy específicos de Ébano. Mediante diferentes entrevistas estamos intentando reconstruir sus contextos: cada frase, junto con el nombre de quien la pronunció, evoca una anécdota.

hombres que las expresaron y que muchos de nosotros los conocimos y que hoy al leer este escrito reconozcamos su talento, al analizarlas y saber su contenido.

¡Ya está la calabaza! Dr. don Francisco Villaverde.

¡Cuando Pin toma todos toman, cuando Pin paga todos pagan!
De don Crispín Ordaz.

¡Tan agras! De don Constancio Reséndiz.

¡Muchas gracias don Flavio, voy de prisa! De don Ángel "La Tabla" Flores.

¡Salgo a la calle a buscar tontos y dan conmigo! De don Justino "El Güiri" Dávi. ¿Comer o no comer? ¡Vieja: hazte un huevo! De don Goyito Banda.

¡Hasta el pie de la ficha! De don Rosalío del Ángel.

¡No hay de otros, puros de Cerritos! De don Higinio Sandoval.

¡Son cachas de elote! De don Eugenio Banda.

¡Son puras mulas! De don Jesús Huizar.

¡Estoy parado compañero! De don José "El Párate" Hemández.

¡Que no pare el chorro! De don Manuelito Alvarado.

¡Nomás a una se le pega! De don Juanito Reyes.

¡Solo un milagro te puede salvar! De don Pillo Amaya.

¡Si no hay mais, aunque sea garbanzo! De don Isaías "El Chato" Uresti.

¡Si traes con qué no te vas sin qué! De don Felipe "El Pescadito" Juárez.

¡Como quiera es peso! De don José Corveira.

¡A güevo, dijo "Chevo"! De don José "El Manotas" Quintá.

¡Vamos "Terry"! De don Milo "Catala" Cruz.

¡Ya se me fue la onda compañeros! De don Cándido Licea.

¡De a cómo no! Del dr. Roger Gómez.

¡Somos pocos, pero firmes! De don Jesús "La Chireta" Huerta.

¡Mátalas tren de la barra! De don Zenón Cuevas.

¡El toro brama! De don Felipe Valle.

¡Al cabo mundo ahí te quedas! De don Ladislao Jiménez.

¡Ahora si se te puso el kilo a peso, Bartolo! De don Bemabé Ortiz.

¡Yo les digo, pero no me hacen caso! De don Raúl Cobos.
¡No le huela, tómele no sea menso! De don Fidencio “El Brujo”
Ávila.

¡A jalar, dijo Arreola! De don Roque Arreola.

Que este escrito sea como un timbrazo en nuestra dormilona memoria y elevemos una plegaria a Dios por el descanso de los que ya no están.

*Escribió: Lico Ávila Zapata
Noviembre 02-2007
Ebano, S.L.P.*

7. El cine (de madera)³⁵

Corría la década de los cuarenta cuando aquí en nuestro Ébano lo máximo en diversión eran dos lugares: el beisbol y el cine. Por aquel entonces jugaba la novena grande en un campeonato en que participaban otras secciones petroleras,³⁶ pero esto hacía que nuestro equipo jugara cada quince días un juego los domingos a las 15 horas.

En el cine solamente había función los sábados por la noche, cobraban 30 y 20 centavos la entrada, era sólo una película y había cortos del ratón Miguelito, Popeye y el gato Félix.³⁷ Solamente había un aparato proyector. La película venía de Tampico — llegaba en el tren —. Eran rollos en latas, generalmente eran nueve o diez partes en blanco y negro. Al término de cada rollo había que poner el siguiente y quedaba a oscuras el salón, y si tardaban en la proyección, la muchachada chiflaba, gritaba,

³⁵Durante la entrevista, Lico Ávila hizo, a solicitud nuestra, una lectura comentada de este escrito. El video puede verse en el suplemento electrónico de esta colaboración.

³⁶Distintas localidades de la misma zona en las que se explotaba el petróleo.

³⁷Dibujos animados de la década de los veinte y treinta.

pataleaba el piso de madera, algunos quitaban los maderos donde descansaban los brazos para golpear las butacas, provocando mucho ruido. Posteriormente se adquirió otro aparato, y ya con dos la película se fue de corrido. El salón no tenía baños, su capacidad de butacas: alrededor de 300. Los operadores por ese entonces eran los señores don Abundio Silva y don Mateo Saldaña. Estaba como ayudante Rafael "El Chicle" Flores, en la taquilla estaba don Ramón Flores, abuelito del "Camarón" Amaro, y en la puerta recogiendo los boletos estaba don Nicanor Zamora. Afuera, vendiendo refrescos, dulces, cacahuates, chicles, etc., don Basilio "Bacho" Orozco. Y cómo olvidar a aquellas dos damas (toda su vida solitarias) luchadoras que también allí estaban vendiendo: ellas eran doña Ramona y doña Pila.

Antes de comenzar la función ponían música. Recuerdo las siguientes canciones: "Esperanza inútil", "Irresistible", "El pájaro carpintero", "Al sur de la frontera", el "Corrido del petróleo".³⁸ Por esa pantalla pasaron *Allá en el rancho grande*, con Tito Guízar, Esther Fernández, René Cardona, Lorenzo Barcelata, "El Chaflán" López, Ema Roldán, *Ahí está el detalle* con "Cantinflas", *¡Ay Jalisco no te rajes!* con Jorge Negrete y otras muchas.³⁹

También pasaron de vaqueros (tejanos) con Gary Cooper, Gene Autrey, Hopalong Cassidy, Randolph Scott, John Wayne, Robert Taylor y aquel "viejito" California.⁴⁰ Tal vez muchas y muchos van a decir "eso yo no lo ví" y tendrán razón, quiero decirles que

³⁸"Esperanza inútil" e "Irresistible", de Daniel Santos, "Al sur de la frontera", de Los Tecolines, y las anónimas "El pájaro carpintero" y "Corrido del petróleo" son todas canciones populares de los años cuarenta y cincuenta.

³⁹Tres películas mexicanas producidas entre 1936 y 1940.

⁴⁰Gary Cooper, Gene Autrey, Randolph Scott, John Wayne y Robert Taylor son todos actores estadounidenses de gran popularidad, activos sobre todo en las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta. Hopalong Cassidy, en cambio, es un personaje heroico creado por Clarence E. Mulford; las novelas de vaqueros de este autor se adaptaron al cine hacia 1935. *In Old California*, por último, es una película de William C. McGann sobre la fiebre del oro, protagonizada por Gary Cooper en 1942.

esto va a seguir, Dios mediante. Hay mucho que contar del cine, sus películas, las familias que asistían (que eran cineras),⁴¹ las muchachas, los muchachos, los señores solos o en pareja y muchas cosas más.

*Escribió: Lico Ávila Zapata
Marzo 7, 2008
Ébano, San Luis Potosí*

8. Bísquetes.⁴² Una historia que no muere

En la década de los 30 y gran parte de los 40 estaba el café de un chino llamado Juan, mejor conocido como “Juan Gallo”, situado en el mercado Juárez (actualmente destrozado), local que después ocupara el restaurante Lupita, cuya dueña fue doña Lupita Martínez, abuelita del doctor Pedro Cuauhtémoc. Bueno, volvamos a los bísquetes. En el mencionado café se hacían pasteles, pay de piña, leche y, por supuesto, los sabrosos bísquetes. También vendía comida. Allí trabajaba como panadero y cocinero Fausto “El Pato” Armendariz, papá de Olguita, poco después un señor conocido como “El Patón”.

Y en los años 44 o 45 nace un café en la esquina de la calle Ancha, hoy Constitución, y la calle Juárez, cuyo dueño fue un señor de nacionalidad china llamado Ramón Sánchez, cuya construcción era de madera.⁴³ Tenía un mostrador o barra para cuatro o cinco bancos, dos mesas con cuatro bancos cada una, había una estufa de leña con horno que servía para cocer los bísquetes. El

⁴¹*cineras*: cinéfilas.

⁴²*bísquete*: pan dulce introducido en Ébano y la región por los migrantes chinos a principios del siglo XX. Su nombre —mas no sus características— proviene del inglés *biscuit*.

⁴³Sobre las construcciones de madera véase nota 4.

café iba con leche “bronca”⁴⁴ hervida. A las cinco de la mañana se abría dicho negocio. Ya había los bísquetos, solos o con mantequilla, y el café calentito. Mucha gente los pedía para llevar. También vendía cigarros, chicles y refrescos. Por las tardes, de las cuatro hasta las ocho de la noche, café con pan de dulce, ya no había bísquetos.

Allí trabajaba un panadero, Fidel “El Negro Palma” Espinoza. Poco después Delfina Aguilar, siempre siguiendo la receta de don Ramón en la elaboración de tan sabrosos bísquetos. También trabajaban tres o cuatro empleadas (meseras y lavaplatos).

Actualmente hay varios negocios que hacen bísquetos, ya populares. El Maná en la plaza; El Bisquetón en Las Américas; Daniela en la Colonia; y en el Barrio Chino, Chayo Sosa; en los Tulipanes, Carmela.⁴⁵

¡Buenos días! Con cafecito caliente y bísquetos con mantequilla.
¡Buen provecho!

*Escribió: Lico Avila Zapata
Octubre 01-2009
Ébano, San Luis Potosí*

9. El Panteón (los difuntos)

En los años 35, 37 o antes, cuando moría un familiar de un trabajador petrolero o un petrolero, la compañía “petrolera” regalaba una caja mortuoria (ataúd) y prestaba una troca⁴⁶ para transportar el cadáver. La caja era de madera pintada de negro, sin adornos. La velación era en el domicilio. Allí se repartía café, galletas

⁴⁴*bronca*: sin procesar, recién ordeñada.

⁴⁵Se refiere a varias zonas del pueblo: la plaza central, Las Américas al norte y en la periferia, la colonia Obrera al oeste, el Barrio Chino en las calles centrales, y la colonia Tulipanes al este.

⁴⁶*troca*: del inglés *truck*, camioneta.

ovaladas, cigarros argentinos y por supuesto la popular “caña”,⁴⁷ porque un velorio sin caña no es velorio.

Me tocó vivirlo: el traslado de una tía al panteón. Había llovido días antes y ese día también llovía; íbamos por un camino bastante lodoso, el camión llevaba cadenas en las llantas, iba zigzagando; llovía fuerte. La fosa allí estaba, limpia, sin ladrillos, tierra bruta, más bien esa tarde era puro lodo, las paladas, era lodo con agua. Eso era un entierro de esa época en Ébano.

En el 41 muere una tía en los primeros meses del año. Llovía mucho, no se podía transitar al panteón. Recuerdo, esa vez nos fuimos en una plataforma jalada por la máquina de vapor. Llovía mucho. También fue enterrada entre paladas de lodo, su caja era negra, sin adornos y una cruz de madera pintada de negro.

Cuando moría una niña o niño sus padrinos iban en la noche, llevaban música (guitarra y violín). Había una ceremonia en la cual coronaban a la niña o niño, había quema de cohetes, tradición que señala que son angelitos.⁴⁸ La música duraba toda la noche y parte del día allá en el panteón. También tocaban los músicos.

Esto continuará... Dios mediante.

*Escribió: Lico Ávila Zapata
Noviembre- 01- 2009-10-21 [sic]
Ébano S. L. P.*

10. El Tren

Hablando del 1937 hasta el 48, o un poco más acá, recuerdo que cuando íbamos a Tampico en el tren... primeramente la emoción de saber que íbamos a viajar. Allí en la sala de espera había unas bancas de madera, pero quién se iba a estar quietecito: nos sen-

⁴⁷caña: aguardiente casero que la familia Tonarelli producía cerca de la estación de trenes.

⁴⁸A los niños muertos se les ponían una corona de flores.

tíamos incómodos y nos salíamos a mirar si ya venía el tren. Allí había un pizarrón en la sala en donde ponían con un gis la hora de llegada. Y cuando llegaba el tren era una gran emoción y tal vez miedo, ya que la máquina echaba vapor y se oía el resoplido de la máquina locomotora y el tilín-tilín de la campanita. Entonces todo eso era un gran movimiento: bajaban carga, se oían los pregones de las vendedoras de gorditas de huevo rojo enchilado,⁴⁹ el café calentito en aquellas botellas (topos) que les ponían tapón de papel o de olote,⁵⁰ y arrancaba el tren rumbo a Tampico.

Y arriba el conductor empezaba a checar los boletos dando una contraseña. A los que llevaban sombrero allí se la ponían; y a los que no traían, se la ponían en un botón de la camisa. Luego salía el vendedor ofreciendo los rancheritos,⁵¹ las cajetas (venían en paquetes de cinco, eran cajitas redondas de madera delgadita y estaban cubiertas con papel de china verde blanco y rojo y sujetas, amarradas, con un cordelito).⁵² También ofrecía refrescos oranches⁵³ y cerveza Carta Blanca (chica).

Generalmente traían dos carros de pasajeros de segunda y uno de primera. En el de segunda los asientos eran de madera. El de primera era acojinado. El boleto a Tampico costaba \$1.35. El tiempo que hacía de Ébano a Tampico era de cincuenta y cinco minutos. También traían un vagón en el cual transportaban la carga. El último carro le llamaban “el cabuz”. Allí viajaban el conductor, el cobrador y otros.

La primera estación era Ferronales, allí había unos tanques de chapopote que descargaban a unas llenaderas, así le llamaban, eran unos tubos que servían para llenar los carros tanques y

⁴⁹*gorditas de huevo rojo*: alimento hecho con maíz, relleno de huevo guisado en una salsa de jitomate y chile.

⁵⁰*topos*: botellas de vidrio en las que servían el café; para conservarlo caliente se sellaban con tapones hechos del residuo de la mazorca desgranada.

⁵¹*rancheritos*: frituras de maíz, con forma cilíndrica y alargada. Se comen con limón y salsa picante.

⁵²*cajeta*: dulce de leche.

⁵³*oranches*: refresco embotellado sabor naranja, marca *Orange Crush*.

llevarlos a Tampico-Madero para su refinación. Después seguía Chijol, luego Méndez, luego El Clarín, Chila, Ochoa, Tamós, El Prieto y Tampico.

Muchos, digamos todos los comerciantes, se surtían de mercancía de Tampico. Había un camioncito que echaba fletes de la estación al campo.⁵⁴ Lo manejaba Pedro “La Chicharra” Garibaldi Torres. Después hubo una camioneta “gayín”⁵⁵ que la manejaba don Servando Saldívar. Después, esa misma, la manejó Jerónimo “El Jarocho” Ahumada.

Claro que, desde muchos años antes, ya el tren servía como medio de transporte: rápido, seguro, barato y único. De otra manera había que hacerlo a lomo de bestia o caminando.

Esto fue el tren, parte importante en la vida de Ébano. Esto continuará, Dios mediante, con los estudiantes que iban a San Luis.

*Escribió Federico Ávila Zapata,
cronista municipal.
2 de junio de 2010
Ébano S. L. P.*

11. El león (el día que dos familias comieron carne de león)

En el rancho San Jacinto, propiedad de don Salomón Pérez, merodeaba un león,⁵⁶ el cual ya había matado varios becerros, por lo que don Salomón ofreció quinientos pesos a quien matara dicho felino. Don Santos Lastra, mejor conocido como “El Güero Lastra”, aficionado a la cacería, incursionaba por esas áreas, ya que había una vasta región sin circular —alambre de púas, digamos

⁵⁴Es decir, de la estación ferroviaria al campo petrolero, situado en el centro del pueblo.

⁵⁵*gayín*: *guayín*, tipo de automovil con capacidad para carga en la parte trasera.

⁵⁶*león*: se refiere aquí a una especie de felino también llamado onza (*Puma yaguarundi*).

Auza, Pujal Coy no existía – y Velasco.⁵⁷ Por esos lugares había venados, jabalíes, coyotes, tejones, armadillos, víboras de cascabel, guajalotes, chachalacas, palomas, papanes y otras muchas variedades, pero de leones era rarísimo saber que por allí anduvieran, así como tigrillos, también eran poco vistos. “El Güero Lastra” se iba muy temprano a esos montes y se situaba en algún “espiadero” (charco de agua) a que llegaran a tomar agua los venados y algunas veces mataba venados, de los cuales vendía una gran parte de la carne y la otra para consumo de su familia. Pero aquella vez, pasando por un rancho, se encontró con el vaquero y este le dijo:

– ¿Cómo le ha ido? ¿No ha matado venado, don Santos?

– No, le contestó “El Güero Lastra”.

– Pues yo, fíjese usted, anoche maté un León. Por allí lo tengo y lo voy a enterrar, porque yo creo que los zopilotes no se lo van a comer.

– Mejor regálemelo, yo me lo llevo para sacar manteca (cebo, dicen que sirve para las reumas).

Y el vaquero le dijo:

– Se lo doy, lléveselo.

Y don Santos cargó con el león, pues él sabía de la recompensa y se lo presentó a don Salomón recibiendo el pago.

Se llevó el león a su casa con el fin de fritar⁵⁸ la carne y sacar manteca y venderla en frascos como remedio para las reumas, pero se le ocurrió llevar una pierna de dicho animal para venderla y para que quien la comprase la fritara y estuviera seguro de su autenticidad. Bueno ese era su propósito.

Y se fue a la cantina “El Nopal”, donde era asiduo cliente, y pidió medio topo de caña⁵⁹ y una cerveza. Y se los despachó Carmela Chávez y le vio la pierna y le dijo:

– ¿Cuánto quieres por ella?

⁵⁷Auza, Pujal Coy y Velasco son parajes al oeste del actual municipio de Ébano.

⁵⁸fritar: freír, verbo de uso común en la zona.

⁵⁹topo de caña: botella de vidrio de un cuarto o medio litro.

Don Santos Lastra le contestó:

– Ya la llevo de encargo.

Carmela le dijo:

– Véndemela. ¿Qué mi dinero no vale?

– Es que ya la llevo de encargo, le dijo “El Güero Lastra”.

– Si no me la vendes, te pongo “piedra”.

Lo amenazó (poner “piedra” quería decir que ya no le iba a vender caña ni cerveza), y Lastra le dijo que valía cincuenta pesos. Carmela los pagó. Allí abajo, 10 o 12 metros, estaba un brasero. Carmela puso una sartén para fritar unos bistés de aquella (polémica) pierna. Por allí estaba Simón Reyes Zapata tomándose una cerveza, y le grita Carmela:

– ¡Simón, ven a comer un pedazo de carne!

Y le sirvió con unas tortillas. Por allí andaban varios perros, y Simón le quita un pedazo de carne y se lo tira al perro. Y el perro va a comerlo y al sentir el sabor o el olor, lo rechaza y se retira asustado. Simón lo está viendo y le dice a Carmela:

– Mira qué perro tan delicado: no le gusta la carne.

Don Santos se toma la caña y la cerveza, paga y va a su casa por la otra pierna para ofrecerla como remedio y al pasar por la esquina de la casa de don Melquíades Saldivar lo ve doña Elenita – la señora de la Botica Ébano – y le grita:

– ¡Güero, venga!

Tal vez don Santos no la oyó. Entonces doña Elenita le dice a una muchacha (empleada) que salga para que le hable. Y viene don Santos, y doña Elenita le dice:

– Véndame la pierna.

– Es que ya la llevo de encargo, le dice don Santos.

– ¿Y eso qué tiene? Si yo siempre le compro carne. ¿Cuánto vale?

– Cincuenta pesos, le dice Lastra.

Y doña Elenita los paga.

En todo aquello pudo más la necesidad económica. ¿Y por eso calló? En fin... ¿Quien es culpable? Don Santos no quería venderlas y, por tanto, Carmela, como doña Elenita, no preguntaron

de qué era la carne. Y lo mejor de todo esto fue que no trajo consecuencias orgánicas.

*Escribió: Federico Ávila Zapata
Cronista municipal, junio-30-2010
Ébano S.L.P.*

Bibliografía citada

Mex. GÓMEZ DE SILVA, Guido, 2001. *Diccionario breve de mexicanismos*. México: Fondo de Cultura Económica.

“Los Cuarentas”²³

Este escrito, va dedicado a aquellas y aquellos que lo vivieron, que hoy por allí están y para quienes YA no están físicamente que esto sea como un Homénaje a su memoria, quien no recuerda cuando íbamos a la escuela de madera y que conocimos a las maestras y maestras, profesora Toñita Vizcarra – Profesora Ma. Mercedes González – Profesora Catalina Ramiro y otras más – Profesores Tomas Ostos – Ignacio Vélez Barbosa – José Ángel García Aguilar – Gregorio Bautista Lara – Flavio C. Silfuentes – Francisco Zarate Villegas – Oswaldo “Cañitas” García Raynoso – David Jiménez Figueroa – Nicolás Campos Soto – y otros muchos más – quien no recuerda cuando íbamos a traer agua hervida a las calderas que las operaban – los señores San Panchito de León – Don Filiberto Trujillo – Don José Rodríguez Becerra (Papa del “Bolas”) y también íbamos por agua a unas tomas que estaban a un costado de la Cooperativa y que posteriormente estuvieron donde hoy esta la funeraria – Se acuerdan cuando íbamos con el fraquito a comprar los diez centavos de brillantina habla – amarilla – roja y blanca – a la tienda de Don Andrés Can Loo y a la tienda de Don Manuel Yang – Se acuerdan cuando llevábamos los zapatos a que nos los pusieran medias sueltas y suelas comidas y fapitas a las zapapillas de las mujeres, (Estábamos “Jodidillos”) Recuerda cuando le comprábamos “Respas” al Sr. Godíño – cuando íbamos a la comisaria a la cooperativa que estaba en medio del mercado – y después íbamos a la que se quemó – que estaba situada allí por la “Cencha” y el local de Jubilados recuerdan que cuando íbamos a los bailes en las Escuelas de Madera quitaban las paredes (Intermedias) pero que se hiciera más grande el salón de baile – todo esto era el 15 de Septiembre, 31 de Diciembre y allí tocaba la inolvidable orquesta “Secc. 3” de Don Jorge Rentería Rosillo – Recuerdan cuando se hacían las fiestas en el cine de Madera organizadas por la Escuela – generalmente – el 15 de Septiembre – donde actuaban – en un mano – a – mano Las Señoritas – Agustina y Aurelia Banda García – en contra – de las Señoritas – Demeetria y Mana Zamora Castiello – cantando canciones rancheras – vestidas de Chinas poblanas – y con trenzas – adornadas con listones tricolores.

Se acuerdan de la lotería – que se situaba primeramente donde hoy esta el Kiosko (Por ese entonces no había plaza) después dicha lotería se situó a un costado de la Iglesia y era administrada y dirigida por Doña Marce – esposa de Don Julio Torres – Por ese entonces le ayudaban a cobrar y repartir las tablas de la lotería – Las Señoritas – Josefina y Ma. Guadalupe Niño Hernández (Hermanas) y la Señora Ma. Isabel Constantino Namorado – pertenecientes a las catequistas de Sagrado Corazón de Jesús – hubo varios (Grtones) los que corría a la barra – Don Benito Diana – Don Luis Lucio – y – aquel joven “Ormaño”.

Recuerdan cuando íbamos a la Doctrina los sábados por la tarde y nos daban boletos que cambiáramos después – cuando había kermés – por tamales- atolé – buñuelos – u – otras cosas – Recuerdan cuando íbamos a ofrecer flores – las niñas en Mayo – y los niños en Junio – con ropa blanca y un listón rojo – cruzando el pecho – cuando íbamos a los juegos- atracciones Calderón – que eran – los caballitos- las sillas voladoras – la ola – la rueda de la fortuna- todos estos juegos situados – en los llanos – del barrio chino- Recuerdan cuando íbamos – con la cubeta o cubecita con nitámal – al molino- de Don Alejandro Galicia – al de Doña Ángela Ortiz- al de Don Andrés Can Loo – al de Don Manuel Yang – al de Don Pedro la “Férica” González – para traer la masa – y que nuestras mamás- nos hicieran aquellas sabrosas tortillas en el comal – y – bracerito alimentado con leña de Ébano – o chicharrilla – y que después – se mocharro con el carbón – (esto último ya era un lujo).

Cómo vamos a olvidar todo “AQUELLO” si formó parte de nuestra vida y que hoy quienes lo recuerden – comentan con su familia y amigos toda aquella “Época” y le agregan detalles y acciones no plasmados – en este escrito – que por habérselo escapado pido disculpas.

ESCRIBIÓ: Lico Abila Zapata

Abril – 14 – 2007

“Restaurantes Y Comidas Caseras”

Hablando de la década de los cuarenta y parte de los cincuentas aunque se dice que años atrás ya funcionaba como hotel y restaurante – me refiero al del “Cerro” del Sr. Sam Lee – (de origen Chino) allí trabajaba Macario (chino) también el Sr. Salvador Rivera como cocinero (Por cierto muy competente) también trabajo allí – el Sr. Barbarito **ZARAGOZA** cocinero excelente y de carácter siempre amable – y el Sr. Eucario “El Sam” Ramírez Flores como lava platos y mesero

Allí íbamos a tomar el té helado – el pay de limón – de plátano – de leche – de piña – galletitas – los sandwiches – claro – también había almuerzos – comidas y cenas.

Allí (abajo) en el mercado estaba el Restaurante de Doña Cleofitas Uresti – Mamá del Sr. Fausto E. Cordero Uresti y esposa de Don Agapito.

Allí también vendían almuerzos – comidas – y cenas, todo esto con un sabor de excelente gusto.

En el mercado – también estaba el café y restaurante del Sr. Juan “Gallo” Loo – había – bisketes – pays – y comida – allí trabajaba como cocinero “El Palón” no recuerdo su nombre. Este Sr. tuvo un encuentro boxístico en contra de; José “La lengua” Ruiz Cruz – y – tuvo como escenario – el cine de Madera – no recuerdo el resultado – fue todo un acontecimiento – por mucho tiempo comentado.

Mencionaré – con todo respeto y cariño a señoras que en sus domicilios vendían comidas (recibían abonados) por ejemplo, Doña Isaura (Chaguila) González – Mamá de Doña Petra – Doña Amparo – Doña Esther – Doña Herlinda – Ortiz González y de Doña Elia Vda. De Martín Quinta.

Por cierto todas muy serias y bonitas – Doña Chaguila conocedora de los secretos de la Comida Mexicana – sus guisos – eran variados y exquisitos y sobre todo con mucha limpieza.

Allí por la Calle de la Iglesia (Hoy Reforma) estaba la Sra. Fermina – Mamá de Enrique y Gloria Figueroa – Allí también se guisaba sabroso – recibía abonados – generalmente Trabajadores Petroleros.

¡Ah! y Doña Romualda Torres tía de Don Ceferino “El Mariachi” Gómez y mamá de la “Chicharrita” Guzmán y de la Sra. Susana Guzmán – Esposa de Don Rubén Cano.

También de manos maravillosas para preparar sabrosos guisos – allí comían Trabajadores y algunos vendedores foráneos – todas ellas y ellos – forman parte del fortalecimiento Histórico y fundamental de nuestro Ébano.

Que este escrito – sea como un grito de reclamo que aún su recuerdo de trabajo y honestidad vive en nuestra mente y corazón.

Mayo - 28 - 2007

ESCRIBIÓ: *Lico Ávila Zapata*

Esto continuara...

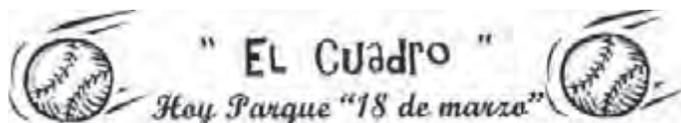
Las “Resorteras”

Al final de la década de los 30's y principios de los 40's los alumnos de Primaria terminaban su sexto año de una edad de 18 o 20 años y muchas y muchos no la terminaban – no había trabajo- la base trabajadora – se componía de 300 aproximadamente o tal vez un poco más. Había pocos eventuales (transitorios) las muchachas- se dedicaban a ayudar en parte del quehacer de sus casas – lavar trastos – barrer – cuidar a sus hermanitos – ir al molino y otras actividades caseras- casi nadie tenía radió.

Y los muchachos – algunos trabajaban en la milpa – y por la tarde practicaban el béisbol – en cambio los que su papá – no tenía milpa se iban a traer leña y claro llevaban su “Resortera” y se decían que eran buenos tiradores y esto dio lugar a que se efectuara un desafío y se hizo esto fue en el “CUADRO” y participaron tres jóvenes ya que los demás no se atrevieron a concursar ya que les reconocían “CANILLA” – a aquellos “TRES”. Por este entonces esa temporada de las golondrinas y la apuesta era el que tumbara más GOLONDRINAS EN VUELO y ¡Empezaron! Pedro de León – J. Socorro “Zurdo” Martínez y Ramiro Cuevas – todos ellos bien dotados de bolas de fodo de barro. Hubo 3 o 4 días por la tarde de competencia – y- en todas resultó vencedor J. Socorro “El Zurdo” Martínez y fue declarado “CAMPEON” reconocido por varias personas – no hace mucho por el Sr. Panchito Gatica y por allí anda quien también lo reconoció como el mejor tirador este señó es Don José “El Cocó” Sánchez Juárez (Gracias “Cocó”) (Gracias Pedro “Gringo” de León) hubo mas tiradores (resorteras) estos fueron muchos años más acá D.M. daré cuenta de ellos en otro escrito.

JUNIO /28/ 2007

ESCRIBIÓ: *Lico Avila Zapata*



" EL CUADRO "

Hoy Parque "18 de marzo"

QUIENES NACIMOS AQUÍ EN LA DÉCADA DE LOS 30 O ANTES DEBEN DE RECORDAR QUE HABÍA UNA BANQUETA DE TABLONES QUE ESTABA DESDE LA CASA DE DON PABLITO MARTÍNEZ (BOTICARIO) TIO DE LOS HERMANOS NICANDRO Y MEÑO CRUZ MARTÍNEZ HASTA LA PUERTA DEL "CERRO". ESA BANQUETA SERÍA PUESTA ALLÁ A PRINCIPIOS DEL '20" PARA ALIVIAR EL TRANSITO YA QUE POR ESOS TIEMPOS LLOVIA MUY SEGUIDO Y LÓGICO SE HACIAN UNOS TREMENDOS LODAZALES. BUENO PUES A PRINCIPIOS DE LOS 30 TAL VEZ EL 34 O 35 DE ESOS TABLONES HICIERON UNA GRADAS EN EL "CUADRO" CON CAPACIDAD PARA UNAS 100 PERSONAS O MENOS. RECUERDO QUE MI PAPA ME LLEVABA EN EL 36 Y PARTE DEL 37 AL BÉISBOL (CONFIESSO NO LE ENTENDIA) ESTO ERA LOS DOMINGOS POR LA TARDE ME DABA 20 CENTAVOS DE AQUELLA MONEDA GRANDE DE COBRE Y LE COMPRABA A DOÑA RAMONCITA Y A DOÑA PILA DULCES, PAN Y OTRAS COSAS YA QUE ELLAS SIEMPRE ESTUVIERON ALLI HASTA PRINCIPIOS DE LOS 50.

A RAÍZ DE LA EXPROPIACIÓN PETROLERA SE CONSTRUYÓ UN NUEVO PARQUE, GRADAS, CON BASES DE CEMENTO Y ESTRUCTURAS DE TUBOS, ASIENTOS DE MADERA Y TECHO DE LAMINA (TODO NUEVO) Y BIEN PINTADO (COLOR VERDE), TELA PROTECTORA (GALLINERO) SE HICIERON DOS CASSETAS (MADERA) Y SERVICIOS SANITARIOS Y BAÑOS Y AL TERRENO SE LE TIRÓ TIERRA AMARILLA, UNA PARTE DE LA CERCA ERA DE TUBOS Y ALAMBRE DE CABLE LA DEMÁS DE POSTES DE CERÓN Y ALMBRE DE PÚAS.

ENTÓNCE SU CAPACIDAD FUE PARA UNAS 600 PERSONAS HAGO LA ACLARACIÓN, CUANDO LA LIGA DE GOLFO EN EL 48 Y 49 SE HIZO LA AMPLIACIÓN.

GRACIAS A LA INTERVENCIÓN DEL SR. NICHÓ BANDA MORENO Y EL SR. MUNDO GARCIA ANTE EL ING. GUILLERMO DE LA GARZA SUPERINTENDENTE Y CLARO. SU BUENA Y SIEMPRE DISPOSICIÓN PARA CON EL PUEBLO Y EL DEPORTE HIZO POSIBLE DICHA OBRA Y ACTUALMENTE SU CAPACIDAD ES APROXIMADAMENTE DE 1000 (MIL) A 1100 (MIL CIEEN). POR ESTE TERRENO HAN PASADO MUCHOS JÓVENES PELOTEROS TAMBIÉN MUCHOS SEÑORES DE 30 O MAS EDAD ALGUNOS PISARON LA LIGA MEXICANA (3) TRES DE AQUÍ UNO DE ELLOS ESTÁ EN MONTERREY (CONSAGRADO) UDS. YA SABEN QUIEN ES.

LOS DOMINGOS POR LA TARDE ERA FIESTA HABLO DE LOS AÑOS 35 AL 42 PUES ÍBAMOS A GUSTAR DEL BÉISBOL LA NOVENA "GRANDE" JUGABA.

HABLAR DEL "CUADRO" HOY "18 DE MARZO" ES RECORDAR NO SOLO A LOS QUE JUGARON SINO ALOS AFICIONADOS (ESPECTADORES) TAL VEZ POR ALLI ANDEN ALGUNOS DE LOS QUE JUGAMOS CON GUANTES DE LONA, ESPAIKS REMENDADOS, CALCETINES, PANTALÓN ARREMANGADO, SUDADERA Y CACHUCHA OREJA DE PERRO, CON AQUELLA PELOTA USADA ESPOLDING O LA RABIT (LA DEL CONEJITO) ALLI EN LAS GRADAS HUBO GENTES QUE SIEMPRE ESTUVIERON PRESENTES APLAUDIENDO, GRITÁNDDLE AL AMPAYER MENCIONARÉ ALGUNOS, DON GOYITO PÉREZ, DON SIMPLICIO GARCÍA, DON BERNABE ORTIZ (PAPÁ DE PABLO, HERMELINDO Y BARTOLO ORTIZ REYES), DON LOLO CONSTANTINO (PAPÁ DE MANDICH), DON GUSTAVO GONZÁLEZ, DON RICARDO DROZCO, DON MATÍAS AMARO, DON JOSÉ OSUNA, DON PEPE CUEVAS GUZMÁN, DON JOSÉ CABRERO, DON JUANITO ALVARADO (PAPÁ DE "KIMBO") SE QUE FALTAN MUCHÍSIMOS HOY ESTOY RECORDANDO A ALGUNOS QUE ACOMPAÑARON A LA "NOVENA GRANDE".

ESTO CONTINUARÁ... D. M.

ESCRIBIÓ: *Lico Ávila Zapata*

AGOSTO - 20 - 2007

EBANO, S. L. P.



El ciclón Hilda

En Septiembre 19- del -55- nos golpeo el ciclón Hilda – nos dejó Tristes recuerdos Perdimos – varios amigos- conocidos trabajadores Petroleros-toda una cuadrilla de tuberos- Y A- un soldador- y a – su ayudante- únicamente se salvo – un trabajador – Fue un terrible golpe para la familia Petrolera-

El agua de la Laguna Chica – llegó hasta la bajada del Cuartel – El Ciclón – voló el techo – de la Superintendencia – situado en la cúspide – del Cerro- también tumbo varias laminas de algunos Talleres – al parque “18de marzo” también le voló láminas – la mayoría de las casas antes del Ciclón – fueron reclabadas – y – amarrados sus techos – tumbó la red eléctrica – sufrimos apagón por varios días – nos alumbrábamos – con quinqués – y – aparatos – de – petróleo – y – velas. – También voló y destruyó – la bodega de la Estación de Ferrocarril. Quedamos aislados – por carretera – ni para Valles ni para Tampico – había paso. – Nos tomábamos los refrescos - y – la cerveza – al tiempo no había hielo – Se escaseó el maíz – y – otros artículos – en las tiendas. Solo la Cooperativa tenía – maíz amarillo – y – otras mercancías – todo esto – por que – el Ingeniero Don Guillermo de la Garza – en su Avioneta hacia – siete – ó – más viajes diarios (vuelos) a Tampico – a traer mercancías – acción de servicio – nada anormal – en El – ya – que siempre estuvo presto – a – servir – a – Ébano- entonces la Cooperativa – en una acción solidaria empezó a vender – a – toda la población – sus productos = A raíz de ese acontecimiento – el Departamento de Carpintería- y el Departamento de Electricistas – trabajaron tiempo extra – inclusive sábados – y – domingos. Para ir a Tampico – había que transbordar – en la Cortadura – ya que se había roto el puente – por Ferrocarril – no había paso. Hoy todo eso solo es un recuerdo – en las aulas de la Escuela – Ignacio Zaragoza “Art. 123” se albero a mucha gente – y – se le ayudo – con alimentos.

También en el Sindicato de la Sección # 3 – se alojaron familias – Los que vimos – y – vivimos – estos hechos – Hoy tal vez diremos – como dijera: “El morucho” Carlos Gardel – que ¡Veinte años no es nada! – Pero aquí son – 52 – años – de “aquello” y si – cerramos los ojos – y – damos marcha atrás – en el recuerdo – nos daremos cuenta – que se nos ha deslizado – el tiempo.- En verdad – como canta: Armando Manzanero – “Parece que fue ayer” Actualmente – estamos pisando el solar de la ancianidad quienes Fuimos – testigos – y – actores – de esa pagina Histórica.

Escribió: Lico Ávila Zapata

Septiembre – 02 – 2007.

Ébano S.L.P.

= FRASES POPULARES =

Frasas que nacieron espontáneas, pero que llevan un sentido verdadero de la Picardía y el sentimiento del mexicano. Que estos hombres que las expresaron y que muchos de nosotros los conocimos y que hoy al leer este escrito reconozcamos su talento al analizarlas y saber su contenido.

- ¡Ya está la calabaza! De don Francisco Villaverde
 ¡Cuando Pin toma todos toman. Cuando Pin paga todos pagan! De don Crispin Ordaz
 ¡Tan Agras! De Don Constanancio Resendiz
 ¡Muchas gracias Don Flavio voy de prisa! De Don Ángel "La Tabla" Flores
 ¡Salgo a la calle a buscar tontos y dan conmigo! De Don Justino "El Guira" Dávila
 ¡Comer o no comer vieja hazte un huevo! De Don Goyito Bauda
 ¡Hasta el pie de la fielta! De Don Rosalio del Ángel
 ¡No hay de otros puros de Cerritos! De Don Higinio Sandoval
 ¡Son cachas de elote! De Don Eugenio Bauda
 ¡Son puras mulas! De Don Jesús Huizar
 ¡Estoy parado compañero! De Don José "El Párate" Hernández
 ¡Que no pare el chorro! De Don Mamelito Alvarado
 ¡Nomás a una se le pega! De Don Juanito Reyes
 ¡Solo un milagro te puede salvar! De Don Pillo Anaya
 ¡Si no hay mais aunque sea garbanzo! De Don Isaias "El Chato" Uresti
 ¡Si traes con que no te vas sin que! De Don Felipe "El Pescadito" Juárez
 ¡Como quiera es peso! De Don José Corbeira
 ¡Aguevo = dijo "Chievo"! De Don José "El Manotas" Quinta
 ¡Vamos "Terry"! De Don Milo "Catala" Cruz
 ¡Ya se me fue la onda compañeros! De Don Candido Licea
 ¡De a como no! Del Dr. Roger Gomez
 ¡Somos pocos pero finnes! De Don J. Jesús "La Chireta" Huerta
 ¡Mátalas (reo de la barra)! De Don Zerón Cuevas
 ¡El toro órama! De don Felipe Valle
 ¡Al cabo mundo ahí te quedas! De Don Ladislao Jiménez
 ¡Ahora si se te paso el kilo a peso Bartolo! De Don Bernabé Ortiz
 ¡Yo les digo pero no me hacen caso! De Don Raúl Cobos
 ¡No le huelo tómele no sea menso! De Don Fidencio "El Brujo" Ávila
 ¡A jalac dijo Arreola! De Don Roque Arreola

Que este escrito sea como un "Timbrazo" en nuestra dormilona memoria y elevemos una plegaria a Dios por el descanso de los que ya no están.

Escribió: Lico Ávila Zapata
 Noviembre 02-2007
 Ébano, S.L.P.



EL CINE

(DE MADERA)

Corría la década de los cuarenta, cuando aquí en nuestro Ebano lo máximo en diversión-eran dos lugares: el beisbol y el cine-. Por aquel entonces jugaba la novena "grande"-en un campeonato en que participaban otras secciones petroleras-pero esto hacía que nuestro equipo jugara cada quince días (un juego) los domingos a las 15 horas-.

En el cine solamente había función los sábados (por la noche), -cobraban 30 y 20 centavos la entrada- era solo una película y había cortos -del ratón miguelito, Popeye y el gato Félix- solamente había un aparato (proyector), la película venía de Tampico -llegaba en el tren- eran rollos en latas, generalmente eran -nueve o diez partes- en blanco y negro, al término de cada rollo había que poner el siguiente y quedaba a oscuras el salón y si tardaban en la proyección, la muchachada-chiflaba, gritaba, pataleaba el piso (de madera) algunos quitaban los maderos donde descansaban los brazos para golpear las butacas -provocando mucho ruido-, posteriormente se adquirió otro aparato y ya con dos la película se fue de corrido (el salón no tenía baños) su capacidad de butacas alrededor de 300, los operadores por ese entonces- eran los señores- Don Abundio Silva y Don Mateo Saldaña- estaba como ayudante Rafael " el chicle" Flores, en la taquilla estaba Don Ramón Flores, abuelito del "camarón" Amaro y en la puerta recogiendo los boletos estaba Don Nicanor Zamora, afuera vendiendo refrescos, dulces, cacahuates, chicles, etc.

“BISQUETES”

(UNA HISTORIA QUE NO MUERE)

En la década- de los -30- y- gran parte de de los -40- estaba el café de un chino- llamado Juan- mejor conocido como “Juan Gallo” situado en el mercado “Juárez”(actualmente destrozado) local que después ocupara- el restaurante- “Lupita”- cuya dueña fue doña Lupita Martínez- abuelita- del Doctor Pedro Cuauhtémoc,- bueno- volvamos a los bisquetes- en el mencionado café- se hacían- pasteles, pay de piña,- leche- y –por supuesto los sabrosos bisquetos- también vendía comida- allí trabajaba como Panadero y Cocinero- Fausto “el pato” Armendariz- (papá de Olguita) poco después- un señor- conocido como “el patón”.

Y en los años -44- o -45- nace un café- en la esquina de la calle “ancha” hoy Constitución- y- la calle Juárez,- cuyo dueño fue un Sr. de nacionalidad china llamado: Ramón Sánchez,- cuya construcción era de madera tenía un mostrador- o barra- para -4- o 5- bancos,- dos mesas con 4- bancos cada una,- había una estufa de leña- con horno- que servía para cocer los bisquetos,- el café- iba con leche “bronca” hervida,- a las -5- de la mañana se abría- dicho negocio- ya había los bisquetos, solos –o- con mantequilla – y- el café calentito,- muchas gente los pedía para llevar, también vendía cigarros, chicles- y- refrescos,- por las tardes – de las -4- hasta las 8 de la noche- café con pan de dulce,- ya no había bisquetos, allí trabajaba un Panadero- Fidel “el Negro Palma” Espinoza, poco después- Delfina Aguilar- siempre- siguiendo la receta de don Ramón- en la elaboración de tan sabrosos,bisquetos- también trabajaban -3- o -4- empleadas (meseras y lavaplatos).

Actualmente hay varios negocios que hacen bisquetos – ya- populares- “el Mana”- en la plaza- el “Bisqueton” en las Américas “Daniela” en la colonia- y en el Barrio Chino - Chayo Sosa- en los “Tulipanes” Carmela.

¡Buenos días! Con cafecito caliente y bisquetos con mantequilla.

¡Buen provecho!

Escribió: Lico Avila Zapata

Octubre 01 -2009

Ébano S.L.P.

“EL PANTEÓN”

(LOS DIFUNTOS)

En los años- 35/37 –o- antes cuando moría- un familiar de un trabajador petrolero- o- un petrolero- la compañía “petrolera” regalaba una caja mortuoria (ataúd) y prestaba una troca para transportar el cadáver.

La caja- era de madera pintada- de negro- sin adornos, la velación- era en el domicilio- allí se repartía café,- galletas ovaladas,- cigarros argentinos- y- por supuesto la popular “caña”- porque un velorio sin caña- no es velorio- me toco vivirlo- el traslado de una tía- al panteón había llovido días antes- y- ese día también llovía íbamos por un camino- bastante lodoso- el camión llevaba cadenas en las llantas- iba zigzagueando- llovía fuerte. La fosa allí estaba- limpia- sin ladrillos- tierra bruta mas bien esa tarde era puro lodo- las paladas- era lodo con agua- eso era un entierro de esa época- en Ébano.

En el- 41- muere una tía- en los primeros mese del año- llovía mucho- no se podía transitar al panteón- recuerdo- esa vez nos fuimos un una plataforma- jalada por la maquina de vapor- llovía mucho- también fue enterrada entre paladas- de lodo- su caja era negra- sin adornos-, y una cruz de madera- pintada de negro.

Cuando moría- una niña- o – niño- sus padrinos iban en la noche llevaban música- (guitarra y violín) había una ceremonia en la cual coronaba- a la niña- o- niño- había quema de cohetes- tradición- que señala que son angelitos- la música duraba toda la noche- y- parte del día- allá en el panteón, también tocaban los músicos-

Esto continuara... D.M.

Escribió: Lico Avila Zapata

Noviembre- 01- 2009-10-21

Ébano S.L.P.

“El Tren”

Hablando del 1937- hasta el 48- ó- un poco más acá- recuerdo que cuando íbamos a Tampico- en el TREN- primeramente la emoción de saber que íbamos a viajar- allí en la sala de espera- había unas bancas de madera- pero quien se iba ha estar quietecito- nos sentíamos incómodos- y nos salíamos- a mirar si ya venía el tren- allí había un pizamón- (en la sala) en donde ponían con un gis- la hora de llegada- y- cuando llegaba- el tren- era una gran emoción- y- tal vez miedo- ya que la maquina- echaba vapor- y- se oía el resoplido de la maquina (locomotora) y el llin-lin de la campanita- entonces todo eso- era un gran movimiento- bajaban carga- se oían los pregones de las vendedoras- de gorditas- de huevo rojo enchilado- el café calentito en aquellas botellas- (topos) que les ponían lapón de papel- ó- de olate- y- arrancaba el tren- rumbo a Tampico- y- zamba- el conductor- empezaba a checar los boletos dando una contraseña a los que llevaban sombrero- allí se la ponían- y a los que no traían- se la ponían en un botón de la camisa- luego salía- el vendedor- ofreciendo- los rancheños- las cajetas- venían en paquetes de cinco- eran cajetas redondas- de madera delgada- y- estaban cubiertas con papel de china- verde- blanco y rojo- y sujetas (amarradas) con un cordellito- también ofrecía refrescos- oranches- y- cerveza- Carta Blanca-(chica).

Generalmente traían dos carros de pasajeros de segunda- y- uno de primera- en el de segunda los asientos eran de madera- el de primera era acojinado- el boleto a- Tampico- costaba \$1.35- el tiempo que hacía de Ébano- a- Tampico- era- de 55- minutos- también traían un vagón en el cual transportaban la carga- el último carro le llamaban- el cabús allí viajaban el conductor- el cobrador- y- otros.

La primera estación era Ferronales- allí- había- unos tanques de chapopote- que descargaban a unas llenaderas- así le llamaban- eran unos tubos- que servían para llenar- los carros tanques- y- llevarlos a Tampico- Madero- para su refinación- después seguía- Chiof- luego Méndez- luego El Clarín- Chío- Ochoa- Tamos- El Prieto y- Tampico

Muchos- digamos todos- los comerciantes- se surtían de mercancía- de Tampico- había un camioncito que echaba fletes- de la estación al campo- lo manejaba- Pedro “la chicharra” Garibaldi Torres- después hubo una camioneta “gayán” que la manejaba- Don Servando Saltivar- después- esa misma- la manejó Jerónimo “el jarochó” Ahumada- claro que desde muchos años antes- ya el tren- servía como medio de transporte- rápido- seguro- barato- y- único- de otra manera- había que hacerlo a lomo de bestia- ó- caminando.

Esto fue: el TREN.

Parte importante en la vida de Ébano.

Esto continuará D.M. - con los estudiantes que iban a San Luis.

Escribió: Federico Avila Zapata
Cronista municipal
Junio-02-2010
Ébano S. L. P.

“EL LEÓN”

(El día que dos familias comieron carne de león)

En el rancho “San Jacinto” propiedad de don Salomón Pérez, merodeaba un LEÓN, el cual ya había matado varios becerros, por lo que don Salomón ofreció 500 pesos a quien matara, dicho felino, don Santos Lastra, mejor conocido como “el güero Lastra” aficionado a la cacería incursionaba por esas áreas, ya que había una hacha, región sin cercar (alambre de púas) digámosle Anza (Pujal Coy, no tenía) y Velasco, por esos lugares había venados, jabalíes, coyotes, tejones, armadillos, víboras, de cascabel, gajálotes, chachalacas, palomas, papalitos, y otras muchas variedades, pero de leones, era rarísimo, saber que por ahí andaban así como tigrillos, también eran para vistas, “el güero Lastra” se iba muy temprano, a estos montes, y se situaba en algún “campesino” (charco de agua) a que llegarán a tomar agua, los venados, y algunas veces mataba venados, de los cuales vendía una gran parte de la carne, y la otra, para consumo de su familia, pero aquella vez pasando por un rancho, se encontró con el vaquero, y éste le dijo: como le ha ido, ¿no ha matado venado don Santos? No, le contestó: “el güero Lastra”, pues yo, fíjese usted, anoche maté un León, por allí lo tengo, y lo voy a enterrar porque yo creo que los Topiletes, no salgan van a pensar.

Mejor regáltemelo, yo me lo llevo, para sacar manteca (cobo) dicen que sirve para las resacas, y el vaquero le dijo: se lo doy, léveselo, y don Santos, cargo con el “LEÓN”, pues él, sabía de la recompensa y se lo presentó a don Salomón, recibiendo el pago.

Se llevó al “LEÓN” a su casa, con el fin de fríar la carne, y sacar manteca, y venderla en frascos, como remedio, para las resacas, pero se le ocurrió, llevar una pieza, de dicho animal, para venderla, y, para quien la comprara, le fríara, y estuviera seguro, de su autenticidad, pues ese era su propósito.

Y se fue a la cantina “EL NORAL”, donde era asiduo cliente, y pidió, medio tope de caña, y, una cerveza, y se los despachó, Carmela Chávez, y le vio, la pieza, y le dijo: ¿Cuánto quieres por ella? don Santos Lastra, le contestó: ya la llevo de intercambio, Carmela le dijo: véndemela (que mi dinero no vale) Es que ya la llevo de encargo, le dijo: “el Güero Lastra”, si no me la vendes, te pago “piedra”, lo avisado, (poner “piedra” querió decir, que ya no le iba a vender, caña, ni cerveza) y Lastra, le dijo que valía 500.00 pesos, Carmela los pago, allí abajo, (10, o 12, metros) estaba un rancho, Carmela puso una sartén, para fríar un trozo, de aquella (poténcia) pieza, por allí, estaba Simón Reyes Zapata, tomándose, una cerveza, y, le gritó, Carmela, Simón, ven a comer un pedazo de carne, y, le sirvió, con unas tortillas, por allí andaban varios perros, y Simón, le quitó un pedazo de carne, y se lo tiró al perro, y, el perro, va a comerlo, y al sentir el sabor, u, el olor, lo rebaza, y se retira asustado, Simón, lo está viendo, y le dice a Carmela: mira que perro tan delicioso, no le gusta la carne.

Don Santos, se tomó la caña, y, la cerveza, pagó, y, va a su casa por la otra pieza, para ofrecerla, como remedio, y al pasar, por la esquina de la casa, de don Melquiades Sakayar, lo ve doña Elena, la señora de la Betica (Ebano), y le grita: Güero, venga, tráeme, don Santos, no la voy, entonces doña Elena, le dice a una muchacha (empleada) que salga, para que le hable, y, viene don Santos, y doña Elena, le dice: véndame la pieza, es que ya la llevo de encargo, le dice don Santos, y eso que tiene, si yo siempre le compro carne, ¿Cuánto vale? 50, pesos, lo dice Lastra, y, doña Elena, los paga.

En todo aquello pudo más la necesidad económica, (y por eso, cayó)

En fin, ¿quién es culpable? don Santos, no quería venderla, y, por tanto, Carmela, como doña Elena, NO preguntaron de qué era la carne, y lo mejor de todo esto, fue que no trajo consecuencias orgánicas.

Escribió: Federico Avila Zapata
Cronista Municipal
Junio-30-2010
Ébano S.L.P.

Estudios

Las voladas se cuentan de volada. Consideraciones sobre la narrativa oral breve de los mayas de Quintana Roo

MARCOS NÚÑEZ NÚÑEZ
El Colegio de San Luis

Los géneros narrativos suelen clasificarse en novela, relato y cuento; en este último grupo hay narraciones que se caracterizan por su brevedad, llamadas por ello minificciones. Folcloristas y antropólogos han encontrado minificciones en la narrativa de tradición oral de distintas partes del mundo; pero hasta ahora no se ha estudiado el género de las *voladas*, cultivado por los mayas del estado de Quintana Roo.

El objetivo de este artículo es dar a conocer y describir un corpus de esta clase de cuentos, que los mayas transmiten actualmente en su idioma y en español, y remitimos a las voladas publicadas en la primera sección de este mismo número. La compilación de los textos se realizó entre los años 2006 y 2010, en el municipio de Felipe Carrillo Puerto. En un principio el trabajo de campo consistió en reunir mitos en este lugar; sin embargo, en distintas ocasiones los entrevistados dijeron que también sabían *voladas*, lo cual nos llevó a recopilar esos cuentos.

Las localidades visitadas en Quintana Roo fueron Chankaj Veracruz, San Andrés y Chan Santa Cruz.¹ Buena parte de las voladas fueron contadas por Claudio Canul Pat, de San Andrés; Marcelino Yam Chablé de Chan Santa Cruz (q.e.p.d.); Celestino Cruz Peraza, Santiago Canul Kuj, de Chankaj Veracruz y José Adán

¹Chankaj Veracruz fue el centro del trabajo etnográfico, y de allí se hicieron traslados a las otras localidades.

Muñoz Rivas, de Chankaj de Repente, todos ellos apreciados como narradores por sus comunidades.²

Estado de la cuestión

Antes de entrar en el tema que nos ocupa, es necesario revisar las investigaciones que se han realizado sobre la narrativa oral de los mayas yucatecos; son numerosas, pero ninguna centra su atención en los textos cortos conocidos como *voladas*. Están, por ejemplo, las que han estudiado el *Popol Vuh* de los quichés en Guatemala y los libros del *Chilam Balam*, que han aparecido en distintas partes de la Península de Yucatán. Son diversos los trabajos que se han hecho y se siguen haciendo sobre estas obras fundamentales. Su mención, aunque breve, en esta ocasión permite señalar que los estudios sobre la producción textual de los mayas no es algo nuevo.³

Existen numerosas compilaciones de la narrativa oral de la Península de Yucatán. En su mayoría, constituyen antologías hechas por algún autor que tuvo como objetivo la mera compilación. Tal es el caso de *Cuentos mayas yucatecos*, que reúne una serie de relatos orales y en la cual se subraya únicamente su origen autóctono, sin detenerse en clasificar estos textos. El mérito de este libro es su presentación bilingüe (Andrade y Máas, 1990).

En la Universidad Autónoma de Yucatán se han publicado investigaciones muy interesantes sobre los cuentos mayas, como *Una época de milagros: literatura oral del maya yucateco* de Allan F. Burns (1995). El autor hizo trabajo de campo en los estados de Yucatán y Quintana Roo y destacó los aspectos literarios y lingüísticos de dicha tradición oral. La definición que da del cuento es limitada, pues considera que este género narrativo sirve sola-

²Aquí se estudian las narraciones de los dos primeros.

³Una consideración más amplia sobre la mitología de estos documentos coloniales aparece en la tesis doctoral "Los conflictos del cosmos. Hermenéutica del mito en la cultura maya de Quintana Roo" (Núñez Núñez, 2012).

mente para divertir a los oyentes. Por esta razón, no repara en otras consideraciones textuales, tales como la extensión de los cuentos, que bien distinguen los narradores mayas. El libro tiene dos méritos relevantes: uno es la descripción del ambiente de la transmisión oral y el otro, la valoración de los narradores orales como portadores de los conocimientos tradicionales.

Otra colección de características similares es la reunida en tres volúmenes por Silvia Terán y Christian H. Rasmussen, con el título *Relatos del centro del mundo* (1992). El mérito de estos autores fue haber reunido mitos y cuentos bilingües, con la particularidad de que muchos textos primero los grabaron en español y después en maya. Al igual que la de Allan Burns, su labor se inclinó más a la compilación, no tanto al análisis textual o antropológico. No obstante, su trabajo es fundamental, pues registraron algunas voladas, lo cual nos ha permitido confirmar que es un género narrativo tradicional de la Península de Yucatán.

Por su parte, Francesc Ligorred Perramon (1997), filólogo y lingüista, escribió el libro *Las voces de la escritura*, que consta de una serie de ensayos acerca de la literatura maya. Hace un balance general de esta literatura y, en algunos casos, de la que se transmite de forma oral. Llama la atención su capacidad de seguir la creación artística de los mayas desde los textos prehispánicos hasta la actualidad. Su trabajo es descriptivo y pone énfasis en las fuentes escritas. Es útil en la medida que da un panorama de la narrativa maya. En 1990 el mismo autor publicó *Consideraciones sobre la literatura oral de los mayas modernos*, una antología de textos orales provenientes del estado de Yucatán (Ligorred, 1990). Francesc Ligorred subraya la importancia de hacer estudios desde el punto de vista lingüístico y literario. El corpus que expone en su obra es diverso, incluye narraciones, canciones, bombas, oraciones y lo que él denomina "supersticiones". En cuanto a la narrativa, hace referencia a leyendas, cuentos y un mito, pero en ningún momento menciona las voladas. El criterio que siguió para seleccionar los textos fue distinguir sus rasgos indígenas, un criterio discutible, con el agravante de que nunca precisó qué era lo auténticamente indígena. Esto lo llevó a dejar fuera las mani-

festaciones literarias híbridas, como los cuentos de reyes, princesas y gigantes, que provienen de otras tradiciones y a no considerar la capacidad de la literatura maya de apropiarse de otras tradiciones, dotándolas de nuevos significados.⁴ En todo caso, el libro de Ligorred también destaca por su calidad compilatoria.

En esta revisión bibliográfica merece una mención especial la tesis de Ana Patricia Martínez Huchim, titulada "K-maaya tsikbal. Jaajil t' aan: Estudio del género cuento de la tradición oral en maya yucateco, el caso de Xocén, municipio de Valladolid, Yucatán, México" (Martínez Huchim, 1996). La autora hizo un estudio basado en las teorías semióticas de Labov y Greimas. Sus aproximaciones fueron generales, se encaminaron más al análisis lingüístico, sin considerar en su interpretación la cosmovisión de los mayas. Su mérito radica en que es un intento pionero de análisis de la narrativa maya con una propuesta metodológica definida.

Por su lado, Victoria Bricker, en *El cristo indígena, el rey nativo* (1989), incluye testimonios orales de la Guerra de Castas, presentándolos como documentos históricos. Su objetivo en este caso fue demostrar cómo la historia de una guerra del siglo XIX pervive en la oralidad y en los rituales religiosos.

Caso similar es el de Paul Sullivan quien, en *Conversaciones inconclusas* (1991), muestra algunos relatos proféticos que le fueron transmitidos en el poblado de Tuzik, Quintana Roo. Así también Valentina Vapnarsky ha publicado numerosos estudios relacionados con la narrativa oral de los mayas quintanarroenses; en uno de sus artículos más conocidos, "Los peligros del camino: de Chan Santa Cruz a Río Hondo" (1995: 49), argumenta que la literatura maya que se transmite oralmente es fundamental para entender la historia de los mayas. La autora deja en claro que los relatos fantásticos también son testimonios históricos. Así lo demuestra en "Estrategias discursivas y constitución de la memoria colectiva entre los mayas macehuales de Quintana Roo". Allí dice:

⁴Carlos Montemayor comparte una opinión similar en su libro *Arte y trama en el cuento indígena* (1998).

Narrar experiencias vividas implica la elección, adaptación o creación de géneros narrativos y normas de expresión lingüística apropiada. Estos procesos discursivos juegan un papel fundamental en el proceso de transmisión, pero también de interpretación de los eventos y así, de su integración a la memoria colectiva. Forman parte de los modelos culturales de constitución de la historia, o de las historias, del grupo. En este sentido son esenciales para entender no sólo los modos de persistencia y de transformación de los modelos mayas yucatecos de interpretación de los eventos, sino también, y más crucialmente, la manera en que los mismos mayas manipulan las nociones de continuidad, transformación y ruptura de su propia concepción y utilización de la historia (Vapnarsky, 2001: 176).

Como se puede advertir, lo importante para Valentina Vapnarsky es la interpretación que los mayas han hecho de los eventos históricos que les ha tocado vivir, la manera en que se establece su dinámica discursiva. Con esto queda claro que la narrativa oral maya no es pasiva sino creativa, ya que adapta, crea géneros textuales (como las voladas aquí estudiadas) y reinventa los ya existentes, de acuerdo al contexto o a los intereses del momento. En este sentido, el trabajo de Vapnarsky es fundamental, porque permite argumentar que los mitos, los cuentos y las voladas se caracterizan por complejas interrelaciones y conexiones textuales, que han ido cambiando según los procesos históricos. El texto narrativo sirve para entretener, sí, pero también ayuda a las nuevas generaciones a informarse sobre su pasado, base de su identidad.

Otro estudio interesante es el de Ueli Hostettler, titulado "Hablando del cambio": testimonios de la tradición oral maya del centro de Quintana Roo", en el que compila y analiza testimonios de opiniones de los mayas sobre los procesos de cambio actual, que, desde el plano global, están afectando a sus localidades (1996: 48-55). Si bien no incorpora las voladas en su análisis, el estudio es relevante porque muestra cómo la narrativa está en constante producción e innovación, manteniéndose en la tradición.

Ningún estudio realizado hasta el momento ha considerado las posibilidades discursivas de los cuentos, ni en sus aspectos formales, ni en su dinámica productiva. Hasta ahora, libros como los aquí mencionados se han limitado nada más a la compilación y al rescate de la narrativa como tradición. El cuento maya es un género cuyo estudio está pendiente, particularmente los relatos más cortos: las voladas.

La narrativa oral maya de Quintana Roo

En las aldeas del municipio de Felipe Carrillo Puerto, las personas saben distinguir quiénes son los mejores narradores orales de la comunidad. Normalmente aprecian a los que se expresan con fluidez y mantienen un buen número de relatos en la memoria. Hay narradores como los *j-méenes* cuyo prestigio es incuestionable, debido a la diversidad de acciones que realizan en beneficio de los demás, como adivinar, curar, rezar, dar y pedir dones a las divinidades, así como transmitir saberes tradicionales. Los relatos que cuentan casi siempre tienen que ver con las deidades del monte (*yumtsiles*), con criaturas como los *aruxes* y la *Xtabay*.⁵ Asimismo suelen contar anécdotas — que a veces llaman *voladas* — de gente que se ha curado de un castigo divino o una enfermedad. Los *j-meenes* son personajes muy apreciados y hasta reverenciados por la gente; su fama se debe más a su oficio de curadores, adivinos y rezadores que a su habilidad para narrar.

En el caso del cuento largo y de la volada, los ancianos son sus principales agentes transmisores. Casi todos saben al menos uno o dos relatos. Las voladas suelen contarlas en reuniones festivas,

⁵El *arux* o *alux* es un hombre mítico diminuto, hecho de barro, que cobra vida, cuida los montículos arqueológicos y la milpa. La *Xtabay* es conocida en la zona maya como un ser sobrenatural que se presenta en la noche bajo la sombra de una ceiba, adoptando la forma de una mujer muy bella, vestida de huipil, peinando su cabello largo para seducir a los hombres, por lo general borrachos o vagabundos. Al respecto, véase Gómez Navarrete, 2011.

cuando las personas intercambian relatos, uno después de otro, sin que esto signifique un contrapunto, un desafío. Bien podríamos compararlas con las reuniones mestizas en las que se cuentan chistes. La convivencia se presta para contar voladas; cada interlocutor narra los textos que considera pertinentes, ya sea para la diversión, ya para dejar en claro una enseñanza específica sobre cuestiones prácticas de la vida cotidiana. En Chankaj Veracruz, en San Andrés y en Chan Santa Cruz así lo manifestaron informantes clave como José Adán Muñoz Rivas, Claudio Canul Pat y Marcelino Yam Chablé.

“Los abuelos” suelen tener un repertorio amplio de cuentos y mitos que han aprendido de otras personas, o bien han escuchado en la Radio Xenka.⁶ Conocimos a Claudio Canul Pat y Marcelino Yam Chablé gracias a la fama de que gozan entre la gente. Casi siempre se expresan en lengua maya, aunque últimamente lo hacen más en español, pues ha habido estudiantes de secundaria y de bachillerato que los han buscado para entrevistarlos. Según don Claudio Canul, lo han invitado a las escuelas para contar relatos. “En esa vez que fuimos en la secundaria conté el cuento en español para que todos los estudiantes lo entendieran; es que no todos los que van en la escuela de Carrillo hablan la maya; sí lo entienden, pero no todo. El español eso sí lo hablan todos, los que hablan la maya también lo saben, todos lo saben”.⁷ Agregó que los maestros en general no saben el idioma maya, por lo que la comunicación en español ha sido indispensable. Sea en un idioma o en otro, para él lo fundamental es que los cuentos se sigan transmitiendo. Don Marcelino Yam opinó de manera similar, ya que en distintas ocasiones ha narrado sus cuentos en español, como cuando fue entrevistado en la radio Chan Santa Cruz.⁸

⁶La radio Xenka es la estación de radio de La Comisión Nacional Para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI); tiene su sede en la ciudad de Felipe Carrillo Puerto. Se transmite por el 1030 AM a los pueblos circunvecinos; su eslogan promocional es: “*U T’áan Noj Kaj*” (La voz del gran pueblo).

⁷Entrevista grabada el 30 de agosto de 2006.

⁸Diario de campo: 29 de septiembre de 2006.



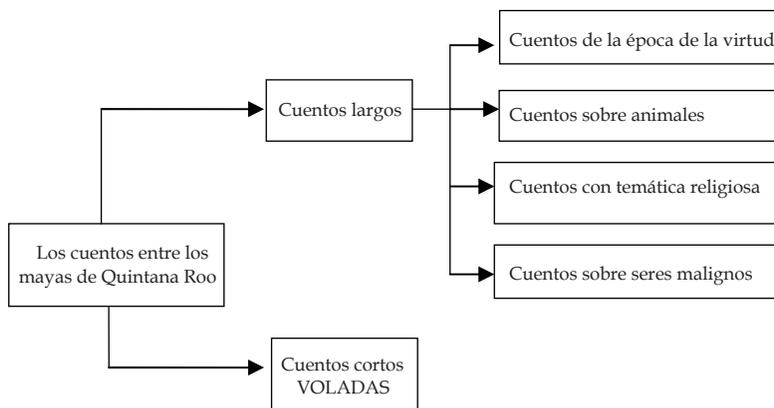
Imagen 1. Don Claudio Canul Pat, narrador oral de San Andrés, municipio de Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo.

Según estos dos narradores, los *úuchben tsikbal* son textos antiguos orales; pueden dividirse en diversos géneros: canciones, refranes, cuentos, voladas, entre otros. Son los textos más abundantes, según dijo don Claudio y, a su parecer, bien podrían llamarse únicamente narraciones. Por su parte, don Marcelino afirmó que en los *úuchben tsikbalob* también deben incluirse las canciones y las adivinanzas, porque “también son cosas antiguas”.⁹ Los dos narradores coincidieron en que las narraciones se pueden dividir en historias (las cosas antiguas que sucedieron desde la creación del mundo) y en cuentos. Es evidente que sus opiniones distan de ser una clasificación académica, pero no por eso dejan de ser interesantes.

⁹Ambas opiniones fueron registradas en diario de campo a partir de entrevistas informales. En el primer caso: 25 de agosto de 2006; en el segundo: 17 de septiembre del mismo año.

Durante el trabajo fue posible advertir que las voladas tienen un significado especial entre los mayas. Para don Claudio los cuentos de reyes narran acontecimientos que tuvieron lugar en la segunda generación de una época mitológica llamada *virtudes*; no pueden considerarse históricos porque no se relacionan con las creaciones y las destrucciones del mundo ocasionadas por Dios; son “ejemplos” sobre lo que sucedía en la antigüedad antes de que Jesucristo instaurara la tercera generación.¹⁰ Don Marcelino complementó la explicación de don Claudio de la siguiente manera: “nadien asegura que el rey de Rosalía [personaje de una de las voladas] existió, pero el cuento te ayuda a saber que en ese tiempo vivieron reyes”.¹¹ Nuestros entrevistados dividieron en dos grandes grupos, tomando en cuenta su extensión los relatos o cuentos largos y las voladas.

A continuación, presentamos un esquema donde se vierte la información proporcionada por los entrevistados:



Cuadro 1. Clasificación de los cuentos según los mayas de Quintana Roo.

¹⁰Entrevista: 30 de agosto de 2006.

¹¹Entrevista: 29 de marzo de 2007.

Como puede observarse, los textos largos, dedicados al entretenimiento, se dividen en cuentos de la época de las virtudes, de animales, de temática religiosa y sobre seres malignos de la selva. Después, los informantes ubicaron en una división aparte, las voladas, es decir, los relatos sin personajes fijos, de temática picaresca o anecdótica, que narran algún acontecimiento cotidiano, histórico o mitológico de manera muy breve. Entre sus objetivos está el provocar la risa, informar e instruir. A primera vista pueden considerarse chistes, pero son más que eso. Según nuestros dos entrevistados, el nombre de *voladas* tiene que ver con su duración, pues como dijera don Marcelino Yam Chablé: “Las voladas se cuentan de volada”.¹²



Imagen 2: Don Marcelino Yam Chablé (q.e.p.d.), además de que era narrador oral reconocido, también tenía el rango militar de cabo en el centro ceremonial de Chankaj Veracruz, Quintana Roo. A su prestigio como dignatario se añadía su desempeño como intérprete en la llamada *maaya páax* (música maya), que ejecutaba con el violín. Aquí lo vemos tocando su guitarra a las afueras de la tienda cooperativa de Chankaj Veracruz, al lado de un amigo al que llamaba “Sargento”.

¹²Diario de campo: 20 de marzo de 2009.

Consideraciones sobre la volada

Como texto humorístico

Las voladas por lo general procuran la risa de quienes las escuchan. La brevedad y la contundencia del final producen un efecto humorístico. Tal es el caso de “La volada del rey”,¹³ en la que un campesino pone en evidencia la torpeza del monarca. La inmediatez del episodio final y la manera como lo cuenta el narrador permiten que se cumpla el objetivo primario del texto: el humor, un elemento importante en las voladas, pero, como comentaremos más adelante, no el único.

En el mismo tenor que “La volada del rey” se encuentra “La volada del cura”, en la cual un joven pueblerino chantajea a un sacerdote que pretende seducir a su hermana. La astucia del joven, que deja indefenso al cura, da pie a la risa.

Tres voladas (de la luna, del baile y los recién casados), protagonizadas por una pareja, también tienen como fin hacer reír a los oyentes. Los relatos fueron narrados por don Marcelino Yam, quien los aprendió de otros campesinos que como él trabajaban en los campamentos chicleros. En aquellos tiempos, entre 1960 y 1970, lapso en que la extracción de la resina al árbol chicozapote estaba en decadencia, don Marcelino oía contar voladas con temática sexual y tono picaresco. En las tres voladas mencionadas, el hombre sucumbe a la astucia y perspicacia de la mujer, supuestamente débil. El efecto humorístico de estos relatos se logra, como en los ejemplos ya comentados, cuando se hace evidente la burla que sufre el personaje vencido.

Otros ejemplos humorísticos del corpus son la “Volada de los maistros” y la “Volada de la lagartija”, en las que aparecen animales, que, simbólicamente, representan dos opuestos: el más

¹³Es la primer volada transcrita en el trabajo “Voladas, textos breves”, publicado en este mismo número.

fuerte y el más débil. En la primera volada un jaguar es baleado por un cazador que camina por la selva. Este acontecimiento cruel para el narrador don Marcelino Yam tuvo otro sentido: mofarse de la ingenuidad del jaguar, un animal que en la vida real es considerado temible y fuerte. Algo similar sucede en la “Volada de la lagartija”, en la cual el pequeño reptil logra huir de las fauces del jaguar que pretendía someterla a un juego un tanto sádico.

Entre las voladas dignas de mención se encuentra la del ratón, un texto que sobresale por su forma, ritmo y agudo ingenio. La vieja, el personaje principal, tiene una serie de encuentros con animales y cosas de la vida cotidiana (un gato, un perro, un palo, la lumbre, el agua, la vaca) y, al final, con un hombre. Se trata de un conjunto de acontecimientos concatenados que se revierten para volver al inicio del relato. La estructura en episodios en serie, el juego implícito y el final sorprendente hacen que esta volada sea muy divertida. De los textos que hemos revisado pocos son los relatos que tienen estructura serial. Más allá de las posibilidades humorísticas, creemos que su estructura ha contribuido a la difusión de este relato.

Como texto instructivo

Don Marcelino Yam y don Claudio Canul aseguraron que las voladas, así como los cuentos largos y los mitos, tienen un valor didáctico. Las enseñanzas que se vierten en los textos sirven a las personas para no cometer los mismos errores que cometen los personajes. Dado su valor pragmático, don Claudio las llamó “instrucciones”. Al respecto, dijo:

La volada sirve como un [*sic*] instrucción. Por ejemplo, tú oyes una volada sobre lo que le pasó a una persona; entonces eso ya lo tomas en cuenta, porque eso que pasó en una volada a cualquiera le puede suceder. Con ese ejemplo que nos da la volada hasta uno puede cuidarse un poco, ¿no? Porque ya tomas en cuenta que hay voladas donde se dicen [*sic*] que así se puede joder fulano, que así

le pasó, que así lo chingaron. Así está la volada, parece nada pero es *un* instrucción para las personas, para cualquiera.¹⁴

Esta es la explicación del sentido pragmático de las voladas, de su relación con la vida cotidiana y las relaciones sociales. Tal vez sea útil referir el siguiente acontecimiento que vivió precisamente el que escribe el presente artículo:

Cuando íbamos a leñar con Marcelino Yam, nos encontramos con unas personas en el camino, las saludamos, y ellos le preguntaron en maya a don Marcelino si llevaba al antropólogo al monte para perderlo y dejarlo abandonado a su suerte, tal y como había sucedido en una volada. Don Marcelino, sonriente, les contestó que sí, y todos se rieron. Creyeron que yo no los había entendido, lo cual casi era cierto, pero don Marcelino explicó que efectivamente hay una volada, que él les había contado, en la que un padre pierde a sus hijos en la selva. Más adelante me contó que esos niños que iban a ser abandonados tiraron pedazos de tela por el camino y así lograron regresar a su casa.¹⁵

Al parecer, las instrucciones tienen más un sentido pragmático que moral. En términos de don Claudio, las voladas cuentan cómo un personaje superó a otro para sacar mejor provecho de una determinada circunstancia. La volada como relato instructivo de la vida cotidiana y social es un género particular de la oralidad maya.

Como discurso sobre las relaciones sociales

Ángel Hernández Fernández nos dice que los cuentos humorísticos breves por lo general se caracterizan por la burla, característica que se presenta en las tradiciones orales de diversos pueblos del mundo (2006: 167). En la interpretación de las voladas sería

¹⁴Entrevista formal realizada el 8 de marzo de 2007.

¹⁵Informe de trabajo de campo, 12 de agosto de 2007.

valioso comprender la recurrencia de la burla en una cultura particular como la de los mayas quintanarroenses. Por lo pronto, nos ha llamado la atención la relación particular que las voladas establecen con la realidad social. Por ejemplo, los roles que desempeñan los novios, los esposos y los recién casados en las voladas no son los culturalmente tradicionales en México. Efectivamente, no por ser humorísticos dejan estos textos de corresponder, desde el punto de vista antropológico, a la realidad de los narradores.

“La volada del rey” es un relato que permite pensar en las relaciones sociales mayas (Núñez, 2010). El rey es un hombre rico que tiene una esmerada educación. Aprovechando su ventajosa condición social, justifica su derecho a humillar a sus empleados y a ejercer arbitrariamente el poder. Pero el rey es derrotado por un astuto campesino. Simbólicamente, en el relato encontramos una realidad histórica, que, de acuerdo con nuestros entrevistados, sigue vigente. Es como si la volada poseyera la misión de señalar determinadas circunstancias sociales y retratar a personas reales. En este caso, el rey es un engréido, con mejor educación que un campesino, pero éste logra aventajarlo con su astucia y picardía.

“La volada del rey”, aunque es un texto breve, ha posibilitado a la presente investigación hacer todo un esbozo hermenéutico que partió del texto transcrito a la descripción etnográfica de las relaciones sociales en las localidades y también a una revisión exhaustiva de la historiografía sobre los mayas quintanarroenses. El punto de inicio para esta labor fue el tema del conflicto (Núñez, 2012: 292-295). En un principio sobresalió el dato de que la brevedad de esta volada permite distinguir un planteamiento, un desarrollo y un clímax, donde dos personajes en conflicto dialogan y resuelven sus diferencias a partir del hecho principal, el engaño de parte del campesino. Este conflicto resultó ser el símbolo más importante de la narración, porque facilitó una posible exégesis de carácter antropológico. Por un lado, se tiene al personaje del rey, poderoso, adinerado, autoritario, prepotente y, como ya se mencionó, muy bien educado. Por el otro, está el campesino, descrito como un ser humilde, sencillo, analfabeto, pobre y vasallo del rey. Con estos datos, es posible pensar que de alguna manera

se expone una determinada estructura social en el texto, pero eso no es todo. El rey es invitado por sus súbditos a entrevistarse con el campesino mentiroso y así probar su valía como soberano. Es posible que los vasallos, seguros de que el rey por fin sería humillado, hayan sugerido la entrevista para ridiculizarlo.

Don Marcelino Yam en todo momento procuró demostrar que ser campesino no es sinónimo de estupidez. Sus comentarios acerca de la ignorancia del trabajo de campo de los funcionarios municipales, de los estatales y de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos Indígenas (CDI) a menudo fueron sarcásticos. En su opinión, esos funcionarios, a pesar de tener educación formal, son ignorantes. “La volada del rey” se ajusta a la manera de pensar de don Marcelino. Ante esto, no hay duda de que la narración expresa de manera enfática un sentir compartido por una colectividad, un discurso socialmente aceptado y que en sí es una tradición.

Esta recurrencia temática en el conjunto de la narrativa permite inferir que la simbolización de las relaciones de poder, que podrían incluir las de clase o interétnicas, son una constante de gran interés en la tradición oral maya. De este modo, es posible declarar que es en el discurso, en la narrativa oral, donde podría estarse manifestando la manera en que los mayas buscan hacerse presentes en la estructura social, sea dentro de su misma comunidad, sea en las relaciones interétnicas.¹⁶ Este es un punto de vista que Jonathan Friedman sostiene en su célebre ensayo *Myth, history, and political identity* (1992), donde reconoce cómo la narración mítica (también es el caso de los cuentos) responde a ciertos intereses (políticos, étnicos, económicos) y a ciertas necesidades que surgen de las relaciones de alteridad.

Por otra parte, “La volada del rey” permite además la transmisión de valores que en la vida social son considerados importantes, por ejemplo, la astucia y la inteligencia que ayudan a salir

¹⁶La opinión tiene su inspiración en el ensayo de Michel Foucault, *El orden del discurso* (1983).

avante en situaciones de conflicto de tipo interpersonal e incluso interétnico. Relatos con características similares permiten, por tanto, ver más allá de su función lúdica e instructiva, tal como lo indicaron los entrevistados; existe un trasfondo, un horizonte de comprensión que trasciende al texto y que abarca otros ámbitos de la vida social.

Afinidades de la volada con el mito, el cuento maravilloso o la fábula

Las voladas se encuentran relacionadas con el mito, el cuento maravilloso y la fábula. “El origen del apellido Can”, “El origen del cigarro” o “Volada de la tortuga” podrían considerarse breves relatos etiológicos que narran el origen de elementos específicos de la cultura. Como es bien sabido, un texto etiológico explica la causa, el nacimiento de una cosa o de un fenómeno natural, así como de instituciones sociales como las religiosas y políticas. En “El origen del apellido Can” aparece un elemento cultural que proviene de la relación de un campesino y una serpiente; es un texto que revela conexiones con otros elementos de la cosmología maya, porque alude al personaje mítico de la *Xtabay*, un demonio femenino que resulta precisamente de la conversión de la serpiente en una mujer hermosa y que cuenta además con otras narraciones en formas de cuentos largos y anécdotas en los poblados Chankaj Veracruz y Chan Santa Cruz. En esos lugares la *Xtabay* solía desaparecer a los hombres que andaban borrachos en las afueras del pueblo. Según palabras de don Marcelino Yam, la también conocida como *Ch'aay kan* es una serpiente maligna que se esconde en las ceibas (*ya'axche'ob*), árboles grandes y altos que son sagrados. La volada etiológica hace pensar no sólo en el origen del apellido Can, sino también en la producción narrativa de una tradición oral que tiene complejas articulaciones con todo un sistema de creencias de la cultura maya.

“El origen del cigarro” tiene características similares al “Origen del apellido Can”, porque narra el surgimiento de un elemento

cultural determinado. A este relato se le podrían encontrar rasgos del cuento maravilloso, pues se menciona a una princesa, y los acontecimientos transcurren en un tiempo impreciso. Es también un relato etiológico, que cuenta el origen del cigarro, muy apreciado por los mayas, especialmente en sus fiestas. Del mismo modo es sugerente el matiz erótico de la frase final: “porque gracias a él podemos hacer el amor con esa princesa”, como si fumar fuera el símbolo de un acto anhelado desde tiempos remotos.

En algunas voladas intervienen animales y cosas con características humanas, aunque no con el típico desenlace de una moraleja. La “Volada de la tortuga”, que narra cómo el venado obtuvo sus cuernos y cómo la tortuga los perdió es, como en los casos anteriores, etiológico. Las voladas del ratón, del tigre y el leoncillo y de la lagartija también pueden considerarse fábulas con enseñanzas pragmáticas, como más arriba hemos mencionado.

Conclusiones

Las voladas son cuentos muy breves, cuya narración dura entre ocho y quince minutos. De acuerdo con nuestros informantes, su finalidad principal es entretener y divertir a los oyentes. También son didácticas y pragmáticas. Algunas de sus características sobresalientes son la capacidad creadora y el factor sorpresivo con el que se remata la trama.

Las voladas se caracterizan por ostentar rasgos camaleónicos; algunos de sus elementos pueden presentarse en diferentes géneros narrativos. Así, hay voladas emparentadas con ciertos mitos, cuentos maravillosos, fábulas, anécdotas e incluso cuentos de rasgos picarescos.

Aunque el presente artículo ha planteado avances significativos, las voladas son un tema que aún requiere subsiguientes investigaciones. En este sentido se ha demostrado que a partir de las voladas podrían hacerse ejercicios hermenéuticos sobre cuestiones antropológicas, como las relaciones sociales de género, de

clase, de edad o interétnicas. El breve análisis que correspondió a “La volada del rey” permite señalar que dicha labor interpretativa habrá de tener un sustento etnográfico e histórico que la hagan válida. Por motivos de espacio, se han hecho breves descripciones etnográficas sobre el contexto presente de la vida social en las aldeas que se visitaron; toda esta labor podría enriquecerse también con datos históricos que profundicen en los procesos de dominación y resistencia que los mayas han sostenido con la sociedad mestiza y española a lo largo de su historia, los cuales han impactado de manera definitiva en sus tradiciones folclóricas, no sólo orales, sino también rituales. Ejemplos como “La volada del rey” abundan en la narrativa actual, no sólo en forma de relatos breves, como los aquí descritos, sino en cuentos largos y en mitos que habrán de analizarse en el futuro.

Tomando en cuenta la identificación narrativa que los interlocutores mayas experimentan con sus voladas, se puede concluir que esas narraciones también aportan un acervo abundante de información útil para el estudio etnológico. Es posible que los personajes sean reyes, animales, campesinos, entre otros, pero lo relevante, desde el punto de vista antropológico, es que ellos se desenvuelven en un ambiente narrativo que alude a la vida comunitaria en la zona maya. Como bien lo refieren los ejemplos citados, los personajes van de cacería, duermen en hamacas, hacen candelas, tienen ratones en los techos de sus casas, usan machetes, morrales, van a bailes y por las noches se iluminan el camino con una lámpara de mano; los animales actúan en la selva y corresponden a los que habitan la región centro de Quintana Roo, son venados, lagartijas, jaguares, tortugas, entre otros.

Queda claro que la brevedad de las voladas no les quita su complejidad como textos y como elementos importantes de una cultura que los utiliza para determinados fines que van más allá de la diversión. Sólo resta decir que hasta aquí el tema está puesto sobre la mesa de discusión. El caso de las voladas, como relatos breves, no ha de ser único; seguramente habrá otros similares en diferentes etnias mesoamericanas, sean mayas o no. Para cuando se hagan otros estudios similares al presente, las investigaciones

comparativas y los debates serán fructíferos; de ello no cabe la menor duda.

Bibliografía citada

- ANDRADE, Manuel J. e Hilaria MÁAS Collí, comp., 1990. *Cuentos mayas yucatecos. U Tsikbalilo'ob Mayab (Úuchben Tsikbalo'ob)*, vol. I. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.
- BRICKER, Victoria, 1989. *El Cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología ritual de los mayas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BURNS, Allan F., 1995. *Una época de milagros: literatura oral del maya yucateco*. Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán.
- FOUCAULT, Michel, 1983. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- FRIEDMAN, Jonathan, 1992. "Myth, history, and political identity". *Cultural Anthropology* II-7: 194-210.
- GÓMEZ NAVARRETE, Javier Abelardo, 2011. *Diccionario introductorio: maya-español, español-maya*. Chetumal: Universidad de Quintana Roo.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel, 2006. "Hacia una clasificación estructural y temática del cuento folclórico". *Revista de Literaturas Populares* VI-2: 153-176.
- HOSTETTLER, Ueli, 1996. "Hablando del cambio: testimonios de la tradición oral maya del centro de Quintana Roo". En Ueli Hostettler, ed., *Los mayas de Quintana Roo. Investigaciones antropológicas recientes*. Bern, Institut für ethnologie der Universität Bern, 14: 48-55.
- LIGORRED PERRAMON, Francesc, 1997. *Las voces de la escritura. U mayathanoob tu dzib*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.
- , 1990. *Consideraciones sobre la literatura oral de los mayas modernos*. México: INAH.
- MARTÍNEZ HUCHIM, Ana Patricia, 1996. *K-maaya tsikbal. Jaajil t'aan: Estudio del género cuento de la tradición oral en maya yucateco. El caso de Xocén, municipio de Valladolid, Yucatán, México*, tesis. Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán.

- MONTEMAYOR, Carlos, 1999. *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- NÚÑEZ NÚÑEZ, Marcos, 2012. *Los conflictos del cosmos. Hermenéutica del mito en la cultura maya de Quintana Roo*. Tesis doctoral. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- , 2010. "Relaciones de poder y sus símbolos en los cuentos mitológicos de tradición oral. El caso de los mayas de Quintana Roo". En *Altextexto. Revista del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana* 11. Versión electrónica.
- ONG, Walter, 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RICOEUR, Paul, 2007. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- SULLIVAN, Paul, 1991. *Conversaciones inconclusas: mayas y extranjeros entre dos guerras*. México: Gedisa.
- TERÁN, Silvia y Christian RASMUSSEN, 1992. *Relatos del centro del mundo. U tsikbaló'obi' chuumuk lu'um*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán / Gobierno del Estado de Yucatán, tomos 1, 2 y 3.
- VAPNARSKY, Valentina, 2001. "Estrategias discursivas y constitución de la memoria colectiva entre los mayas macehuales de Quintana Roo". En Hostettler U. y M. Restall (ed.), *Maya Survivalism. Acta mesoamericana*. Alemania: Verlag Anton Saurwein, 12: 175-190.
- , 1995. "Los peligros del camino: de Chan Santa Cruz a Río Hondo". *Arqueología Mexicana* III-14: 48-53.

Recursos poéticos en la chilena, transformaciones y permanencia

GRISSEL GÓMEZ ESTRADA
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Introducción

La chilena — cuyo nombre se deriva de la cueca de Chile que trajeron marineros sudamericanos a la Costa Chica en el siglo XIX — es un tipo de son que se toca prácticamente en toda la región Mixteca, misma que comprende parte de los estados de Puebla, Oaxaca y Guerrero. Como manifestación de la cultura oral se inscribe en la tradición lírica de los pueblos y comparte las características de la copla; muchos ejemplos se encuentran en el *Cancionero Folklórico de México*. Cabe imaginarse que, siendo la mixteca hogar de diversas expresiones culturales, la chilena presenta en cada parte de la región grandes diferencias. En efecto, la misma tradición reconoce una clasificación: chilena afromestiza (de la cual parten las demás), chilena mestiza y chilena indígena, aunque las diferencias que permiten este ordenamiento pertenecen al ámbito musical y al de la *performance*, más que al de las letras. En este sentido, es preciso mencionar que la chilena indígena — de ritmo suave, en el que el zapateado es más bien débil — no incluye letra, es sólo instrumental, aunque de manera excepcional existen chilenas que se cantan en mixteco o amusgo, en la Mixteca Alta.¹

¹N. de la R.: Debido a su compleja orografía, la Mixteca de subdivide en Baja, Alta y de la Costa. La Mixteca Alta comprende el noreste de Guerrero y el oeste de Oaxaca. Los mixtecos constituyen un grupo importante de la población indígena de la zona. Las va-

En general, la chilena afromestiza se caracteriza por ser festiva, alegre, humorística, y por utilizar dobles sentidos, alusiones sexuales, etcétera; se toca en la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero; su ritmo es rápido y su zapateado poderoso (el son guerrerense es aún más dinámico). Si bien tanto la chilena afromestiza como la mestiza tienen letra, se distinguen porque los ritmos y tempos de esta última son más lentos.

En cuanto al contenido y la organización de las coplas, casi no hay diferencias, por lo que en este texto analizaré algunos recursos poéticos de la chilena y la frecuencia con la que aparecen.²

Es claro que los recursos poéticos son los que permiten hablar de cualquier obra como creación estética. En este sentido, Carlos Magis (1969: 325) afirma que los autores e intérpretes de la canción tradicional son conscientes de estar creando una obra artística, por lo que utilizan construcciones poéticas en sus obras. En la lírica de la chilena hay ejemplos de comparación, metáfora, alegoría, prosopopeya, dilogía e ironía.

Por otro lado, la lírica tradicional utiliza fórmulas que, si bien no son elementos poéticos por sí mismos, sí lo son en el universo de la literatura tradicional, como recurso estético, a menos que se les considere una especie de aliteración.

Al respecto, dice Aurelio González:

El discurso poético del texto oral, al reflejar un contenido organizado estéticamente, no puede prescindir de un lenguaje figurativo,

riantes que se han desarrollado a partir de la lengua mixteca han dado lugar a un índice de inteligibilidad muy variado entre los diversos hablantes, por lo que varios estudiosos coinciden en que, más que dialectos, se trata de lenguas distintas; entre ellas sobresalen, al lado del mixteco, el cuicateco, el triqui y el amuzgo.

²*N. de la R.*: En términos generales, se puede decir que la estrofa que predomina en la chilena es la cuarteta octosilábica romanceada, si bien con cierta frecuencia encontramos cuartetos de rima alterna. Prevalece la rima asonante sobre las terminaciones consonantes. De manera más bien excepcional encontramos estrofas de metro diferente (como el hexasílabo y el endecasílabo), o coplas anisosilábicas, como la tradicional seguidilla — aquí más bien ausente —, y otros metros (vg.: 8-10-8-10). Asimismo, llegan a aparecer estrofas de mayor tamaño, como la sextilla.

y debe quedar claro que este lenguaje figurativo, como organización y funcionamiento, es diferente, tanto en intensidad como en formas, de aquel que se emplea en la poesía culta. En líneas generales podemos asumir que la unidad básica, o al menos una de las unidades básicas, de este lenguaje figurativo del texto oral es la fórmula (2008: 63).

Otros recursos poéticos utilizados por la lírica tradicional son el simbolismo y el paralelismo. El primero incide en la cuestión semántica, en el significado; el segundo se centra en el significante, en la estructura.

Además de la presencia en la chilena de los recursos poéticos ya mencionados, se analizará la forma en cómo éstos se han transformado, basada en estudios elaborados por Mariana Masera y Rosa Virginia Sánchez.

Figuras retóricas

Las figuras se definen como expresiones que, además de desviarse “del uso gramatical común”, logran “un efecto estilístico” (Beristáin, 1992: 212). En los casos de la dilogía y la ironía hay pocos ejemplos. La metáfora y la prosopopeya son más frecuentes, pero quizá la figura más abundante sea la comparación.

Como ejemplos de dilogía, estructura con dos significados, se encuentra el uso de la palabra “caldo”, que en México es un tipo de comida y, al mismo tiempo, un abrazo acompañado de caricias amorosas:

Échale carne al cajete
y dale sabor al caldo;
los huesos, a tu marido,
que los esté rasguñando.
(Ruiz, 2004: 66)

Los dos primeros versos hablan de “darle sabor al caldo”, y los dos últimos, de darle los huesos, es decir, las *sobras* de la supues-

ta comida, al marido. Así, se connota una infidelidad, pues mientras la mujer disfrutaría del “caldo”, el marido rasguñaría lo que resta. De hecho, la totalidad de la copla es una dilogía completa, pues se puede leer tanto en sentido denotativo como connotativo (de todas maneras, el marido saldrá perdiendo).

Otra dilogía, con alusión sexual es:

La india le dijo a su indio
que en el campo lo esperaba,
que llevara su escobeta
para que la escobeteara.
(Ruiz, 2004: 56)

La escobeta, instrumento de limpieza, en este caso posee otro significado: es también el miembro masculino, y el escobetear representa el acto sexual. Además, el hecho de que la india cite a su pareja en el campo hace sospechar que tiene otras pretensiones, no precisamente de higiene. Un ejemplo muy parecido es el que sigue:

Mi marido se fue a un viaje
y me trajo un molcajete,
del gusto que me lo trajo
ya lo saca, ya lo mete.
(Vázquez Santana, 1931: 225)

Este caso es más claro aún: “ya lo saca, ya lo mete” corresponde tanto al empleo de la piedra del molcajete como a la cópula.

Respecto de la ironía, que en su concepto más simple significa afirmar lo contrario de lo que se piensa en realidad, tenemos el siguiente ejemplo:

La Petenera, señores,
era una santa mujer
que se iba a lavar de tarde
y venía al amanecer.
(Ruiz, 2004: 87)

Obviamente se insinúa que una mujer que sale de noche no es santa, pues no se acostumbra lavar en la madrugada. En todo caso, hay razones para pensar que, en este caso, lavar toda la noche refiere a otra cosa: el contenido simbólico que poseen estos versos, pues el acto de lavar la ropa en el río tradicionalmente se relaciona con el coito.³

Otra ironía:

Me voy a vestir de luto,
de una enagua colorada,
porque se ha muerto mi suegra,
esa vieja condenada.

(CFM, IV: 9786, *Arriba caballo bayo*, cintas MNA)⁴

El primer verso “Me voy a vestir de luto” ironiza con el segundo: “de una enagua colorada”, porque el luto se lleva con ropa negra, no roja. El tercer verso, “se ha muerto mi suegra”, explica el luto, pero la copla es rematada con “esa vieja condenada”. Por cierto, es curioso que la voz lírica de esta copla sea femenina, por la mención de la enagua colorada; es una de las pocas veces en el corpus de chilenas que eso ocurre.

Por último:

Ciérrate chiquitita,
como yo me cierro,
tú serás la vaca,
yo seré el becerro.
Óyeme chiquitita,
te quiero bastante:

³El significado de esta copla se analiza más adelante, en el apartado “Simbolismo y paralelismo”.

⁴A partir de este momento se harán, en el siguiente orden, las referencias de coplas del CFM: tomo, copla, nombre de la canción y fuente original o lugar de origen.

te cargo de leña
y te echo por delante.⁵

Esta copla está formada por dos cuartetos. En la primera hay una invitación sexual con una especie de motivo: la mujer como vaca que va a amamantar a su amante, pero no para alimentarlo, como la vaca a su cría, sino con una intención erótica. La ironía viene en la segunda, después de que en el primer dístico la voz lírica del enamorado declara su amor, en el segundo ridiculiza a la mujer, porque es ella quien debe cargar mucha leña, con lo cual pierde delicadeza la declaración amorosa.

En cuanto a la metáfora, en la canción *Guerrero es una cajita* las coplas se relacionan de tal suerte que la primera constituye una metáfora, y la siguiente su explicación:

Guerrero es una cajita
pintada en Olinalá.
¡Abre pronto la cajita,
ábrela pronto, abrelá!
En ella hay una paloma
con su cinta de listón:
la palomita es Chilapa,
la cinta es mi corazón.⁶

En primer lugar, la imagen “Guerrero es una cajita” de Olinalá es muy plástica; Olinalá es un municipio de aquel estado, donde se elaboran las tradicionales cajas de madera maqueadas. En la segunda estrofa, continuación de la anterior, se dice en el primer dístico que dentro de la cajita se encuentra una paloma que a su vez tiene una cinta de listón; en el segundo se explica la metáfora: la paloma es Chilapa, un pueblo de Guerrero, y la cinta, el amor de la voz lírica.

⁵Varios, *Cuarto encuentro de chileneros*, 7, “La malagueña curreña”, México, s/f.

⁶Norma Plata, *Guerrero es una cajita*.

En la copla que viene, una víbora provoca una adicción incurable al baile, metáfora de la canción *El toro rabón*:

Por toda la Costa Chica
se baila *El toro rabón*.
Si esa víbora te pica
te queda la comezón,
no hay remedio en la botica
ni tampoco curación.
(Fernández Gatica, 1988: 67-8)

En el siguiente ejemplo, la metáfora bien podría confundirse con el símbolo:

Úrsula, yo soy tu gallo
y tu gavián pollero,
me he de comer esa polla
aunque me rajen el cuero.⁷

Sin embargo, Marco Antonio Molina establece una diferenciación entre los apelativos con los que se sustituye la palabra “mujer” y el “comer”, donde “polla” y “paloma” funcionan “como símbolo; pero el verbo ‘comer’ es un elemento metafórico” (2007: 211).

En la copla que sigue hay varias bellas metáforas: la gaviota representa una despedida; el “sutil encaje” es la espuma que las olas dejan tras de sí en la arena. No es una chilena tradicional, sino de autor:

Vuelan en La Quebrada las gaviotas:
pañuelos blancos que dicen adiós
y en el sutil encaje de la costa
les dejé para siempre el corazón.⁸

⁷Recogida en campo.

⁸*La chilena*, “Acapulqueña linda”.

Otro ejemplo de tropo es la prosopopeya, donde “lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima” (Beristáin, 1992: 309). En las chilenas se utilizan, para hablar de la tierra, características humanas. El siguiente caso representa a dos pueblos con capacidad de hablar, que se retan:

Juchitán y Huehuetán
 andan peleando terreno;
 Juchitán dice “¡Ganamos!”
 Huehuetán dice “¡Veremos!”⁹

Ambos pueblos parecen identificarse, por la confrontación, con entes masculinos, bravucones. Pero en general, cuando se habla de la tierra natal, se le da un tratamiento de figura femenina y materna. En la copla siguiente, a Pinotepa se le atribuyen características humanas, como “orgullosa y muy formal”, al mismo tiempo que se alaba a sus mujeres:

Pinotepa Nacional,
 centro de la Costa Chica,
 orgullosa y muy formal,
 por sus mujeres bonitas.¹⁰

En la chilena, es muy común – sobre todo en chilenas de autor – encontrar prosopopeyas en las que se atribuyen a la tierra natal características de la mujer:

Caleta, playa coqueta,
 playa risueña de manso oleaje,
 en las arenitas tuyas
 pongo tu nombre todas las tardes.¹¹

⁹Tadeo Arredondo Villanueva, “Alingo, lingo”.

¹⁰Varios, *Cuarto encuentro de chileneros*, 10.

¹¹Caleta, “La chilena”, *El mundo mixteco*, Universidad Tecnológica de la Mixteca, <<http://virtual.utm.mx/mixteca/nuevo/LITERATURA/lite-main.html>>.

La playa Caleta es coqueta y risueña, como si fuera una muchacha. En el siguiente ejemplo ocurre lo mismo:

*Caleta de mi Acapulco,
siempre vestida de azul y verde,
pensando, pensando en ella
deja Caleta que te recuerde.*¹²

La playa está vestida de azul y verde, con lo que adquiere una connotación de femineidad.

La comparación también es muy frecuente. En general, la mayoría de las comparaciones en las chilenas se da entre personas y elementos de la naturaleza, por ejemplo, animales:

Soy como el pájaro azul
que en la rama me mantengo:
la palabra que me diste
en el corazón la tengo,
como no me la cumpliste
a que me la cumplas vengo.¹³

La comparación entre el hombre y el pájaro en la rama indica la firmeza del primero. Vamos a la siguiente cuarteta, donde se establece una similitud entre la india y la araña:

Las inditas son bonitas,
pero tienen muchas mañas:
zurcen la tela y la tejen
como la teje la araña.
(Ruiz, 2004: 56)

Otro ejemplo:

¹²*La chilena*, "Caleta", *El mundo mixteco*.

¹³Ritmo Costeño, "La cortijana".

Arrúllame con tus alas,
como la gallina al huevo;
olvida cosas pasadas,
vámonos queriendo luego.¹⁴

La amada es la gallina y el amante, el huevo. Se trata de una imagen maternal, de protección, más que de enamorados, en el primer dístico de la copla; en el segundo se rompe la unidad y se pide el olvido de los errores del pasado. Esta imagen evoca la copla de la vaca y el becerro, que cité cuando comentaba la ironía: la amada posee rasgos maternales, como protectora, y alimenta al amado, igual que la tierra.

En otro tenor, doy un ejemplo más:

Dicen que me han de matar
en la puerta de tu casa;
mentiras, no matan nada:
son pollos de mala raza.
(CFM, I: 1853, *María, María*, Costa Chica, Oaxaca)

Aquí la comparación es negativa: se amenaza a la voz lírica, de seguro por cuestiones amorosas. No sólo pretenden matar al enamorado, sino hacerlo frente a la casa de su amada. Y los que tratan de intimidar al enamorado son como “pollos de mala raza” por débiles y cobardes, según la voz lírica bravucona, pues no se atreven a cumplir sus amenazas.

En el siguiente caso la imagen posee mucha fuerza visual al comparar la mirada de la dama, no necesariamente con un escorpión, sino con uno de sus mortíferos atributos:

Y al prestarle mi guitarra
me miró la hija de Adán,
y me clavó la mirada

¹⁴Trío Costa Chica, *Chilenas del recuerdo*, 2.

cual piquete de alacrán.
(CFM, I: 2438, Ometepepec, Guerrero)

La mirada, desde la Edad Media, es calificada en las coplas como un medio para matar a alguien de amor. En este caso, de la comparación entre mirada y piquete resulta el enamoramiento. Es tan frecuente el motivo de los ojos que matan que bien puede ser un tópico.

Por otro lado, las comparaciones también se realizan con plantas: no sólo la tierra posee rasgos de mujer, sino la mujer puede tener características de la tierra; por ejemplo, la que camina como palmera:

Como mecer de palmeras
que se mueven cadenciosas,
caminan con rumbo al río
tus mujeres tan hermosas.¹⁵

La siguiente copla compara a una muchacha con el pasto silvestre:

Chiquitita, te vas criando
como zacate en el llano;
cuídate de un amusgueño
cuando te agarre la mano.¹⁶

Doy otro ejemplo, que establece la similitud entre la sacudida que sufre una palma, gracias al viento, y el amante no correspondido:

Como se mueve la palma
cuando el aire le da recio
así se marchita mi alma,
por tu terrible desprecio.¹⁷

¹⁵"Río grande", *YouTube*.

¹⁶*La amusgueña, Municipio de Cacahuatpec.*

¹⁷Ritmo Costeño, "La yerba santa".

Sobre la equiparación entre humanos y elementos de la naturaleza, Mariana Masera destaca: “Entre los motivos eróticos más comunes y de mayor abolengo del repertorio de imágenes que se encuentran en las coplas están las referencias vegetales para designar a la amada. Se distinguen las flores entre ellas por ser las favoritas” (Masera, 2004: 143). La chilena no es la excepción:

Hermelinda, linda, linda,
 linda como son las flores,
 dices que me quieres mucho
 y me andas cambiando amores.¹⁸
 Eres chiquitita y bonita,
 así como eres te quiero:
 pareces una rosita
 de Oaxaca y de Guerrero.¹⁹

Estos ejemplos tratan de exaltar la belleza de las mujeres. El diminutivo “rosita” funciona para acentuar la juventud de la chica. También hay una alabanza a la tierra: no se trata de cualquier rosa, sino una de Oaxaca y de Guerrero.

En el caso transcrito enseguida la copla hace mención a “crecer en el campo”, como ocurre en *La amusgueña*; la lozanía de la muchacha se acentúa al compararla con una flor sin abrir, lo que al mismo tiempo sugiere que es virgen:

Flor que creces en el campo,
 parecida al capullo:
 indita, cuando yo me vaya,
 este corazón es tuyo.²⁰

Debido a esta continua presencia, Aurelio González considera ya un tópico la comparación entre la amada y la flor (2007: 188).

¹⁸Trío Costa Chica, *Chilenas del recuerdo*, 1.

¹⁹*Las amarillas*.

²⁰*La amusgueña*, *op. cit.*

En la chilena *Guerrero lindo* se compara a las mujeres y a la tierra con joyas:

Son sus playas primorosas
de una belleza ejemplar;
son sus mujeres hermosas
como perlas de la mar.
Vas como joya escondida,
pintoresca y colonial,
luz de mi tierra querida
de belleza nacional.
(Fernández Gatica, 1988: 92)

No es casual el hecho de que la mayoría de las comparaciones se den entre humanos y algún elemento de la naturaleza: además de la proximidad especial que se da en las zonas rurales — donde se componen estas canciones — entre los pobladores y su medio ambiente, se explica por la herencia tradicional.

Existen también algunas comparaciones con alusiones sexuales claras, como en el siguiente caso:

Soy como el manjar de breva
que se hace agüita en la boca;
la mujer que a mí me prueba
me quiere o se vuelve loca,
o se va pronto a su casa
muy calladita la boca.²¹

La comparación con el “manjar de breva” significa que el sudicho es tan delicioso como el primer fruto del higo. El “probar” obviamente se refiere a tener una relación sexual. La frase “se va pronto a su casa / muy calladita la boca” podría aludir a una relación clandestina.

²¹Ritmo Costeño, “La cortijana”.

La siguiente estrofa se refiere al hombre “provocado” por una mujer, sin que se consume la relación sexual:

No hay que hacer adoración
con las que se andan sonriendo,
porque llega la ocasión
que al pobre lo están engriendo
y lo dejan como el farol:
por fuera inflado
y por dentro ardiendo.²²

El farol inflado y ardiendo se refiere a uno de papel, como una especie de globo de Cantoya.

Si recapitulamos nuestro breve recorrido encontraremos que dilogía, ironía, metáfora, prosopopeya y comparación representan otras tantas figuras retóricas de la chilena que, al ser a ella integradas le aportan su carácter específico de *arte* y la inscriben en una estética que se renueva constantemente. Es cierto, como vimos al inicio,²³ que el discurso poético del texto oral difiere, en “organización y funcionamiento”, del empleado en las letras *cultas*; no lo es menos que entre una y otra formas de arte existen no sólo paralelismos y similitudes, sino francas coincidencias que las emparenta sin confundirlas, más allá del mero aire de familia. Los recursos poéticos mencionados, y la forma específica en que son empleados — de un modo más sencillo y espontáneo que en la lírica culta —, obran aquí como una especie de carga genética compartida que, al mismo tiempo, las enlaza y diversifica. No son los únicos, como veremos en seguida.

²²*Idem.*

²³Véase *supra*, cita de Aurelio González, pp. 88 y 89.

Simbolismo y paralelismo

El símbolo es “aquel signo que, en la relación signo-objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto” (Beristáin, 1992: 450). De esta forma, en la significación simbólica se precisa una interpretación dada por la misma cultura. Veamos:

Señora: yo no la traje,
usted se vino conmigo;
me dijo que iba a lavar
la ropa de su marido.
(Ruiz, 2004: 61)

Es curioso que aquí la ropa que se va a lavar sea la del marido. El “yo no la traje” implica que la mujer fue quien propició el encuentro en un lugar adecuado para el amor, como el río, con un hombre que no era su esposo. Ya he mencionado que el término “lavar” contiene tradicionalmente una connotación erótica: “Cuando estas doncellas de la poesía tradicional, según los textos que nos han llegado del Medioevo y del siglo XVI, lavan sus camisas y las de sus amigos, la canción —nadie lo ignora—, está descubriendo ni más ni menos que la intimidad amorosa de los enamorados” (Piñero, 2004: 494).

Otra muestra, ya citada:

La Petenera, señores,
era una santa mujer
que se iba a lavar de tarde
y venía al amanecer.
(Ruiz, 2004: 87)

En la chilena es común el vínculo entre la chuparrosa o chupamirto, las flores y la infidelidad; por ejemplo, cuando la voz

lírca muestra su deseo de tener relaciones sexuales con muchas mujeres, simbolizadas en las flores, como se ve en esta copla:

Ometepec es muy bonito
 porque resalta el amor;
 quisiera ser chupamirto
 para andar de flor en flor.²⁴

Con “chupar flores”, ocurre otro tanto:

Chuparroza, te quedaste,
 por andar chupando flores,
 por andar chupando flores
 olvidaste mis amores.
 (Ruiz, 2004: 55)

En este caso la chuparroza parece simbolizar a una mujer y, como es sabido, la doble moral no juzga a ambos géneros por igual. “Por andar chupando flores” la dama rechazó al amor que valía la pena.

No es fortuito, insisto, que el simbolismo se centre en los elementos de la naturaleza, pues “El simbolismo más característico de la lírica es aquel asociado a los elementos naturales de connotación erótica, donde más que ser un adorno son esenciales a la trama de los poemas [...]. En esta poesía, *lyra minima*, el símbolo funciona eficazmente por su valor polisémico” (Mäser, 2007: 195).

Es natural que lo mismo ocurra con la presencia de ciertos animales, como el gavilán, que en el simbolismo mexicano ha adquirido el significado de “mujeriego”; dicha ave se identifica con la capacidad de conquista amorosa, de acecho, del hombre: “la imaginación poética procede analógicamente: [algunas] aves se utilizan como metáforas o símiles de mujeriegos, enamorados,

²⁴Varios, *Las diez mejores chilenas*.

ávidos sexuales y depredadores” (Cuéllar, 2012: 74), como se ve en las siguientes coplas:

Voy a dar la despedida,
la que dio san Pedro en Roma:
entre tantos gavilanes
quién te comerá paloma.
(CFM, I: 1507, *La Sanmarqueña*, Oaxaca, Oaxaca)

Úrsula, yo soy tu gallo
y tu gavilán pollero,
me he de comer esa polla
aunque me rajen el cuero.²⁵

Nótese también la reiteración de las características de aves violentas con la mención del gallo:

Gallo muerto en raya, gana,
si el otro corriendo va;
soy pollo de tu ventana,
no sé tu gallo por qué se irá.²⁶

En este caso, se ridiculiza a la pareja de la mujer, tachándolo de cobarde. No importan las consecuencias de amar a una mujer prohibida: “Gallo muerto en raya, gana”. En el siguiente caso, la voz lírica alardea de su fuerza frente a otros hombres, mediante una amenaza de muerte:

Y hoy, si me da la gana,
aquí otro gallo no cantará,
porque si canta
se moriría.²⁷

²⁵Recogida en campo.

²⁶Álvaro Carrillo, *El braveno*.

²⁷*Idem*.

Aunque son más abundantes los casos de simbolismo que de paralelismo, como se verá a continuación, en las chilenas nuevas ambos tienden a desaparecer; incluso la tradición mestiza ha dejado de cantar muchas canciones que contienen estos dos recursos.²⁸ Según Mariana Masera ello se debe a que:

El simbolismo de la antigua lírica popular es una de sus características distintivas frente a la lírica cortesana contemporánea; no obstante, al pasar de los siglos, y después de la intensa convivencia entre ambas, la lírica culta no sólo influyó en la lírica popular homogeneizando la versificación y propiciando un lenguaje más discursivo, sino que además produjo una reducción en el uso de los símbolos (Masera, 2004: 134).

El paralelismo es “la ‘repetición’, ya sea de secuencias rítmicas en el verso dando lugar a la métrica, ya sea [...] de secuencias de sílabas dando lugar al ritmo, ya sea la reduplicación de esas unidades rítmicas” (Padín, 1997).

Sin embargo, el paralelismo no es frecuente en las chilenas, salvo como una especie de reminiscencia, pues nunca se cumple totalmente la sinonimia, por ejemplo:

Guerrero es una cajita,
pintada en Olinalá.
¡Abre pronto la cajita,
ábrela pronto, abrelá!
En ella hay una *paloma*
con su cinta de listón:
la *palomita* es Chilapa,
y el cinto es mi corazón.
En la caja hay un *cenxontle*
que no deja de cantar:
el *cenxontle* es la chilena

²⁸La obra de Carlos Ruiz ha sido testigo del intento por recuperar la chilena de artesanía en poblaciones de la Costa Chica.

que ahorita voy a bailar.
 [...]

 En la cajita hay un *ramo*

 y ese *ramo* es mi ilusión,

 porque son flores de Tixtla

 y Tixtla es mi corazón.²⁹

La primera estrofa es una especie de introducción a la que se referirán la mayoría de las coplas siguientes, como la segunda estrofa, donde la palabra “cajita” es sustituida simplemente por “ella”; en la tres aparece como “caja” y en la cinco otra vez como “cajita”. En las “cajas” hay diferentes cosas: la palomita y el cen-zontle se ubican en un mismo plano, aves; pero el “ramo” no corresponde al campo semántico.

Aunque las coincidencias son mínimas, se entiende que la estructura es paralela, en el sentido en que los dos primeros versos de cada copla son metafóricos, y en los dos últimos se explica la metáfora.

Los siguientes ejemplos están más cerca del paralelismo:

Mi marido se fue a viaje
 y me trajo un *molcajete*;
 del gusto que me lo trajo
ya lo saca, ya lo mete.
 (CFM, II: 5372, *Mi marido se fue a viaje*,
 Costa de Guerrero)
 Mi marido se fue a viaje
 y me trajo una *batea*;
 del gusto que me la trajo
ya se sube, ya se apea.
 (CFM, II: 5371, *Mi marido se fue a viaje*,
 Costa de Guerrero,
 y Vázquez Santana, 1931: 225)

²⁹Norma Plata, *Guerrero es una cajita*.

Como se puede observar, “molcajete” y “batea” funcionan, si no como sinónimos exactos, sí como elementos que pertenecen a un mismo campo semántico; lo mismo ocurre entre “ya lo saca, ya lo mete” y “ya se sube, ya se apea”, pues la connotación de ambas frases es el acto sexual. El siguiente caso es similar:

Por aquí pasó volando
una calandria amarilla
 y en su piquito llevaba
una rosa de Castilla.
 Por aquí pasó volando
una calandria torcaza,
 y en su piquito llevaba
una flor de calabaza.
 (Transcripciones de música...: 15)

En estos versos, amarilla y torcaza, aunque no son sinónimos, sí pueden funcionar como tales, al igual que ocurre entre “una rosa de Castilla” y “una flor de calabaza”. En cuanto a los versos restantes, son idénticos en ambas cuartetas.

Las siguientes coplas, de la multicitada *Petenera*, también forman un paralelismo:

Dicen que la Petenera
 es una *santa mujer*,
 que se va a lavar de tarde
 y viene al *amanecer*.
 Dicen que la Petenera
 es una *mujer bonita*,
 que se va a lavar de tarde
 y viene a la *mañanita*.
 Dicen que la Petenera
 es una *mujer honrada*,
 que se va a lavar de tarde
 y vuelve a la *madrugada*.
 (Kuri Aldana y Mendoza Martínez, 1987: 498-99)

Como se ve, “mujer” permanece en las tres estrofas y cambia el calificativo: “santa”, “bonita” y “honrada”. En los segundos dísticos de las coplas se logra la sinonimia con “amanecer”, “mañana” y “madrugada”. En realidad, son casi idénticas las coplas. Para concluir tenemos:

El zapatero fue a misa

y no sabía la doctrina;

a los santos les pedía

zapatos y calcetina.

El zapatero fue a misa

y no tenía qué rezar,

y a los santos les pedía

zapatos pa' remendar.

(Kuri Aldana y Mendoza Martínez, 1987: 51-2)

“Y no sabía la doctrina” e “y no tenía qué rezar” no son versos sinónimos, pero son parecidos porque incluyen elementos religiosos; “zapatos y calcetina” se entiende como que el zapatero solicitaba trabajo, al igual que en “zapatos pa' remendar”.

La existencia del paralelismo en la chilena se aprecia en canciones tradicionales que todavía se cantan en la Costa Chica, y permanece como huella en algunas pocas que son más populares en toda la Mixteca. Según la opinión de Rosa Virginia Sánchez, quien ha estudiado este recurso en la lírica de los sonos huastecos, existe un paralelismo ocasional que debe entenderse no como decadencia del paralelismo, sino como una transformación contextual:

La capacidad de romper con los límites estructurales propios del paralelismo, que en la práctica deviene en ejemplos jarocho, planecos o jaliscienses, cuyos textos no mantienen la relación paralela en todas sus versiones, no debe verse como una decadencia del recurso, sino como una forma de subsistencia a través de la transformación. El paralelismo ocasional, como ya se explicó, puede ser el resultado de sonos paralelísticos que con el paso del tiempo

añadieron coplas ajenas, y en su tránsito oral, fueron perdiendo el sentido de la repetición. También puede deberse al gusto específico de ciertos trovadores por componer e interpretar coplas paralelísticas dentro de sones que no lo son. En ambos casos, se entiende que hay una intención consciente por el cambio. Es este carácter dinámico el que ha permitido la permanencia y la gran difusión del recurso en estas zonas. No se puede, por otro lado, omitir el hecho de que siendo zonas cercanas a puertos importantes, han sido susceptibles a la influencia constante de expresiones diversas, originarias de otros países (Sánchez, 2005: 304).

Aunque los ejemplos vistos se acercan a esta transformación de la que habla Sánchez, en las chilenas nuevas tanto el simbolismo como el paralelismo han tendido a desaparecer. El primero ha sido sustituido con descripciones del paisaje y el segundo a través de repeticiones o secuencias estructurales. De hecho, las canciones donde se encuentran claros paralelismos y simbolismos se cantan en pocas poblaciones.

Ambos recursos, sin embargo, han sido empleados en la chilena y contribuyeron a su consolidación como el subgénero de copla sobre el que fue fundada y desarrollada. La evolución de tales elementos comprueba su fecundidad, aunque es preciso admitir que están cayendo en desuso.

Fórmulas

Como ya he dicho, las fórmulas, lugares comunes o clichés son un recurso literario propio de la literatura tradicional. De esta forma, mientras el arte *culto* u oficial basa su valor en la ruptura, el arte tradicional lo hace en la conservación, en la repetición:

[...] estos textos [tradicionales] utilizan una serie de artificios literarios diferentes (en forma o intensidad) de los que emplea otro tipo de poesía. El discurso poético del texto oral, al reflejar un contenido organizado estéticamente, no puede prescindir de un lenguaje figurativo, y debe quedar claro que este lenguaje figura-

tivo, como organización y funcionamiento, es diferente, tanto en intensidad como en formas, de aquel que se emplea en la poesía culta. En líneas generales podemos asumir que la unidad básica, o al menos una de las unidades básicas, de este lenguaje figurativo del texto de tradición oral es la fórmula (González, 2008: 63).

En consecuencia, aquí “La originalidad no consiste en la introducción de elementos nuevos, sino en la adaptación eficaz de los materiales tradicionales a cada situación o público, único e individual” (Ong, 1987: 32). El texto tradicional no sólo vive en variantes: también conserva estos rasgos formularios, por medio de los cuales “los miembros de la comunidad reconocen como propio un texto, y que el transmisor lo identifica poéticamente” (Ong: 32).

Además de los clichés que funcionan como saludo y despedida, las chilenas conservan también, sobre todo, las siguientes fórmulas: “Dicen que”, “Soy...”, “Quisiera ser...”, “Morena” o “Negra del alma”, “Debajo de un árbol” y “Las mujeres...”. Respecto al “Dicen que...”, doy un ejemplo:

Dicen que volando va,
dicen que volando viene
la cinta de Joaquinita,
no voy, pero me entretiene.
(Ruiz, 2004: 49)

Como puede notarse, en esta copla la fórmula constituye una aliteración por su repetición en los dos primeros versos. En el siguiente caso, nuestra fórmula nos remite al discurso oral, a cierto valor de verdad:

Dicen que las palomas,³⁰
(negra bonita),
vuelven al nido;

³⁰N. de la R.: Los versos entre paréntesis son “añadidos”, cuya función es musical y no propiamente literaria, típicos en las seguidillas.

por lejos que me vaya,
 (yo como quiera)
 vuelvo contigo.³¹

El “Soy...” se acompaña casi siempre de algún oficio o del origen étnico; indica, de forma poética, la personalidad de la voz lírica:

Soy pescador de la mar,
 cansado de navegar,
 en busca de una sirenita
 y no la he podido pescar.
 Soy pescador de la mar,
 aunque no tenga fortuna;
 quiero llevarte a pescar,
 que sea una noche de Luna.
 (Ruiz, 2004: 65-66)

En este ejemplo, en dos coplas encontradas en la canción *El pescador* se produce la aliteración. Hay otros donde se menciona el origen étnico de la voz lírica: negros e indígenas:

Voy a empezar a cantar,
 luego les diré quién soy,
 yo soy el indio suriano
 que para servir estoy.³²
 Soy el negro de la costa
 de Guerrero y de Oaxaca,
 no me enseñan a matar,
 porque sé cómo se mata
 y en el agua sé lazar
 aunque se moje la reata.

³¹Ritmo Costeño, “Huazolotitlán”.

³²Varios, *Las diez mejores chilenas*.

(CFM, III: 6696, *El negro de la costa*,
Costa Chica, Guerrero, Oaxaca)

Respecto a “Quisiera ser...”, tenemos:

Yo quisiera ser arillo,
arillo de tus aretes,
para cuando llegue la noche
besarte los cachetes.

(CFM, I: 817a, *La malagueña curreña*, Jamiltepec, Oaxaca)

Quisiera ser chapulín
para brincar en tu cama;
dos, tres, cuatro, cinco, en fin,
ya me voy, hasta mañana.

(CFM, I: 794, *Negra del alma*, Pinotepa Nacional, Oaxaca).

Cuando en la playa luces tu silueta
en el milagro de un atardecer,
yo quisiera ser del mar ola coqueta
y en mis brazos tu cuerpo yo envolver.³³

El “quisiera ser” manifiesta un deseo amoroso: quisiera ser algo más, diferente a lo que soy, una cosa, un objeto, con tal de estar al lado de mi amada. Como se aprecia, pueden ser cosas personales, como los aretes; animales, como el chapulín e incluso el mismo mar. Estos tres ejemplos implican un acercamiento físico, desde el beso hasta el acto sexual. En este sentido, por lo menos en la chilena, el “quisiera ser” se relaciona con el deseo amoroso como convención.

Otro cliché es constituido por la negra o la morena, prácticamente sinónimas:

De todas las mujeres,
(negra bonita),

³³*La chilena*, “Acapulqueña linda”, *El mundo mixteco*.

que yo he tenido,
ninguna me ha robado
tu pensamiento:
yo no te olvido.³⁴
Calla, morena calla,
calla y deja de llorar;
no te preocupes, mi alma,
que yo siempre te he de amar.³⁵

Pero también está la negra difícil:
Dime, negra, qué pretendes
que ningún galán te cuadra;
si pretendes algún rey,
cuatro tiene la baraja.³⁶

“Debajo de un árbol” o “Debajo de un palo” es quizá un aviso,
de amor o de dolor, como se advierte en los siguientes ejemplos:

Fue debajo de un palo,
(negra bonita),
de tamarindo,
donde nos encontramos,
(por vez primera),
un día domingo.³⁷
Quién dice que no es bonito
y estar junto con su dama
debajo de un arbolito
que lo cobije una rama.
(CFM, IV: 64, *La malaqueña curreña*, Jamiltepec, Oaxaca).
Debajo del árbol canta
el pájaro cuando llueve;

³⁴Varios, *Las diez mejores chilenas*.

³⁵“Chilena chatina”, *YouTube*.

³⁶René Villanueva, *Oaxaca profunda*, 22.

³⁷Ritmo Costeño, “Huazolotitlán”.

también de pesar se canta
cuando llorar no se puede.
(CFM, III: 8090a, *Chilena de Jamiltepec I*,
Jamiltepec, Oaxaca).

Tal como queda expuesto, el empleo de las fórmulas es un recurso que dota al lenguaje figurativo de la tradición oral de un elemento característico que le permite crearse y recrearse. El lugar común, reprobado y deplorado en las letras cultas, en este contexto hace las veces de un espacio cultural compartido a partir del cual se cosecha la obra de arte como un ejemplar que, sin dejar de ser único, aspira a integrarse al ancho cauce de la tradición popular.

Conclusión

Al reflexionar sobre las transformaciones de las seguidillas Margit Frenk observa:

En México, [...] la seguidilla tiene una vitalidad infinitamente menor que la de la copla octosilábica. Aparece sólo en un pequeño grupo de canciones, y no es raro encontrar irregularidades [...] que no se deben ciertamente a una perduración de las fluctuaciones antiguas, sino al hecho de que se está perdiendo el sentido de la forma métrica (como se ha perdido el nombre de *seguidilla*). Otra prueba de ello es un fenómeno que vale la pena consignar, como una curiosidad y porque ilustra bien el carácter transitorio-histórico de las formas poéticas populares. En algunas canciones compuestas de seguidillas los versos largos llevan un añadido, del tipo “cielito lindo” o “bien de mi vida”. Ahora bien, en varias seguidillas de reciente creación la melodía de ese añadido se ha rellenado con palabras significativas (Frenk, 2006: 496).

En el mismo sentido que la cita anterior, hemos visto que Mariana Maserá y Rosa Virginia Sánchez encuentran también, al rastrear elementos tradicionales que aparentemente han desapa-

recido —simbolismo y paralelismo respectivamente—, que en realidad éstos se han transformado y, por así decirlo, se han adaptado a su nuevo *medio ambiente*. En la chilena encontramos una marcada transformación de los recursos poéticos, la cual puede leerse como una prueba suficiente de su vitalidad y vigencia.

Cabe plantearse, sin embargo, cuántos y cuáles de esos cambios puede soportar una tradición sin desvincularse de su origen. En el caso de la chilena, según hemos visto, el empleo de algunas figuras retóricas, el uso de ciertos recursos poéticos y la recurrencia a fórmulas o clichés, hacen las veces de indicadores, huellas de un pasado en el que todavía puede reconocerse una génesis común bajo una ropa distinta.

Es el caso que la obra de arte en general —y más aún tratándose de un género enraizado en la tradición— se alimenta del diálogo con su usuario, al que transforma y el cual la transforma. Recientemente la chilena ha salido del nicho en el que permaneció —aunque no sin transformarse— por mucho tiempo y ha entrado en un circuito comercial que tiene reglas y vicios propios. La música se ha *tropicalizado* y las letras de chilenas nuevas, de autor, son cada vez más descriptivas. Ello no supone que la tradición esté muerta: enfrentamos una rara conjunción de elementos heterogéneos y resulta difícil o imposible prever su resultado. Por lo pronto, podemos afirmar que la chilena ha sorteado las embestidas del cambio estableciendo puentes lejanos —a través de una continua mutación— con sus orígenes, hasta los cuales podemos rastrear los elementos revisados en este trabajo.

Bibliografía citada

- BERISTÁIN, Helena, 1992. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- CFM, 1975-85. *Cancionero folclórico de México*, 5 tomos, coord. Margit Frenk. México: El Colegio de México.

- CUÉLLAR, Donají, ed. y prólogo, 2012. *Literatura de tradición oral de México: géneros representativos*. México: El Colegio de San Luis / Universidad Veracruzana.
- FERNÁNDEZ GÁTICA, Andrés, 1988. *La chilena*. Oaxaca: Instituto de Investigaciones Históricas y Literarias de San Pedro Amusgos.
- FRENK, Margit, 2006. "De la seguidilla antigua a la moderna", en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: FCE, 485-496.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 2007. "'Amada como flor' y 'cortar flores': tópico y motivo en la lírica tradicional", en *De acitia et doctrina. Homenaje a Martha Elena Venier*, ed. Luis Fernando Lara, Reynaldo Yunuen Ortega y Martha Lilia Tenorio. México: El Colegio de México, 187-206.
- _____, 2008. "La fórmula y la variación de *Conde Olinos* en el romancero de América", en *Romancero: visiones y revisiones*, ed. Aurelio González y Beatriz Mariscal. México: El Colegio de México, pp. 63-73.
- KURI ALDANA, Mario y Vicente MENDOZA MARTÍNEZ, 1987. *Cancionero popular mexicano*, vol. I. México: SEP / DGCP.
- MAGIS, Carlos, 1969. *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México: El Colegio de México.
- MASERA, Mariana, 2004. "La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano", *Revista de Literaturas Populares* IV-1: 134-156.
- _____, 2007. "Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo", en *La copla en México*, ed. Aurelio González. México: El Colegio de México, 189-190.
- MOLINA ZAMORA, Marco Antonio, 2007. "Estructura de la copla y los niveles de lectura simbólico y referencial", en *La copla en México*, ed. Aurelio González. México: El Colegio de México, 205-212.
- ONG, Walter, 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- PADÍN, Clemente, 1997. "El operador visual en la poesía experimental", *Merz mail*, junio <<http://www.merzmail.net/operador.htm>>.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., 2004. "Lavar pañuelo / lavar camisa. Formas y símbolos antiguos en canciones modernas", en *De la canción de amor medieval a las soleares. Actas del Congreso Inter-*

- nacional Lyra Mínima III*. Sevilla: Fundación Machado / Universidad de Sevilla, 481-497.
- RUIZ, Carlos, 2004. *Versos, música y baile de artesanía*. México: El Colegio de México / CNCA.
- SÁNCHEZ, Rosa Virginia, 2005. "El paralelismo en los sones de la Huasteca", *Revista de Literaturas Populares* V-2: 270-309. *Transcripciones de música popular mexicana*, s/f. México: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana.
- VÁZQUEZ SANTANA, Higinio, 1931. *Historia de la canción mexicana (canciones, cantares y corridos)*, t. III. México: Talleres Gráficos de la Nación.

Discografía y música

- ARREDONDO VILLANUEVA, Tadeo. "Alingo, lingo", *YouTube*, 2008, de 05-02-09: <<http://www.youtube.com/watch?v=GpOsmH5BrzY>>.
- CARRILLO, Álvaro, *El braveno*, Municipio de Cacahuatpec, de 06-10-09: <<http://www.youtube.com/watch?v=-andifwMj0Y>>.
- "Chilena chatina", *YouTube*, 2007, de 24-03-09: <<http://www.youtube.com/watch?v=QGilqf-A9rs>>.
- "La amusgueña", Municipio de Cacahuatpec <http://www.cacahuatpec.gob.mx/work/resources/LocalContent/17641/1/acarrillo2p-te.pdf>. 5 de febrero de 2009.
- La chilena*, "Caleta", *El mundo mixteco*. Universidad Tecnológica de la Mixteca <<http://virtual.utm.mx/mixteca/nuevo/LITERATURA/lite-main.html>>. 1 de octubre de 07.
- La chilena*, "Acapulqueña linda", *El mundo mixteco*. Universidad Tecnológica de la Mixteca <<http://virtual.utm.mx/mixteca/nuevo/MUSICA/musica-main.html>>. 5 de mayo de 2005.
- "Las amarillas", *YouTube*, 2007, <<http://www.youtube.com/watch?v=oMuZQRm7c3Q>>. 5 de febrero de 2009.
- PLATA, NORMA, *Guerrero es una cajita* <http://cgusc.com.mx/musica_normaplata.html>. 14 de enero de 2010.
- "Río grande", *YouTube* 2007 <<http://www.youtube.com/watch?v=3DWMEp9vOvo>>. 5 de febrero de 2009.

RITMO COSTEÑO, "Huazolotitlán", en *Ritmoteca costeña*, 2006 <<http://www.telecosta.com.mx/secciones/ritmo/ritmo.html>>. 5 de febrero de 2009.

———, "La cortijana", en *Ritmoteca costeña*, 2006 <<http://www.telecosta.com.mx/secciones/ritmo/ritmo.html>>. 5 de febrero de 2009.

———, "La yerba santa", en *Ritmoteca costeña*, 2006 <<http://www.telecosta.com.mx/secciones/ritmo/ritmo.html>>. 5 de febrero de 2009.

TRÍO COSTA CHICA, "Una loca pasión", en *Chilenas del recuerdo*. México: Producciones de Antequera, s/f.

VARIOS, "La malagueña curreña", en *Cuarto encuentro de chileneros*. México, s/n, s/f.

———, *Las diez mejores chilenas*, Mexico, Producciones Ramiz, s/f.

VILLANUEVA, René, "Llorar, llorar", en *Oaxaca profunda*. México: CNCA-Pentagrama, s/f.

El ombligo y el cosmos en dos poetas indígenas contemporáneas: Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda

GEORGINA MEJÍA AMADOR

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Para todas las culturas antiguas el ombligo es el centro del cuerpo y una réplica microcósmica del universo. Es un punto que permite la comunicación con los dioses: su expresión arquitectónica es la serie de santuarios y ciudades sagradas cuya etimología es la de centro, útero, ombligo: Cuzco, para los incas; la Isla de Pascua, según su nombre polinesio, *Te pito o te henúa*, y Delfos; incluso el nombre del volcán Xitle (del náhuatl *xictli*, ombligo), en el Valle de México (Tibón, 1984: 59). El ombligo es, pues, un punto sagrado en el que convergen y desde el que parten todos los demás elementos que dan la vida, y es también, como hemos visto en estos topónimos, equivalente a la noción de matriz. El ombligo como centro y su conexión con el cosmos es fundamental en cada individuo, pero es también una manifestación de la fertilidad femenina: el ser se alimenta en el útero por medio del cordón umbilical, que lo conecta con la madre y con el universo. Y, por tanto, el ombligo “es la marca que el nacimiento deja en el cuerpo” (Tibón, 1984: 50).

En este artículo revisaré las imágenes del cordón umbilical y del ombligo como vínculo con el macrocosmos, con la comunidad y con los entes sobrenaturales, que se encuentran en la poesía de dos poetas indígenas contemporáneas: Briceida Cuevas Cob, maya de Calkiní, Campeche, e Irma Pineda, zapoteca de Juchitán, Oaxaca.

El ombligo y el cosmos en la poesía de Briceida Cuevas Cob

Para los mayas de la península de Yucatán, el cuerpo humano reproducía los cuatro cuadrantes en que estaba dividido el universo según los ocasos y amaneceres del solsticio de verano y del de invierno (De la Garza, 1998: 60) como se muestra en las láminas 75 y 76 del *Códice Madrid* (Figura 1): en el centro hay un rectángulo rodeado por una cinta en la que están los 20 días del calendario. De cada extremo del rectángulo se desprenden cuatro conjuntos de glifos y una serie de huellas humanas, acompañadas de 13 puntos. Al final de estas hileras se puede leer también el número 13. El calendario lunar y ritual, el Tzolkin, es de 260 días, por lo que los números 13 y 20 están en función de este ciclo. Se distinguen así los cuatro sectores del mundo. Las dos diagonales que segmentan el cuadrado convergen en un par de deidades sedentes frente a un árbol cósmico. En esta quinta dirección, donde está el ombligo del mundo, vemos a la diosa madre a la izquierda con los brazos cruzados y, a la de la derecha, la deidad masculina sosteniendo tres glifos de Ik', el sopro-aliento de vida. Los signos calendáricos que aparecen delante de la deidad de la izquierda son Ik', Oc, el perro, e Ix, el jaguar, asociado al inframundo al igual que el perro (Sánchez, 2008: 73-74).



Figura 1: páginas 75 y 76 del *Códice Madrid*.

El centro de este cosmos corporal era el ombligo y los cuatro puntos, o rumbos, estaban distribuidos de la siguiente forma: el chun u nak' (hipogastrio, bajo el ombligo); el u uichpuczik'al (epigastrio, "frente" al corazón), y los hay nak' (los costados) (Villa Rojas, 1995: 187). Estas direcciones corporales implican la noción de orden, pues en el interior del ombligo se encuentra un órgano, el tipté, responsable del equilibrio y la salud del individuo. De acuerdo con Villa Rojas, toda enfermedad responde a un desacomodo del tipté, mientras que durante el embarazo, se debe cuidar que éste no salga de su sitio, mediante masajes y "sobadas" llevados a cabo por curanderos. Y al igual que en numerosas culturas, como ya hemos visto, el cordón umbilical es visto por los mayas como un medio que permite la comunicación del hombre con los dioses.

He mencionado estos antecedentes para revisar, a partir de ellos, un poema de Briceida Cuevas Cob, "*Je'exúulich/Como caracol de tierra*", en el que un elemento importante es el cordón umbilical. El tema central son las creencias y costumbres alrededor del nacimiento de un nuevo ser y el énfasis en la relación entre el cordón umbilical, el ombligo y el cosmos, así como las precauciones que deben tomarse para que el destino de la recién nacida no sea perturbado por el *wáay*, por mujeres de dudosa conducta sexual y por el pozo, que puede robarle la voz.

Je'exúulich

I

Kananbil u taab u tuuchkunbaanak.
 Biktaabakech a cha' u jaantikmiis.
 Biktaabakech a cha' u jaantikpek'.
 Biktaabakech a cha' u bisikch'o.
 Uatu'nkubisikch'o
 biktaabakech a uaut u k'aba tu janleti';
 cha'ach u k'abayétel a tootil,
 tumén u k'abae
 leti'e "uay" kuja'sik u yol chich'anpaal,

5

leti'ekunoot'ik u naychichánpaal. 10
 Kananbil u taab u tuuch.
 Mukbil tu jobonelk'oben.

II
 Babalto'obilyétel u taasit,
 to'obil,
 je'exúulich. 15
 Biktaabakilbiltuménko'lelaja'an u k'ik'el,
 leti'eaja'ank'iik' kuk'inepsik u yéemel tu yook'olje'ej.
 Mixtuménko'lejachlíik'il u nak'.
 Je' u jak'al u yol u tuuch.
 Je' u chulu' tí chaktaab, 20
 tí tu'nák'ab,
 ikil tu ch'ajch'ajáncal u jum u t'an más tu ch'ulik
 atatakuenel,
 leti'eyétel u yaakankup'olik u tuuch.

Babaltoobiyétel u taasit,
 ch'ikbi u le' chan suudzpaak'al, 25
 to'obil,
 kananbil u sujuyuínklil.

III
 Biktaabakilbiltumén u ko'ko' yichch'een.
 Leti'ekuyoklik u uo'jil u yaaxt'anchichánpaal.
 Biktaabakilbil. 30
 U jum u t'anema' paajchak u suuktal tu chí'.
 Leti'e tu kaaxtikyaaxjumt'anmuxik
 uch'eneknakil.
 Dzok u naakal u yol tí u tootil;
 utootilkuteetejpajal u dzókolekujelpajsoodz.
 Biktaabakilbiltuménch'een, 35
 biktaabak u ch'am tí leti' u jundzityich
 tumén u k'eex u t'ankunk'ubuktí'e
 uxexet'alp'ist'ankuk'ok'olkibaj tu pak'il

uchbénnajoob.
 Bik taabakilbil.
 Uakuyilale, 40
 bak' u tzemyétel a booch',
 mansxínbaltuba' paachch' eenbolón u paakal
 tuyok' olyauat ken u k' at ti'
 ka' suutuk ti' u t'an.
 (Cuevas Cob, 1998: 10)

Como caracol de tierra¹

I
 Hay que cuidar el cordón umbilical
 cuando se desprenda.
 Que no se lo coma el gato.
 Que no se lo coma el perro.
 Que no se lo lleve el ratón.
 Si se lo lleva el ratón 5
 no lo menciones ante ella;
 mastica su nombre con tu mudez,
 porque su nombre
 es "la aparición"² que espanta a los pequeñines,
 quien les roe el sueño. 10
 Hay que cuidar el cordón umbilical.
 Enterrarlo en las vísceras del fogón.

¹La versión en español la tomé de la edición más reciente de los poemas de Briceida Cuevas Cob, la antología *Ti' u billil in nook'/Del dobladillo de mi ropa*, de 2008, la cual difiere en algunos detalles de léxico de la que originalmente se publicó en el ya mencionado volumen *Je' bixk'in/Como el sol*. Otra de las diferencias entre ambas ediciones es la forma escrita de la lengua: en la de 2008, la semivocal /w/ aparece con la grafía *w*, mientras que en la de 1998 aparece con la grafía *u*, por ejemplo: *wa/ua*, *wiinklil/uíinklil*. Para la versión en maya opté por transcribir la de 1998, ya que los hablantes prefieren la *u*. Por esta razón insisto en que la escritura parece no estar aún estandarizada, y por ello el estudio desde la lengua original conlleva conocer las variantes alfabéticas.

²En la edición de 1998, la versión en español dice "el coco".

II

Hay que envolverla con su pañal,
arroparla,
como caracol de tierra. 15

No la mire la mujer de la sangre despierta,
aquella sangre despierta que festeja su descenso
sobre las ingles.

No la vea la mujer del vientre crecido.
Asustará su ombligo. 20

Le hará escurrir cintillos rojos,
y por la noche,
mientras gotea la voz de los grillos remojando
tu somnolencia,
ella con su quejido alzará su ombligo.

Hay que envolverla con su pañal, 25
prenderle en la ropa hojas de limón,
arroparla,
proteger su inocencia.

III

Que no la vea el ojo travieso del pozo.
Él se posesiona de las primeras voces de los niños. 30
Que no la vea.

Su voz aún no se acostumbra a sus labios.
Él busca voz nueva para triturar su silencio.
Se halla harto de su mudez;
mudez que se resquebraja y se convierte
en murciélago. 35

Que no la vea el pozo,
que no le guiñe su único ojo
porque él dará a cambio
las despedazadas palabras del eco que se
golpean en las paredes de las casas viejas.
Que no la vea. 40

Y si la mira,

sostenla del pecho con tu rebozo,
que camine nueve vueltas alrededor del pozo
pidiéndole a gritos y llanto que le devuelva la voz.
(Cuevas Cob, 2008: 87-89)

La primera parte del poema se centra en el cordón umbilical, *táab u tuuch*, y una serie de acciones para protegerlo. Antes de continuar, debo enfatizar la distinción entre el cordón umbilical que se corta para separar al recién nacido de la madre, y que adquiere la misma carga simbólica que la placenta que es expulsada después, y el fragmento que le queda adherido a la criatura y que se le cae después de cuatro o cinco días. Es necesaria esta distinción, porque en el poema se hace referencia al segundo.

A pesar de que las nociones de ombligo y cordón umbilical no son sinónimas, están estrechamente vinculadas entre sí como se observa en este poema de Cuevas Cob. Una vez que el cordón umbilical ha sido desprendido y ha dejado de formar parte del cuerpo, se hace un énfasis en su carga simbólica: no por estar separado del cuerpo ha dejado de estar unido intrínsecamente con el ser del recién nacido, puesto que, como indica la *Biblioteca Digital de la Medicina Tradicional Mexicana (BDMTM)*, en su entrada para ombligo, “se piensa que sigue formando parte del individuo, y todo aquello que pudiera ocurrirle a aquél repercutiría en el bienestar de éste”. Al respecto, Alfonso Villa Rojas refiere que los rarámuri creen que los fetos llegan al mundo con un alambre invisible que los relaciona con el universo, y llevan a cabo ceremonias muy concretas para lograr la separación. Nájera añade que el cordón ya seco y que se desprende no puede ser desechado sin más, por lo que se llevan a cabo ceremonias para enterrarlo (2000: 199).

La idea de que la existencia individual está íntimamente ligada con el cordón umbilical y el ombligo — en su carácter de cicatriz del nacimiento y de centro del cuerpo — es el núcleo del poema, puesto que todo él comprende una serie de acciones para proteger estas dos entidades corporales de los peligros que amenazan al recién nacido, dada la debilidad energética que posee (Nájera, 2000: 205).

La esencia del individuo está entonces contenida en el cordón umbilical, y de ahí la importancia de protegerlo de los seres sobrenaturales. Oswaldo Baqueiro nos dice:

Para el indio maya [...], todos los seres, y aun las cosas inanimadas, existen en una constante relación con espíritus y fuerzas ocultas que intervienen decisivamente en la vida de los humanos. Por tanto, el que conoce de esto sabe que hay reglas de conducta que hay que observar escrupulosamente; expresiones que se deben evitar o, por lo contrario, que hay que usar invariablemente. Si no se hace así, se pueden esperar muchas calamidades, grandes o pequeñas, según sea el enojo de los espíritus correspondientes (1983: 15).

Las amenazas que se ciernen sobre el cordón umbilical son de distinta naturaleza: en el poema tanto el ratón como el gato y el perro están circunscritos a la figura del *wáay* – o *uáy* –, nombre maya para el chamán, el brujo. En las dos ediciones del poema, Cuevas Cob lo llama en español “el coco” (1998) y “la aparición” (2008), respectivamente; no obstante, el lector que únicamente acceda a la versión en español está ajeno a todo el contexto que existe tras esta palabra maya.³

³De la Garza señala que a fines del Posclásico a los chamanes se les llamaba *nahuales* entre varios grupos mayences. Fue en la época colonial cuando se confundió al *alter ego* animal con el brujo y por tanto al *nahual* se le llama *uaay*, término con que originalmente se designaba al animal compañero (1990: 133 y 143). Y apunta que:

La transformación del *nagual* en animal fue una creencia tan fuerte, que pervive en casi todas las comunidades indígenas (e incluso mestizas) de Mesoamérica. A su lado se conserva también la creencia prehispánica en un *alter ego* animal en el que habita una parte del espíritu de cada ser humano, por lo que el hombre está ligado a su animal desde el momento de su nacimiento hasta el de su muerte, compartiendo con él su destino. A este concepto se le ha llamado *tonalismo* y no se adjudica a la brujería o a otros poderes sobrenaturales, porque es un aspecto de la condición humana: es algo natural; mientras que transformarse a voluntad en animal es un poder sobrehumano que sólo unos cuantos llegan a poseer: los *naguales*. Sin embargo, por una confusión de los términos iniciada seguramente por

Así, el cordón umbilical debe ocultarse para que los animales al servicio del *wáay* no lo encuentren, y para que éste ser no pueda ser invocado. Incluso, la autora tiene cuidado de entrecomillar su nombre, como si temiera exhortarlo. Para que estos seres no encuentren el cordón umbilical y, por tanto, no ejerzan sobre la recién nacida una influencia negativa, éste debe ser enterrado “en las vísceras del fogón”. El fogón no sólo es el centro de la casa, sino que también permite el contacto con lo sobrenatural, en especial con los antepasados que cuidarán al recién nacido (Nájera, 2000: 194). La *BDMTM* señala que la práctica que determina la protección del cordón umbilical “está en función del sexo de la criatura, vinculada con su futuro destino: en el caso de ser niña, es enterrado frecuentemente en el interior de la casa, bajo o cerca del fogón, para augurar que sea una ‘mujer de su casa’, diestra en las labores domésticas”; López Austin corrobora dicha práctica en el ámbito nahua (1980: 179).

Hay un contraste entre el cordón umbilical bajo el fogón, símbolo de que la mujer es el sostén de la casa, con las dos figuras femeninas que aparecen en la segunda estrofa: la mujer del vientre crecido y la mujer de la sangre despierta. Así, el *wáayno* es la única amenaza, y hasta cierto punto puede evitarse si no se invoca, pero el peligro que representa no es sexual, como sí lo son las otras dos mujeres.

los frailes y cronistas coloniales, quienes no lograron entender la diferencia ni el sentido de estas creencias en torno a los vínculos con los animales, resulta que a veces hasta los propios indígenas llegaron a llamar nagual al compañero animal, como ocurre con los quichés y otros grupos mayences. Y además, el término nagual no se limita al chamán ni al *alter ego* animal, sino que también se aplica al espíritu protector de un poblado y a lugares o cosas sagradas [...]

El animal en que el brujo yucateco se transforma se llama *uay* o “familiar”, y el poder de transmutarse se adquiere haciendo un pacto con el demonio. Los *uayob* son generalmente animales domésticos, como el perro, el gato y el toro, y es brujo algún *h-meno* curandero, un viejo excéntrico, una muchacha enferma, etc., es decir, personas con alguna anormalidad. En estas creencias vemos más determinante la influencia de la brujería europea, en los conceptos de “familiar” y de “pacto con el demonio”, que son ajenos al pensamiento indígena antiguo (1990: 172-174).

En la sección II del poema, hay una traslación del cordón umbilical — la parte externa — hacia el ombligo, el cuerpo de la recién nacida y la marca de su nacimiento. El poema nos dice que ésta debe ser envuelta como “caracol de tierra”, *ulichen* maya, con lo cual se enfatiza el simbolismo sexual de toda esta segunda estrofa.

De acuerdo con el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier, el caracol es, universalmente, un símbolo lunar, puesto que muestra y esconde sus cuernos al igual que dicho astro. Simboliza, por tanto, la muerte y el renacimiento, la fertilidad asociada con las fases de la Luna: “el caracol es el lugar donde ocurre la teofanía Lunar, como lo prueba la antigua religión mejicana, en la que el dios de la Luna, Tecsiztecatl, se representa encerrado en una concha de caracol” (Chevalier, 1999: 250). El caracol también tiene un simbolismo sexual: es análogo a la vulva, al movimiento, a la baba; para los aztecas, simboliza la concepción, la preñez y el parto (según Jackson en *The Aztec Moon-Cult*). Y, por último, la concha del caracol, tanto marino como terrestre, representa la temporalidad, “la permanencia del ser a través de las fluctuaciones del cambio” (Chevalier, 1999: 250), por lo que no es gratuito que el glifo maya que representa al cero, inicio de los tiempos y de las cuentas astronómicas, sea la concha de un caracol.

Vemos entonces que la recién nacida del poema adquiere la forma del símbolo lunar — asociado íntimamente con la mujer maya, como veremos en el tercer poema —, y también la de un símbolo sexual; es decir, en la niña convergen todas las acepciones de lo que el caracol representa. Sin embargo, dicha femineidad puede ser desviada y puesta en peligro en el ámbito ético, pues además de la recién nacida y de la madre, apenas esbozada, hay dos figuras femeninas importantes: la mujer del vientre crecido y la mujer de la sangre despierta. Es evidente que la connotación negativa que les otorga a ambas Cuevas Cob en el poema corresponde a la ambivalencia de las mujeres embarazadas y de las que menstrúan: como señala Nájera, la mujer embarazada “se convierte en un ser demasiado poderoso”

que puede dañar a quienes se encuentran alrededor, mientras que la sangre de la menstruación es negativa por su relación con la muerte, con lo putrefacto, con lo impuro, a la vez que es positiva, pues indica la fertilidad (2000: 25). Al respecto, Nájera profundiza:

Las ideas sobre la menstruación entre los mayas reflejan la ambivalencia de su pensamiento. El simbolismo del periodo mensual, de la 'flor roja', fluctúa entre aquellas valencias que se fusionan con la red simbólica de la vida, la procreación, la fertilidad, la Luna y sus alegorías; pero esa misma energía fecundante propia de la menstruación le otorga a la mujer un calor excesivo, una fuerza que daña, y que la convierte en un ser amenazante, peligroso. La mujer durante su periodo mensual se liga a la muerte por la sangre que expulsa y no emplea en otorgar una nueva vida, se convierte en un símbolo de impureza, de podredumbre; su cuerpo está contaminado por un producto desperdiciado, aun su respiración es pernicioso, su mirada, su contacto. La gran tormenta biológica de los periodos la convierten en peligrosa y vulnerable. (2000: 34)

Encontramos también la peligrosidad de la mirada, el "mal de ojo" asociado al calor excesivo, al "humor muy revuelto" (López Austin, 1980: 297) que poseen, además de las mujeres menstruantes, los cansados, los hambrientos, los sedientos y los iracundos; el "mal de ojo", según López Austin, es la "emanación personal de una fuerza que surge en forma involuntaria debido a un fuerte deseo y que va a perjudicar al ser deseado" (1980: 69). La sola presencia de quienes sufren de esta irritabilidad, así como su mirada, daña a las mujeres que recién han parido y, como ocurre en el poema, a los niños recién nacidos, que sufren diarrea y sangrado del ombligo. Pero, ¿qué más hay detrás de estas asociaciones entre la sangre menstrual, el ombligo y la sangre que emana de él?

Quiero detenerme en esta última imagen, un poco más clara en maya que en español, ya que en maya literalmente diría "le hará escurrir una cuerda roja", la cual se asemeja a una leyenda

maya de suma importancia: la existencia de una cuerda sangrante que conectaba la tierra con los dioses. Como podemos ver, a partir de estos versos del poema volvemos a la noción de ombligo y de cordón umbilical como vía hacia el cosmos.⁴

Son varias fuentes las que recogen esta leyenda: una de ellas es un relato tomado de la tradición oral de Maní por María Luisa Góngora Pacheco, importante exponente de las letras mayas contemporáneas, titulado "U suumilk'i'ik' Mani/La sogá de sangre".⁵ En él encontramos varios elementos de los que me interesa destacar que la imagen de la cuerda de sangre remite también a la recuperación del esplendor maya. A grandes rasgos, el relato refiere que antes de la Conquista, Tutulxiú, el legendario fundador de Uxmal, del linaje de los itzáes, tenía una sogá que le permitía trasladarse de un lugar a otro. Después de la Conquista y, tras la dispersión de los itzáes, la sogá fue guardada en el cenote Xkabach'én y allí permaneció hasta que un curioso la encontró. Al querer devolverla a la caja en la que la halló, la sogá se hizo más grande; para que cupiera de nuevo, comenzó a cortarla y, al hacerlo, descubrió que de la cuerda brotaba sangre. Según Góngora Pacheco, la *vox populi* de Yucatán asegura que el día en que la sogá vuelva a unirse ocurrirá una guerra entre los blancos y los mayas, y éstos recuperarán lo que perdieron porque así está escrito en el *Chilam Balam*.

Otra versión de esta leyenda fue recogida por A. M. Tozzer en *A comparative study of the Mayas and the Lacandones*, la cual dice:

⁴En *El ombligo como centro erótico*, Tibón recoge un poema de Bonaventure Des Périers, ayudante de cámara de Margarita de Navarra, titulado "El blasón del ombligo" y, en el cual, encontramos una imagen similar a ésta de origen maya: "y el término, el cual, en realidad, / es aquella gran cadena de oro de los dioses/ sujeta al alto ombligo de los cielos" (1984: 127).

⁵En *La voz profunda. Antología de la literatura mexicana en lenguas indígenas*. Prólogo, selección, traducciones y notas de Carlos Montemayor. México: Joaquín Mortiz, 2004. 16-19. Quiero llamar la atención al hecho de que en el título en español del relato se omite el lugar de origen de la leyenda, Maní. En la historia maya, Maní remite al auto de fe en el que se destruyeron innumerables códices, por lo que Maní marca un antes y un después de la Conquista.

Fue en ese período que hubo un camino suspendido del cielo... Este camino fue llamado *kushansum* o *sacbé*. Tuvo la forma de una larga sogá (*sum*) que se suponía tener vida (*kushan*) por la que fluía sangre. Fue por esta sogá la que se enviaba su alimento a los antiguos reyes en los edificios ahora en ruinas. Por alguna razón, la sogá fue cortada, la sangre escapó y la sogá se desvaneció para siempre (Tozzer citado en Villa Rojas, 1995: 195).

Tanto en esta versión como en la recogida por Góngora Pacheco se menciona la relación de la sogá con el linaje real, con la sangre y con el cielo. Para Villa Rojas, esta sogá sangrante es equiparable al cordón umbilical cósmico, y una posible representación pictórica de este mito es la que el arqueólogo Arthur G. Miller encontró en la Estructura 5 de Tulum: en ella se representan en dos planos, uno superior y uno inferior, a dioses y criaturas terrestres, respectivamente, unidos mediante una sogá (Villa Rojas, 1995: 195).

Dada la importancia de este mito transformado en leyenda, como hemos visto, resulta singular que el ombligo de la recién nacida tenga que ser protegido contra dos mujeres que son imagen de la fertilidad: la embarazada y la que menstrúa; en maya se utiliza un mismo término para menstruar que para pecar carnalmente: *ilmah* (DEIMYC, 1997: 215). Para contrastarlas, Cuevas Cob enfatiza el carácter virginal de la niña, al hablarnos de su cuerpo como *sujuywóinklil*, es decir, "cuerpo virgen". En español encontramos *inocencia*, la cual sólo mediante el contexto cobra el sentido de "inocencia sexual", ya que éste término en español es más polisémico; en maya resulta más transparente. El problema es, como planteé antes, la desaprobación de la fertilidad que encarnan las dos figuras femeninas.

A pesar de que la mujer del vientre crecido represente una imagen de fertilidad, es evidente que, al condenársele, dicho embarazo fue producto de la promiscuidad sexual. Así, la protección que se ejerce sobre la niña es para evitar una conducta sexual reprobable y que, en cambio, sea una mujer afanosa en su hogar, para lo cual su cordón umbilical es enterrado en el fogón.

Por último, en la sección III del poema, se habla de la posibilidad de que el pozo — cuyo nombre en maya, *ch'e'en*, también significa “silencio” — le robe la voz a la criatura. El pozo está mudo y sólo mediante la vista, mediante su único ojo, es que puede apropiarse de la voz. Es ésta una concepción del mundo en la que todo está animado y ejerce un efecto sobre los cuerpos. Se observa además una sinestesia, ya que la mirada roba la voz. En el terreno simbólico, el pozo comunica el inframundo, la tierra y el cielo, ya que convergen en él el agua, la tierra y el aire; es un portal al mundo de los muertos y es, en especial, el eco lo que acentúa su carácter terrible (Chevalier, 1999: 849). El poema nos dice que para revertir el encantamiento y recuperar la voz de la recién nacida, es preciso dar nueve vueltas a su alrededor y, con ello, tenemos otra referencia al mundo cósmico. El significado mágico del número nueve es indudable: Gordon Brotherston nos dice que nueve son las lunas que transcurren en el embarazo y nueve son los señores de la noche en el mundo nahua (1992: 114); nueve son también los cielos en la cosmogonía maya, *bolón tiku*, y un número cuya simbología es positiva, lo que explica que revierta los efectos negativos (Chevalier, 1999: 761).

Así, vemos que el poema en su conjunto recrea un ritual de protección en el que el ombligo/cordón umbilical está en consonancia con el cosmos, con lo sobrenatural, con lo mágico y, a la vez, la recién nacida está incorporándose a la cultura a la que pertenece.

El ombligo y el cosmos en la poesía de Irma Pineda

En este poema también encontramos el cordón umbilical y una serie de acciones para protegerlo del *bidxaa*, ser semejante al *wáay* maya, por ejemplo, colocando ajos en la casa para ahuyentarlo. Está presente también la imagen de la matriz, del vientre como casa y su relación con el macrocosmos: la madre actúa como intermediaria entre el feto y el universo, la casa que habita es a su

vez una matriz,⁶ al igual que la olla de barro que guardará el cordón umbilical del hijo.

Biuuza'

Ni bisiga' de' Sebastián dxi biele' ndaani' ladxidua'

Ruluí' cuxooñe' mani'
 oraripapaladxido' lo' ndaane',
 biuuzá' zeeduneza,
 cayápa ti biaanihuini' beeugusiga' de' lii
 ne ti bichu' naró' ba' raga' chi' nisadó'. 5

Naya' cuzá ti bigá' guie' chaachi'
 ragandaladxidua' nechu' yannilu'
 sicarugaandabinniyooyannibinnirisaca
 rigánnalaanu.

Lagagueedandou' chigugaanda' iqueaju 10
 ruayooneguiirubiaani', ti guchibibidxaa
 gacaladxi' guedagué' rinicubi.
 zuyube ti pumpuyu
 ndaani' guiapadooyoonexquipilu'
 neguca' chinulaaxa' na ti yaga ro' naga' nda 15
 tiquichu' dxi gusiaandulayú
 ni cayapa xquendalu'
 nequichu' binnidxaba' guchiiñalaa.

Zaquecaquigusiaandu' 20
 nadipa' rinibia' neu'
 tibinnizángalaanu,
 beedxe, yaga neguiéngabixhozenunejñaanu

⁶“Rija/La casa” es un poema de Humberto Ak'abal en el que la casa es también un cuerpo: tiene boca, ojos, cabello, pies, nariz y estómago. En este poema de Pineda la casa tiene boca y es matriz al mismo tiempo.

¡nandxónga lii guidxilayú di'
 buiza' ca'ru' guedandalu'!
 (Pineda, 2005: 21-22)

El huésped

A Sebastián, cuando floreció en mi corazón

Un galopar de caballos
 es el vuelo de tu corazón en mi vientre,
 viajero que vienes en el camino,
 guardo un rayito de luna para darte
 y un caracol grande en donde habita la mar. 5
 Mis manos tejen un collar de cacaloxúchitl
 para ensartar mi corazón y colgarlo de tu cuello
 como nuestra gente cuelga al cuello de los
 importantes
 que visitan nuestro pueblo. 10

Mientras llegas, colocaré cabezas de ajo
 en puertas y ventanas, para espantar al nagual
 que quiera beber tu sangre nueva.
 Buscaré una olla de barro
 cuyo vientre guardará la casa de tu ombligo 15
 y la enterraremos bajo un árbol grande y fresco
 para que nunca olvides a la tierra
 que guarda el alma de tu ser
 y no haya demonio que la moleste.

Tampoco olvides 20
 la fuerza de tu sangre
 porque de las nubes venimos,
 los tigres, árboles y peñascos son nuestros padres
 ¡bendito serás sobre esta tierra
 viajero que aún no llegas! 25
 (Pineda, 2005: 25-26)

En este poema es la madre quien emite el discurso, apelando al hijo que lleva en el vientre; la figura materna y su cuerpo actúan como protección del hijo, de la misma forma en que lo es la casa desde la cual ella habla. La casa es también un cuerpo: tiene una boca, *rua*, y agujeros por los que entra la luz, *guiirubiaani'*, y como tal se convierte también en un cuerpo simbólico de protección contra lo sobrenatural. Al igual que en "Je'exúulich/ Como caracol de tierra", en el que hay que tener cuidado de invocar al *wáay*, aquí es la *bidxaa*, quien debe ser ahuyentada, puesto que buscará la sangre nueva de la criatura, y para ello esta casa-cuerpo debe ser protegida con cabezas de ajo — símbolo éste importado por los españoles y que según se cree, protege contra el mal de ojo, contra los vampiros —. Es un agente protector contra toda influencia negativa (Chevalier, 1999: 68-69).

El paradigma del cuerpo femenino como protección, además de fecundo, es constante en todo el poema y es posible identificar una estructura con distintos planos en varios niveles. El vientre, la casa, la olla de barro y la tierra bajo el árbol son elementos con un fuerte simbolismo de origen y de relación con el universo: por ejemplo, el árbol como cimiento, centro del mundo y ombligo que conecta los distintos niveles superiores e inferiores entre sí; la asociación del cordón umbilical con lo vegetal, según Sahagún, y la casa, centro familiar en cuya construcción se coloca una viga central.⁷ Y por esta razón, semejan extensiones del cuerpo materno, de acuerdo con la analogía de la tierra y el vientre materno como dadores de vida y moradas.

En el segundo verso se habla del vientre, *ndaane'*, término que en *diidxazá* se refiere también a la preposición *en* y *dentro*. El término es polisémico pero a la vez hace referencia al mismo campo semántico: el vientre es lo que está adentro, y es lo que contiene un ser vivo en su interior. En la tercera estrofa encontramos una

⁷Al respecto, Alessandra Russo nos dice que los otomíes erigen un árbol al centro de una construcción nueva, y agrega que "Es interesante que Jacques Galinier considere esta ceremonia como la institución de 'una cierta relación umbilical entre la vivienda y el mundo'" (1998: 14).

figura paralela al vientre materno: la olla de barro, *pumpuyu*, que es sólo una extensión de la tierra, puesto que de ese material está hecha: *pumpu* significa “redondo” y *yu*, “tierra”. Lo interesante es el simbolismo alrededor de la olla, puesto que también tiene un vientre: “cuyo vientre guardará la casa de tu ombligo”, *ndaani' guiapadooyoonexquipilu'*; el objeto simbólico, la olla, adquiere las características del cuerpo femenino, y reproduce la imagen del vientre materno guardando el cuerpo del hijo, ya que a su vez guardará el *dooyoo* del recién nacido. El simbolismo del vientre de la mujer y, por ende, de la tierra, representados en una olla de barro también se encuentra en los otomíes, según Galinier, y Nájera nos recuerda que era en vasijas de barro donde se sepultaba a los difuntos en los tiempos prehispánicos, como si se les devolviera a la gran matriz terrestre de esa forma (2000: 172).

Para los binnizá, el *dooyoo* es un concepto de suma importancia: no sólo es el cordón umbilical que se corta para separar al niño de la madre, sino que abarca también la placenta, símbolo de una casa, *yoo*, por lo que ambos elementos están indisolublemente unidos: “la casa del ombligo”, metáfora en la que el ombligo es en realidad el cordón. Al respecto, Nájera nos dice que para los grupos mayences la placenta funge como “madre” y “compañera” del niño (2000: 252), por lo que al enterrarse junto con el cordón umbilical en el ámbito *binnizá*, la placenta también integra simbólicamente al individuo en la tierra y en el cosmos.

El cuarto elemento que aparece relacionado con el vientre materno, con la olla-casa, y con la casa-cuerpo donde habita la mujer que habla, es la tierra. Esta tierra pareciera ser el último nivel de interiorización, de cobijo, ya que guarda la olla, que a su vez guarda el *dooyoo* del recién nacido. El árbol, *yaga*, y la tierra se convierten en los protectores de esta porción del cuerpo del hijo contra el demonio, *binnidxaba'*. Lo interesante es que el poema en español hace referencia al “alma de tu ser”, mientras que en *dii-dxazá* se habla del *xquendalú*, pero esta vez en su acepción positiva y no como nahual, término maligno resemantizado.

Otro aspecto que se observa es la fragmentación del cuerpo de la madre y del espacio que habita: vemos, por un lado, que la de

ella se asume como parte de la colectividad a la que pertenece desde su intimidad, y como parte del universo. Su cuerpo no está aislado, sino que se inserta en lo colectivo, en la esfera humana y en la sobrenatural, y busca integrar a su hijo en ellos; esto es claro en la última estrofa: “porque de las nubes venimos, / los tigres, árboles y peñascos son nuestros padres”, *ti binnizánga-laanu, / beedxe, yaga neguíéngabixhozenunejñaanu*. Como apunta Nájera: “Nacer significa tener raíz. Entre un hombre y la tierra que vio su alumbramiento hay algo que se parece a una relación de sangre. El hombre que pertenece a un pueblo, pertenece no sólo a su comunidad, sino también a la tierra de sus antepasados, a la tierra de la cual él brotó, nació” (2000: 109).

Por otro lado, y como parte de esta misma idea, la relación del cuerpo desde el interior con su exterior es evidente también por medio de los desdoblamientos y extensiones que mencioné antes, pero es curioso que esto se dé por medio de su fragmentación. Es decir, la carga simbólica recae sobre ciertas partes del cuerpo femenino, el cual se conforma y se representa mediante la voz: este cuerpo, aunque fragmentado, cobra forma porque la mujer lo nombra, lo evoca, lo recrea al *hablarle* al hijo que lleva dentro. La palabra es creadora, como apunta Zumthor: “la palabra proferida por la voz crea lo que dice. Es eso mismo que nosotros llamamos poesía” (1991: 66).

Vemos que la fragmentación y la relación entre el microcosmos y el macrocosmos se da desde el interior de la mujer, desde las partes que no pueden verse más que desde adentro, desde la posición del ser que habita el vientre. Y a partir de esta interiorización corporal es que el exterior adquiere la misma significación: todo está guardado, oculto, protegido como ocurre con la casa y los dientes de ajo, con la olla de barro y con la tierra. De la misma forma, la fragmentación del cuerpo del hijo se centra en las partes vitales, fundamentales: el vuelo del corazón, *ripapaladxido'lo*, el cuello adornado con el collar, su sangre nueva, *rini*, la casa de su ombligo, *dooyoo*, y el alma de su ser, *xquendalu'*. Lo intangible de este hijo es lo que permanece guardado, en una simbólica reproducción de su estancia en el vientre materno.

Así, el ombligo, el cordón umbilical, el *dooyoo*, es lo que une a este ser nonato con los distintos niveles del cosmos, contenidos entre sí como una caja china.⁸

Conclusiones

Hemos visto en estas páginas la presencia del ombligo/cordón umbilical en dos poemas de escritoras indígenas contemporáneas, y hemos encontrado en ellos imágenes que vinculan al nuevo ser (ya sea una recién nacida, como en el poema de Cuevas Cob, o un feto, como en el caso de Pineda) con el universo en su extensión más amplia: la comunidad, lo sobrenatural, los puntos cardinales. Vimos cómo los cuerpos representados están supeditados a la importancia cósmica del ombligo como centro, equilibrio, esencia, a nivel micro y macrocósmico. Observamos cómo, desde un principio, el ombligo debe ser guardado y protegido por símbolos que son a su vez *axis mundi* (el fogón, el árbol y la tierra), y cómo siempre la presencia de lo sobrenatural representa una inestabilidad. Hicimos asociaciones con mitos y creencias que resaltan la importancia del cordón umbilical, del ombligo, con ideas complejas, como el advenimiento de una nueva era para los mayas.

⁸Respecto al ombligo y a los *binnizá*, Tibón menciona la existencia del *Son del ombligo*; en zapoteco, *xquipí*. Refiere que un presbítero tehuano, Nicolás Vichido, fue quien se lo dio a escuchar, pero que no atinó a decirle nada sobre su origen, su significado o la forma en que se baila. Tras el hallazgo me puse a investigar: hallé el son, incluso Óscar Chávez tiene una versión de éste, pero no encontré información confiable relacionada con sus orígenes. En un video de YouTube, “Son xquipí (son del ombligo)”, a partir del mismo Vichido, se dice que este son se bailaba a medianoche, de acuerdo con la fecha del fuego nuevo, marcada por la aparición de las Pléyades. A reserva de verificar estos datos, podemos pensar que si en efecto ésta es la fecha que indica cuándo debe bailarse el “Son xquipí”, la concepción del ombligo como origen, como matriz, como marca de nacimiento, es perfectamente coherente con la noción de fuego nuevo. Sería la fusión de baile y cosmos, ambos unidos mediante el ombligo y la presencia de un acontecimiento astronómico, la aparición de las Pléyades.

Para una investigación posterior, nos gustaría también ampliar un aspecto importante a partir de la leyenda de la sogá de sangre, sobre todo porque su origen mítico se encuentra en la figura de Tutul Xiú: según Villa Rojas, el cordón umbilical cósmico que relacionaba a los dioses con los reyes mayas, encontraba su expresión microcósmica en el cordón umbilical de cada noble, símbolo de su alta jerarquía. Con la llegada de los españoles, se incorporó el concepto de *árbol de Jesé*, el cual muestra el linaje de Jesé hasta desembocar en Cristo (de nuevo, la genealogía asociada al cosmos, a lo divino), y se yuxtapuso con el del cordón umbilical como símbolo de nobleza. Así, en varias culturas como la nahua y la purépecha, el linaje se expresó entonces mediante las ramas del árbol,⁹ imagen en absoluto ajena a las cosmovisiones maya y nahua, puesto que, para los primeros, la ceiba, *Yaxché*, es el centro del universo (semejante al Yggdrasil, el árbol cósmico de los escandinavos). Y se relaciona con Tutul Xiú porque una pictografía colonial de aproximadamente 1560, la *Genealogía maya de la familia Xiu*, elaborada por Gaspar Antonio Chi, descendiente de los Xiú por vía materna, representa la genealogía de este linaje por medio de un árbol que brota de la cadera de Tutul Xiú.

Así, vemos que las antiguas creencias se incorporan a la poesía indígena contemporánea, con un trasfondo que es, finalmente, universal.

Bibliografía citada

BAQUEIRO LÓPEZ, Oswaldo, 1983. *Magia, mitos y supersticiones entre los mayas*. Mérida: Maldonado Editores.

BDMTM=Biblioteca digital de la medicina tradicional mexicana. Coordinación general Carlos Zolla y Arturo Argueta. Coordinación de la versión digital Soledad Mata. México: UNAM. *Web*.

⁹Ver el estudio de Alessandra Russo, "El renacimiento vegetal". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XX, no. 73, otoño de 1998. 5-40.

- <<http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/>> 4 de noviembre de 2012.
- BROTHERSTON, Gordon, 1992. *Book of the Fourth World*. Cambridge: University Press.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, 1999. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CUEVAS COB, Briceida, 1998. "Jeexuulich/ Como caracol de tierra". *Je' bixk'in/ Como el sol*. México: Instituto Nacional Indigenista/ Fundación Rockefeller.
- , 2008. "Como caracol de tierra". *Ti' u billil in nook'/ Del dobladillo de mi ropa*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- DEIMYC= *Diccionario etimológica del idioma maya yucateco colonial*, 1997. Cristina Álvarez, coord. México: UNAM.
- GARZA, Mercedes de la, 1990. *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- , 1998. *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*. México: UNAM.
- GÓNGORA PACHECO, María Luisa, 2004. "U suumilk'i'ik' Mani/ La soga de sangre" en *La voz profunda*. Prólogo, selección, traducciones y notas de Carlos Montemayor. México: Joaquín Mortiz, 16-19.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, 1980. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, vol. 1. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.
- MEJÍA AMADOR, Georgina, 2012. *Representaciones del cuerpo femenino en la poesía maya de Briceida Cuevas Cob y en la poesía binnizá de Irma Pineda*. Tesis de Maestría en Letras Mexicanas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- NÁJERA CORONADO, Martha Iliá, 2000. *El umbral hacia la vida. El nacimiento entre los mayas contemporáneos*. México: UNAM.
- PINEDA SANTIAGO, Irma, 2005. "Biuuza/ El huésped" en *Ndaani' gueela/ En el vientre de la noche*. México: La tibia de Rocinante ediciones, 21-26.

- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Juan Guillermo, 2008. *Poesía indígena contemporánea: memoria e invención en la poesía de Humberto Ak'abal*. Tesis de Maestría. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Son xquipí (son del ombligo)*. Video. Web, YouTube. <http://youtu.be/-xYuIVcfv2E> 5 de noviembre de 2012.
- RUSO, Alessandra, 1998. "El renacimiento vegetal". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XX, 73: 5-40.
- TIBÓN, Gutierre, 1981. *El ombligo como centro cósmico. Una contribución a la historia de las religiones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____, 1984. *El ombligo como centro erótico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VILLA ROJAS, Alfonso, 1995. *Estudios etnológicos. Los mayas*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM
- ZUMTHOR, Paul, 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Altea / Taurus / Alfaguara.

Lagunas encantadas, heroínas y villanos: el petróleo mexicano en una novela de masas para los lectores estadounidenses.

EDITH NEGRÍN
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

De novelas populares

Tratando de rastrear los primeros textos literarios sobre la temática del petróleo mexicano y la vida social a lo largo de la centuria pasada, encontré una curiosa novela que sitúa parte de su anécdota en Tampico, uno de los centros fundamentales de la producción del mineral. *El Quinto As* (*The Fifth Ace*) aparece en 1918, signada por Douglas Grant, uno de los alias de la narradora norteamericana Isabel Ostrander, y no ha sido traducida al español.

Isabel Egenton Ostrander (1883-1924) fue una muy leída novelista en los años posteriores a la primera guerra, en el ámbito de la llamada literatura popular o de masas, propia de las sociedades industriales. Las diversas manifestaciones literarias editadas en formato portátil, ofrecidas a bajo precio y distribuidas en forma masiva, llenan desde finales del XIX y principios del XX las necesidades del imaginario de los emergentes lectores de países industrializados como los Estados Unidos. De esos lectores comunes, que Umberto Eco llama “integrados”, “consumidores indefensos”, a quienes no les preocupa de dónde surgen las narraciones del libro o la revista que sostienen en las manos, ni el propósito con el cual se publican, en tanto les proporcione entretenimiento sin complicaciones (Eco, 1965: 28, 60).

Ostrander publicó tantos libros como años de vida tuvo; casi cuarenta novelas detectivescas, también clasificadas como “de

misterio”, algunas firmadas con su nombre, otras con seudónimos masculinos: Robert Orr Chipperfield, David Fox y Douglas Grant. Si bien no tantos como en sus mejores años, en la actualidad aún tiene muchos lectores. El catálogo de *Amazon* enlista una decena de sus novelas reimprimadas en 2012 — ya todas rubricadas con su verdadero nombre —, y varias pueden encontrarse digitalizadas en la red. Es interesante también el hecho de que seis de sus narraciones inspiraron películas o series televisivas.

Situadas en una de las franjas de obras no canónicas, las novelas de esta autora no han sido objeto de mucha atención por parte de la crítica. Se encuentran enlistadas en los inventarios de temas detectivescos, del tipo de *Mystery File*. *The Fiction Research Journal* (<http://www.mysteryfile.com/>). A diferencia de la mayor parte de sus narraciones, *El Quinto As* se ubica en los catálogos como *western*, si bien su historia no ocurre en el lejano oeste, sino en el aún más remoto, para los lectores promedio estadounidenses, Tampico.¹ Tal vez el rubro obedezca a que en la novela hay un sustrato del espíritu de conquista norteamericano que se exalta en los textos del *far west*. Las novelas del oeste son antecedentes del género detectivesco, observa Mempo Giardinelli (1984: 22).

El Quinto As se publicó por primera vez en seis entregas, bajo el nombre de Douglas Grant, en la revista “pulp” *The Argosy*, que costaba 10 centavos de dólar, entre diciembre de 1917 y enero de 1918.² En la entrega inicial, se aclara que se trata de la primera de dos partes; en las restantes ya se dice que son seis en total. Cuando aparece el apartado inicial de la narración, la revista le dedica su portada: una habitación confortable con un cuadro en la pared del fondo, un escritorio con objetos de adorno, una ventana en-

¹Por ejemplo, *The Fifth Ace* está ubicada como *western* en el catálogo de AbeBooks.co.uk (<http://www.abebooks.co.uk/Fifth-Ace-Grant-Douglas-Isabel-Ostrander/931499479/bd>). Consultado el 10-01-2013.

²“The Fifth Ace” [Part 1 of 2] Douglas Grant. *The Argosy* [v 89 #2, December 8, 1917]; parte 2, v 89 #3, December 15, 1917; parte 3, v 89 #4, December 22, 1917; parte 4, v 90 #1, December 29, 1917; parte 5 v 90 #2, January 5, 1918. *The FictionMags Index* (<http://www.philsp.com/homeville/fmi/t256.htm>). Consultado el 10-01-2013.

cortinada, donde un hombre vestido de traje está sentado a la mesa aparentemente bebiendo algo de una taza. Unos pasos detrás se acerca una mujer esbelta y asimismo bien vestida, en actitud de dirigirse a él. La imagen lleva, bajo el título de la novela, un subtítulo: “La apuesta de una chica por apellido y fortuna” (“*A girl’s gamble for name and fortune*”).³

The Argosy, cuyo título pasó por variaciones menores desde su fundación en 1882, por Frank A. Munsey, es posiblemente la primera revista *pulp* norteamericana, y en cada número incluía partes de una docena de narraciones más extensas.

Aunque se le ha identificado con la novela negra, la denominación *pulp*, aplicable a revistas y volúmenes baratos, no corresponde específicamente a un género, sino al tipo de encuadernación rústica, en pulpa de papel de desecho. Este tipo de publicaciones de difusión masiva, cuya portada ilustra el contenido, abarca diversas temáticas: de aventuras, western, de detectives, fantásticas, de horror, de ciencia ficción, románticas, etc. Por lo que hace a España, Andrés Amorós llama a estas narraciones populares: de quiosco, subliteratura, paraliteratura, el nombre no es lo fundamental. Lo es el hecho de que estas obras que desbordan el ámbito de la “literatura culta” se conectan con los grandes focos de interés de la sensibilidad colectiva y utilizan un lenguaje y una técnica asequibles para la gran masa de lectores (Amorós 1995: 123). Antonio Quintana Carrandi, en un blog llamado Bolsi & Pulp, habla de que los “bolsilibros” más favorecidos por los lectores en la pasada centuria fueron las novelas de amor y las del oeste.⁴

The Fifth Ace se publica en volumen ese mismo 1918 (New York: Grosset & Dunlap Publishers); y en 2007 fue digitalizada por el Proyecto Gutenberg.⁵

³Todas las traducciones de fragmentos de la novela son mías.

⁴<http://pulpstudies.weebly.com/>; <http://encontretuslibros.blogspot.mx/2012/02/carlos-de-santander-maestro-de-la.html>

⁵Esta última es la edición usada en este trabajo (Project Gutenberg, eBook #23885). Dado que la paginación varía en las versiones digitalizadas, en las citas de la novela menciono sólo el capítulo al que pertenecen.

Una historia de amor y codicia

El Quinto As es una narración extensa — 250 páginas, una de las ediciones en rústica —, dividida en 25 capítulos con subtítulos; con un narrador omnisciente que adopta por momentos la óptica de alguno de los personajes protagónicos. Es una especie de novela rosa, fusionada con elementos de intriga detectivesca que sigue las convenciones menos complicadas en ambos géneros; se trata de una combinación de Corín Tellado y Agatha Christie. La mezcla no es inusual. En el fluido y desordenado universo *pulp*, los géneros son usados con libertad y pueden incluso intercambiarse (Glover, 2003: 139).

Observar el desempeño de los personajes centrales permite comprender la dinámica novelística, así como esclarecer la visión de Tampico y, en última instancia, de México, que ofrece esta narración, escrita hacia el final de la Primera Guerra.

La primera edición, ya en volumen, lleva en la portada un dibujo — atribuido a George W. Gage — vagamente vinculado a la clasificación de *western* aplicada a la novela, e ilustrativo de la escena inaugural: un hombre a caballo, tocado con un sombrero de *cowboy*, de espaldas, y una chica de pie frente a él, en la puerta de una casa, al lado de una gran maceta de flores, se miran. La imagen lleva este texto: “Encanto de pueblito, repitió él con enfática convicción” (“‘*Peach of a town*’, he repeated with added conviction”).

El primer capítulo de la novela, titulado “La Billie del Gentleman Geoff”, describe, desde el punto de vista del joven norteamericano Kearn Thode, su llegada al pueblito tampiqueño, su encuentro con una chica del lugar, y su conocimiento de una leyenda que será un acertijo primordial en la trama. Vale la pena citar el principio del texto, que deja ver el estilo narrativo y presenta a los protagonistas:

Kearn Thode, montado en su pinto, cabalgó fuera del patio del Hotel Baggott y bajó por la Calle Rivera bajo el ardiente sol tropical. La calle principal de Limasito estaba casi desierta en el letargo de la siesta de mediodía. Pero el mercado de flores era un desen-

frenado resplandor de colores en el blanco luminoso de la plaza, de donde surgían amplias vistas de adobe fantásticamente pintado y sobrio concreto, terminando en una mancha verde suave.

El joven ingeniero petrolero se había imaginado que un pueblo en el cinturón mineral mexicano, a diez años del boom, sería una selva de burdas barracas; en cambio, la próspera ciudad resultó una grata sorpresa de bienvenida.

“Limasito”, pensó, “significa ‘limón pequeño’. Me pregunto quién endilgó ese nombre a esta aldea. Encanto de pueblito, lo llamo yo.”

Una casa grande y baja, de adobe teñida de un azul intenso que rivalizaba con el cielo, ocupaba el extremo sur de la plaza, cubriendo casi toda una manzana. Al paso de Thode, se abrió una puerta en la pared lateral, y apareció una chica. Era alta, con una esbeltez flexible que indicaba fuerza en equilibrio más que fragilidad. Su masa de cabello negro azulado flotaba bajo el amplio borde de su sombrero, pero su piel era increíblemente clara y los ojos que elevaba hacia él, en escrutinio franco, eran del azul profundo de una violeta del bosque.

La trama se sostiene sobre la oposición maniquea entre el Bien, los personajes guiados por el amor y otros sentimientos nobles, y el Mal, aquéllos que siguen los impulsos de su codicia. El enfrentamiento, después de múltiples enredos que llevan a los protagonistas por variados meandros geográficos y emocionales, se resuelve al final en el triunfo de los buenos, reafirmando los valores positivos. Los conflictos narrados, en forma simple y elemental, representan las aspiraciones de los lectores sencillos, aquéllas que han tenido continuidad a través de las épocas en las distintas manifestaciones de las literaturas marginadas, como observa la estudiosa Ma. Cruz García de Enterría (1983: 46).

Los valores positivos están representados por los personajes que aparecen en la ilustración: la protagonista de la trama, “la Billie del Gentleman Geoff”, más adelante Willa Murdaugh, bella y valiente chica norteamericana que, por azares del destino, vive en el pueblito tampiqueño. Ella es por supuesto la chica a la cual las circunstancias obligarán a buscar apellido y fortuna.

El hombre que hará pareja con Billie es Kern Thode, joven ingeniero norteamericano, venido al puerto para trabajar en una compañía petrolera, la Mexamer Oil Company. Significativo desde el punto de vista sentimental, y de la armonía de valores, este personaje ocupa un porcentaje de la narración mucho menor que la chica.

Acompañan a la joven en sus buenos sentimientos, Thode, el padre de ella — conocido como “Gentleman Geoff” — y sus amigos o aliados, personajes secundarios. Especial importancia tienen sus amigos tampiqueños: una anciana humilde, con fama de bruja, conocida como Tia (*sic*) Juana, y su nieto, un adolescente de nombre José.

El Mal absoluto se encarna en un personaje más o menos protagonista, y en uno incidental. El primero es un ambicioso empresario estadounidense, con negocios en México, llamado Starr Wiley. El segundo es un bandido y asesino mexicano de apellido Álvarez, mejor conocido por su apodo “El Negrito”, que unos años antes había asolado la población, pero que desde la instalación del nuevo gobierno — al parecer el de Venustiano Carranza, en la capital — se había refugiado en las colinas. Sólo bajaba al pueblo de vez en cuando, para provocar incendios y cometer crímenes. En el curso de la trama, aparece actuando una sola vez, pero es constante tema de pláticas de los demás habitantes. “El Negrito” tiene un ayudante, Juan de Soria, que luego pasó a llamarse John Sawyer, y se alió con el gringo Starr Willey. Vinculados a Wiley y a Álvarez, hay una serie de personajes secundarios.

La laguna de las almas perdidas

La primera visita que hace Kern Thode es a la hacienda del norteamericano Benjamin Hallock, con quien su jefe le había pedido entrevistarse. Su anfitrión le informa que en esa pequeña franja del golfo donde se ubica el puerto, se encuentran los pozos petroleros más productivos del mundo, y aún quedan muchas reservas ocultas.

Thode pregunta a Hallock por la leyenda de “La laguna de las almas perdidas”, de la que ya había tenido noticias en su país. En

Oklahoma, cuenta, donde había trabajado para la compañía petrolera, corrían historias sobre “mitos indios y extrañas tradiciones difundidas por los primeros pobladores”, que él reunía como pasatiempo. El hacendado le informa que había sabido de la historia por un niño mestizo, jorobado, quien a su vez la había oído de labios de su abuela.

La leyenda habla de un anciano de la nobleza, Del Reyes, quien, “en los tiempos en que los españoles peleaban con los indios para asentarse en la región”, reclamaba legalmente la propiedad de cierto terreno. Una decisión equivocada, pues allí la tierra estaba hundida y era pantanosa, sin árboles madereros; si entonces se hubiera descubierto la existencia de petróleo, el señor no habría sabido qué hacer con él. Pero Reyes tenía otro tesoro, una bellísima hija llamada Dolores que enloquecía a todos los hombres de la región, entre ellos, a un joven explorador español y al hijo de un jefe de la tribu india. También tenía un hijo, José.

Dolores eligió al español, y entonces el joven indio, “ingenuo hijo de la naturaleza”, intentó raptarla una noche, ayudado por sus amigos. Ella se resistió, le encajó un cuchillo que llevaba oculto, y los acompañantes se llevaron el cadáver. Todo el pueblo esperaba problemas, pero nada ocurrió hasta la noche de bodas de la chica con el explorador.

Esa noche, irrumpió en la fiesta el anciano jefe indio, acabó con los invitados a machetazos y arrojó los cuerpos a una laguna poco profunda. A la novia la amarró, la cargó de peso para impedirle el movimiento, y la colocó de pie en el estanque, con el agua hasta los hombros. Luego se puso a esperar su hundimiento en el agua pantanosa, mientras le mostraba el mismo cuchillo que ella había enterrado al joven indio. Aunque se trataba de una mujer fuerte, Dolores terminó devorada por el pantano. Sólo pudo escapar su hermanito José, a quien el viejo jefe se llevó con él.

La conseja afirma que Dolores aún respira en el fondo del estanque, que entonces las burbujas suben a la superficie y se escuchan los murmullos de las almas que murieron sin confesión. Junto a la laguna creció un árbol de caoba, con dos ramas que se tocan en forma de cruz y luego descienden al piso. El agua cris-

talina tiene vetas que brillan a la luz de la luna, lo cual prueba, sin lugar a dudas, la existencia de petróleo. Desde entonces mucha gente ha ido en busca del pozo, pero nadie ha podido encontrarlo. Hallock pensaba que eran patrañas.

En el camino de regreso a su casa, Kearn Thode, absorto en recordar la plática, fue casi atropellado por un auto. Si bien logró esquivar el golpe, hubo otra persona malherida, un adolescente jorobado. Billie estaba cerca y con la ayuda de Thode llevan al chico a su choza, donde vivía con su abuela Tia Juana.

Cuando se recupera, José explica que el agresor era “el Americano, Señor Wiley”. Thode se ofrece a acompañar a Billie a su casa, para protegerla de los peligros inherentes a un pueblo como aquel, pero ella se niega; afirma haber vivido allí desde que no había más que cuatro chozas y un pozo. Dice también que, como hija de Gentleman Geoff, dueño de “La ficha azul” (“*The Blue Chip*”), el principal casino “desde Chihuahua hasta Campeche”, ella era bien conocida por todos y se sentía segura.

En el capítulo siguiente, la caracterización de los personajes se completa. Thode, a quien la chica le había parecido franca, valerosa, fuerte e independiente, en plática con el dueño de su hotel, se entera de que ella, además, se distinguía por sus sentimientos nobles y solía ayudar a todos los habitantes del pueblo en sus desgracias.

Por su parte, Billie va a ver a José para saber cómo sigue. El niño atribuye el ataque de Starr Willey a su negativa de darle información acerca de la laguna encantada.

Durante la visita Tia Juana está en el suelo del patio, junto a un perol situado sobre el fuego, en tanto se balancea a un lado y otro entonando un canto rítmico. Cuando la joven le pregunta si está cocinando una curación para su nieto, la mexicana lo niega, dice que en el caldero podrá descubrir la verdad. Jura vengarse de Willey, por el daño ocasionado a su nieto y afirma que ese gringo “se había vendido” al mal, pues se había asociado con “El Negrito” —el “Mal Número Uno”— a través de su enviado De Soria. Afirma también que ella sí sabe dónde está el estanque de la leyenda.

Acertijos y apuestas

Como es de esperarse de una autora de novelas de detectives, en la trama de *El Quinto As* son cruciales las incógnitas y los misterios. Para algunos personajes, el acertijo principal es descubrir la ubicación de la laguna. Pero no es el único.

Uno de los acontecimientos sustanciales es la acometida de “El Negrito” y su banda de maleantes a “La ficha azul”, que deja un saldo de varias muertes, entre ellas la del padre de Billie. A partir de entonces, la chica vive para resolver otro enigma, descubrir a los instigadores del ataque y, a diferencia de sus usuales impulsos bondadosos, para cobrar venganza.

La muerte de Gentleman Geoff devela otro misterio latente en el pueblo, el de su origen y el de la identidad de Billie. En su agonía, el dueño de la casa de juegos deposita su confianza en Kearn Thode, quien había dado pruebas de lealtad y heroísmo. Ya iniciado el asalto, aunque herido, el joven había logrado escapar del casino y, ocultándose, avisar a las tropas carrancistas que finalmente hacen huir a los asaltantes. El moribundo confiesa a Thode su noble procedencia y que la chica era su hija adoptiva, perteneciente también a una familia de elevada posición social y riqueza. Le pide al ingeniero que la proteja. Coincidentemente, la familia Murdaugh ya estaba buscando a Billie, pues había heredado una fortuna, además de la que Geoff le dejó.

Tras el fallecimiento de Gentleman Geoff, desaparecen la Tia Juana y José, lo que abre una nueva zona de misterio y expectación. Pero la intriga preponderante para los lectores se vuelve lo que va a ocurrir con Billie, en trance de cambiar su personalidad, además de su nombre y su lugar de residencia. De ser una joven libre y despreocupada, en la cual la sociedad de Limasito había improntado su huella de primitivismo, pasa a vivir en Nueva York con su nueva familia, unos parientes obsesionados con el status y las apariencias.

Como si la casa de apuestas de Gentleman Geoff, “La ficha azul”, hubiera impregnado el ambiente de la novela, el lenguaje está con frecuencia vinculado a la terminología de los juegos de

azar, especialmente el póquer, que oscila entre la suerte y la estrategia.⁶

En un pasaje anterior al asalto al Casino, Billie es acosada por Starr Wiley, que trata de forzarla a subir a su automóvil. Durante el forcejeo, llega Kearn Thode y golpea al tipo. La joven no lo agradece, se burla del ingeniero, le llama “señor chaperón”, aclara que “no es una dama en desgracia”, y no lo necesita. Le reitera que sabe cuidarse sola: “juego mi propia mano”, dice mientras le muestra un pequeño revólver que siempre traía consigo.

Billie continúa contando que su padre la enseñó a protegerse y explica, en términos de póquer, el título de la novela: a veces aparece “un as extra” cuando los jugadores muestran sus cartas porque hay más de uno en la última apuesta. No puede haber cinco ases en un juego limpio. Asegura que ella puede ver “el Quinto As”, es decir, la trampa, en los ojos de un hombre, y que lo ha visto en los de Starr Wiley (cap. II).

En el desarrollo de la trama, la relación entre Billie y Thode pasa por graves desencuentros, causados por las trampas de Wiley quien, además, ofrece datos falsos sobre la chica para que no pueda cobrar su herencia.

En el penúltimo capítulo, los buenos y los malos regresan a Tampico; se descubre que, en efecto, el villano siempre fue el capitalista Wiley, quien se había asociado con “El Negrito” para atacar “La ficha azul”, y había falsificado documentos para apropiarse del terreno de la “Laguna de las almas perdidas”. Billie hace constar que, desde antes de ir a Nueva York, ella había comprado la propiedad, pues Tia Juana le había revelado el secreto del estanque. Por eso la joven había mantenido ocultos en la ciu-

⁶Isabel Ostrander tiene otras novelas vinculadas a la terminología de los juegos de azar, así *How Many Cards?* (1920), *The Doom Dealer* (1923), *The Black Joker* (1925). Como dato curioso, Agatha Christie, en su colección de relatos *Partners in Crime*, parodia entre otros escritores detectivescos a Ostrander, en “Finessing the King” — señala Michael Grost (Grost). En efecto, en el cuento, los detectives encuentran la clave del crimen en un letrero aparecido en un diario, en términos de bridge: “Yo iría por tres corazones. Doce trucos. As de Espadas. Necesario pactar al Rey” (Christie).

dad de los rascacielos a la mexicana y a José. La verdad era que Juana, de apellido Reyes, pertenecía a la familia del dueño original Del Reyes, padre de Dolores.

A la autora no parece preocuparle la incongruencia —entre otras— de que Tia Juana, descendiente “en línea directa” (cap. XXIV) de un hacendado descrito como español, muerto a manos de un jefe indígena, sea en el presente la india arquetípica de la trama (¡!).

En el desenlace de la novela el bien triunfa, la justicia impera y, como ocurre en las novelas de detectives, los enigmas se solucionan. La joven heredera deja muy clara su identidad como Willa Murdaugh. Asegura el porvenir de Tia Juana y su nieto, y ayuda también a su familia norteamericana que había perdido su fortuna por los malos consejos de Wiley. Éste, por su parte, va a la cárcel donde más adelante se suicida.

Pero el cierre de la trama es asimismo de amor feliz, como corresponde a las novelas rosa. En el último capítulo, titulado “Dentro de ella misma” (XXV “Into her own”), Billie, ahora Willa, permanece en Limasito. Pasa una temporada medio inconsciente, enferma y exhausta por todo lo acontecido. Cuando se recupera, ella y Thode ya tienen la certeza de estar enamorados y saben que un nuevo acontecimiento ha irrumpido en sus vidas, la decisión estadounidense de participar en la guerra mundial. El ingeniero se ha alistado ya en el ejército y se va a embarcar para Francia pues —dice— “vamos a ayudar a librar al mundo de la barbarie”. Los antiguos conocidos norteamericanos de la muchacha ya están asimismo colaborando.

Willa dice estar convencida de que todos, hombres y mujeres, deben cooperar con su país para “sacar al mundo de la horrible ruta de la opresión y la barbarie”. Y ella está dispuesta a hacerlo trabajando “como enfermera o algo”. Sin embargo, le propone a Kearn que se casen de inmediato, a lo cual él asiente alegre. La chica abraza con ternura a su prometido; en tanto, sopla la perfumada brisa tropical, brilla la luna, un ave llama a su compañera. Pese al inminente combate, al peligro de muerte, todo es dicha y armonía.

Un acierto de Isabel Ostrander es que la protagonista femenina desborde las convenciones del género rosa. Por una parte, a causa de su belleza y su ascenso social, se le compara con la heroína del cuento popular “La Cenicienta”, en tres capítulos: “A Gringo Cinderella” (V), “Midnight for Cinderella” (XVIII) y “The slipper of Cinderella” (XXIII). Pero en los hechos Billie-Willa no espera que un príncipe eleve su condición. Desvinculada de cualquier preocupación doméstica, independiente y activa, ella lleva a cabo la pesquisa que desenmascara a los malvados, con una pequeña ayuda de Thode, y decide con libertad su destino. Elige el amor, pero no olvida su preocupación patriótica. Sin duda, la autora se hace eco de la alteración de los roles femeninos y masculinos propiciada por la guerra.

El ingeniero de petróleo, a su vez, es noble, honesto, valiente y bondadoso, pero se ve obligado a vencer muchos obstáculos para que Willa lo respete y deje de considerarlo “un caballero andante superfluo” — frase que encabeza el capítulo II (“*A superfluous knight-errant*”).

México mágico y salvaje

Sin exigir una precisión que no corresponde a las intenciones de la novela, los acontecimientos en relación con la historia extratextual pueden situarse en 1917. La referencia explícita más importante es, como se ha visto, el inicio de la participación en los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial, lo que ocurrió en abril de ese año.

Por lo que hace a México, se menciona, en el capítulo III, que los Carranzistas (*sic*) son “las tropas del gobierno”, a las cuales Thode acude para vencer a los asaltantes. Venustiano Carranza asume la presidencia del país en mayo de 1917.

Se alude asimismo a un pozo mexicano que se incendió. Thode dice a Willa que el Pozo de las almas perdidas sería el mayor productor de mineral, desde que el Dos Bocas ardió en llamas (cap. 14). El pozo núm. 3 “Dos Bocas”, ubicado en la Huasteca

Veracruzana, era explotado por Weetman Pearson. El día en que se excavó la abertura —4 de julio de 1908—, por su abundancia y presión, el brote de petróleo lanzó toda la tubería de más de 30 toneladas a muchos kilómetros de distancia, propiciando el siniestro. Se consideraba entonces el pozo más grande del mundo (Villegas, 1988: 35).

Isabel Ostrander parece sentir una cierta simpatía por México. Cuando Kern Thode llega al pueblito, el sol, las flores, las casas blancas, le parecen encantadoras, como se vio.

Por otra parte, el padre de Billie afirma que ella no fue acosada por “un mexicano de baja estofa” en Tampico, sino por un neoyorquino (cap. III). El hospedamiento a la joven puede asociarse con una posible intervención norteamericana en nuestro país, amenaza constante como una sombra en las relaciones entre gobierno y compañías petroleras desde la Revolución mexicana. En el capítulo XIII, Willa acusa a Wiley de conspirar con Juan de Soria y “El Negrito” para planear el ataque a la casa de juegos. Era, dice ella, “un asalto que iba a forzar la intervención de los Estados Unidos para proteger los contratos de sus ciudadanos”. Aunque no se menciona, se sugiere el recuerdo de la invasión estadounidense a Veracruz en 1914, cuatro años antes de la publicación de *El Quinto As*.

En el catálogo de personajes positivos y negativos presentados por la autora hay, como se ha visto, un cierto balance entre los mexicanos y los norteamericanos. Sin embargo, los mexicanos parecen resumir las cualidades del joven indio, “ingenuo hijo de la naturaleza”, víctima de Dolores, y las del padre, aquel violento anciano que, empleando su machete, acaba con la vida de un grupo. Billie, que encuentra difícil adaptarse a su nueva familia norteamericana, en casos de injusticia puede dar muestras del comportamiento agresivo aprendido en el puerto mexicano. En el capítulo VII hay un episodio donde ella irrumpe en la sala de juegos de su primo Vernon, donde se efectuaba una partida de póquer, y pide participar, inusitado comportamiento para una dama. Más aún, cuando descubre a uno de los jugadores haciendo trampa, lo exhibe y lo amenaza con un revólver que llevaba escondido bajo un ramo de violetas. Otro de los participantes

pregunta: “¿Vernie, es que tu encantadora prima nos va a deleitar con un poco de melodrama del salvaje Oeste?”; “No, responde Willa, les voy a mostrar lo que hacemos con un tramposo allá, bajo la frontera”. A pesar del comportamiento justiciero y valiente aprendido en Tampico, la simpatía de la chica con la “cultura mexicana” es tan equívoca como la de la autora, pues se dirige al tahúr con los mismos improperios que los norteamericanos, en ésta y otras novelas de la época, asestaban a los mexicanos: “Manos arriba, tú, hijo amarillo de un grasiento” (“*Hands up, you yellow son of a Greaser*”).

Un estudio de las novelas *pulp* y posteriormente los cómics —hecho por el investigador Nathan Vernon Madison (2013)— hace notar la abundancia de imágenes y términos discriminatorios de los forasteros en las publicaciones de finales del siglo XIX y principios del XX. La desconfianza en los extranjeros y la exaltación del nacionalismo en las publicaciones baratas era un fenómeno correlativo a la oratoria política.

Debido a la inmigración china, desde mediados del XIX, y la de los países del este europeo, consideradas una amenaza a la fuerza de trabajo norteamericana, los villanos favoritos en las literaturas de quiosco eran orientales (“el peligro amarillo”), y europeos del este. Después de la revolución bolchevique, los villanos eran sobre todo comunistas. Estas lecturas ofrecían a los receptores de edades diversas viajes a mundos lejanos, aventuras, y una realidad donde el bien —la civilización, léase los estadounidenses— triunfaba sobre el mal.

Vernon Madison no se refiere al caso de México, le parece probablemente menos importante que las referencias a los otros países citados. En todo su libro hay una sola mención a un relato de George M. Johnson, *Aztec Gold*, publicada en *Argosy All Story Weekly*, en 1927 (January 1), en un contexto diferente al de la novela de Ostrander.

Al margen de los valores morales, más o menos bien repartidos, reitero entre norteamericanos y mexicanos, lo que es distintivo de estos últimos en *El Quinto As*, es el toque de misterio y magia. Aunque Billie reitera que Tia Juana no es una bruja, la

imagen citada de la anciana india, balanceándose en el suelo en tanto musita un canto rítmico al lado de una hoguera donde hierve un caldero, sugiere lo contrario. Además de ser la dueña del secreto y el terreno de la laguna de las almas perdidas, antes de que Willa se volviera la propietaria.

Para dar sabor mexicano, la narración está salpicada de términos o giros en español. A veces son acertados, como cuando Tia Juana mira a su nieto herido: "Madre de Dios!, she cried. José!" (cap. 1). Pero con frecuencia se trata de locuciones incorrectas, como la citada en la apertura de la trama, donde Kearn Thode sostiene que el nombre del pueblo, Limasito, significa limón pequeño. Estas palabras producen un efecto de humor involuntario. Por citar algunos ejemplos, Tia Juana cuenta a Billie que vio a Wiley y a D Soria conspirando "*behind the casito where the carro is stored*" (cap. II). El capítulo XIX, que describe la vida clandestina de la anciana y su nieto, se titula "*The vender of tomales*", oficio al que se dedicaba a veces José. Y "*The lost souls*", nombre de la laguna mencionada desde el inicio, y que da nombre al capítulo XVI, cuando hacia el final ya se sabe que es un yacimiento mineral se le nombra en español "*a marvelous new oil well, the 'Almas Perderse'*" (cap. XXI).

El Quinto As fue escrita en una etapa en la que la abundancia del petróleo mexicano era bien conocida en el mundo. Entre 1911 y 1922, la industria petrolera mundial disfrutaba de precios altos y demanda en constante ascenso, situación estrechamente ligada a la Primera Guerra Mundial; y los yacimientos mexicanos se encontraron prácticamente integrados al mercado norteamericano (Meyer y Morales, 1990: 33).

La novela alude a la legendaria exuberancia del petróleo en las Huastecas en esta etapa, a los extranjeros buscadores de riqueza y a las proverbiales bajas pasiones humanas que la explotación del petróleo genera. Recrea asimismo la proliferación de casas de apuestas en las zonas cercanas a los pozos. Más allá de esta ambientación general, no es mucho lo que puede leerse de los procesos de industrialización del hidrocarburo. Lo mexicano constituye simplemente el escenario exótico, mágico y salvaje de las intrigas y los amores de los personajes.

Bibliografía citada

- AMORÓS, Andrés, 1995. "Novela rosa". *Anthropos* 166/167. Mayo-agosto: 123-124.
- GRANT, Douglas [AKA Isabel OSTRANDER. *The Fifth Ace*. [1st ed. New York: Grosset & Dunlap Publishers, 1918 (Frontispiece by George W. Gage)]. The Project Gutenberg eBook [#23885, released December 17, 2007] <www.gutenberg.org> 10 de enero 2011.
- CHRISTIE, Agatha. "Finessing the King". *Partners in Crime*. 1919. London: Harpers Collins Publishers Ltd. <www.agathachristie.com> Epub Edition 2010 ISBN: 9780007422678.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, Ma. Cruz, 1983. *Literaturas marginadas*. Madrid: Payor.
- ECO, Umberto, 2005. *Apocalípticos e integrados*, trad. Andrés Boglar. Barcelona: Fábula, Editorial Lumen / Tusquets Editores (1^a edición 1965).
- GIARDINELLI, Mempo, 1984. *El género negro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- GLOVER, David, 2003. "The thriller", en *Crime Fiction*, Martin Priestman. Cambridge, University Press, 135-153.
- GROST, Michael. "Agatha Christie's *Partners in Crime*". *Mystery*File* 45, August 2004. <http://www.mysteryfile.com/Christie/Tupence.html> 10 de enero 2013.
- Mystery File. The Fiction Research Journal* <<http://www.mysteryfile.com/>>.
- MADISON, Nathan Vernon. *Anti-Foreign Imagery in American Pulps 1920-1960*. USA: MacFarlane & Company Inc. Publishers, 2013. [Kindle edition]
- MEYER, Lorenzo e Isidro MORALES, 1990. *Petróleo y Nación (1900-1987)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- QUINTANA CARRANDI, Antonio. "Carlos de Santander, maestro de la novela romántica". Blog Bolsi & Pulp. 14 de febrero de 2012. <<http://encontretuslibros.blogspot.mx/2012/02/carlos-de-santander-maestro-de-la.html>> 20 de abril 2013.
- VILLEGAS MORENO. Gloria, coord., 1988. *La industria petrolera en México. Cronología 1857-1998*. México: Petróleos Mexicanos.

Reseñas

Beatriz Pastor y Sergio Callau, ed. *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*. Madrid: Castalia, 2011; 460 pp.

En la introducción biográfica y crítica de *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones* se plantea esta pregunta: “¿Por qué ha seguido este episodio ejerciendo tal fascinación entre historiadores, novelistas, pensadores y cineastas hasta hoy?” (10). La respuesta la obtendrá el lector de este interesante libro, cuyo tema central es la expedición que en 1560 encabezó Pedro de Ursúa con el propósito de encontrar el Dorado, la mítica región de riquezas legendarias que se suponía situada en algún lugar de la cuenca del Amazonas. Pero el protagonista de una de las empresas “más codiciadas del momento” no fue Ursúa, astuto y aguerrido conquistador al servicio de la corona española, sino el soldado Lope de Aguirre, quien en plena travesía trama la rebelión contra el rey de España y la pone en ejecución junto con otros navegantes del río Marañón que, por convicción o por temor, respaldan al “loco” que cambia el objetivo original por un proyecto político: independizarse de la Corona española.

Esta es la historia de una rebelión; de sus pormenores nos enteramos gracias a una serie de documentos que los editores han seleccionado con el fin de que sean las voces de los propios participantes en la aventura las que narren los hechos y transmitan sus propias experiencias. La importancia histórica de los textos editados —transcripciones literales y ediciones de manuscritos—¹ no disminuye la relevancia literaria de estas cartas, relaciones y

¹En nota a pie de página se presenta una síntesis de la noticia bibliográfica de los textos que se comentan en esta reseña. Los editores de *Lope de Aguirre y la rebelión de los*

documentos en los que hombres de carne y hueso cuentan la aventura y *su* aventura; expresan, cada uno a su manera, su odio, su rencor, su temor, el sufrimiento que les produce enfrentarse a una realidad decepcionante y desesperanzadora.

Los textos reunidos en este volumen se organizan en tres partes: I. Cartas; II. Relaciones; III. Otros documentos. La primera parte contiene tres cartas escritas por Lope de Aguirre: una al provincial Montesinos, de la isla de Santo Domingo, en que justifica su alzamiento y castiga a aquellos que, habiendo jurado por su rey a Fernando de Guzmán una vez muerto Ursúa, se amotinaron en su contra. En otra carta se dirige a Pablo Collado, gobernador de Venezuela, para rechazar los “perdones” que le ofrece. La más interesante es la misiva que Aguirre escribe a Felipe II, en la cual, con un tono exaltado e irreverente, reprocha al monarca ser “cruel e ingrato a tan buenos servicios” de sus vasallos, a los que no ha sabido corresponder (71); en sus malos tratos e injusticias funda las razones para sublevarse, pues “hemos alcanzado en estos reinos cuán cruel eres y quebrantador de fe y palabra. Y así, tenemos en esta tierra tus perdones por de menos crédito que los libros de Martín Lutero...” (72). En esta primera sección del libro se incluye también una carta de Collado a Gutierre de la Peña, General de campo de la gobernación de Venezuela, redactada cuando este último se aprestaba a enfrentarse con Aguirre en la Nueva Valencia.

La parte central y más sustanciosa del libro la conforman las siete relaciones escritas por “marañones” enrolados en la expedición del Dorado: Pedro de Monguía, Gonzalo de Zúñiga, Francisco Vázquez, Juan de Vargas Zapata, Capitán Altamirano, Custodio Hernández, más una anónima. Aunque las relaciones varían en extensión, incluyen, en general, el mismo tipo de informe; este es el relativo a los recursos que fue necesario reunir para poner en marcha la empresa: navíos, gente, armas, animales, vitualla. Asimismo,

marañones proporcionan la noticia bibliográfica de cada uno de los documentos por ellos editados, en las pp. 43-49.

las relaciones incluyen listas con nombres y cargos de quienes encabezaban la armada y el itinerario que siguieron: puntos geográficos en los que se detenían y distancias recorridas. Los siete autores relatan la rebelión liderada por Lope de Aguirre con base en cinco hechos principales y en el orden en que sucedieron: el asesinato de Pedro de Ursúa —jefe de la expedición y gobernador de los reinos de Omagua y el Dorado—,² el nombramiento de Fernando de Guzmán como sustituto de Ursúa, la serie de asesinatos que siguió a ese nombramiento (que comienza con el del mismo Guzmán), la llegada a la isla Margarita y la reacción de los pobladores y autoridades ante los estragos causados por el tirano y su gente. El común denominador en las relaciones es la constante mención del hambre que padecieron los expedicionarios a causa del insuficiente abastecimiento y de la dificultad para conseguir alimentos. Ninguna deja de referir la falta de comida, que agravaba la enfermedad y llevaba a la muerte a lo largo de la desastrosa empresa.

Por otro lado, las relaciones presentan diferencias en cuanto a los sucesos con que comienzan y finalizan; en cuanto a los detalles con que refieren determinados hechos, a los pormenores con que describen lugares y personajes, y a la manera de recrear ciertos acontecimientos. Para ilustrar las diversas maneras de contar, revisemos algunos aspectos de los textos escritos por Pedro de Monguía, Gonzalo de Zúñiga, Custodio Hernández y el “marañón” no identificado, cuya relación aparece como “anónima”.

La crónica anónima³ y la de Pedro de Monguía⁴ son las más breves, las que más resumen los hechos. Varios fragmentos de la

²Cargos que le habían sido concedidos por el Marqués de Cañete, virrey del Perú.

³Relación escrita a finales de 1561, después de la muerte de Aguirre. La edición se ha realizado a partir del extracto que Emiliano Jos hace de la relación que él presenta como *Relación anónima* en *La expedición de Ursúa al Dorado y la rebelión de Lope de Aguirre*. El texto que Jos presenta es su propia narración historiográfica y en ella inserta citas textuales del manuscrito (47).

⁴Escrita supuestamente en Burburata en 1561. El texto de esta relación parte de la edición que realiza Luis Torres de Mendoza del original que se encuentra en la Colección Muñoz (45).

de Monguía semejan un simple informe: empieza en el momento mismo de la partida desde los Motilones y termina antes de que Lope de Aguirre sea vencido y muerto. Prácticamente se limita a proporcionar los datos generales que contienen todas las relaciones. La noticia de la sublevación la introduce con los nombres de aquellos que entran a la estancia de Ursúa para matarlo; lacónicamente refiere el asesinato del gobernador y cómo, una vez muerto éste, se repartieron los nuevos nombramientos, encabezados por Fernando de Guzmán, general, y Aguirre como su maestre de campo. Son muy pocas las veces que Monguía cita, en estilo directo, palabras dichas por los personajes; sobresalen las que un tal Antón Llamoso dirigió a Lope de Aguirre, porque muestran el clima de intrigas que se generó a raíz de los primeros asesinatos y de la designación de Guzmán como jefe de la expedición:

¿No sabes que vuestro amigo Lorenzo Salduendo ha dicho [...] que pese a tal, que vivan sin vos, y arrojó la lanza y el sombrero, y tornolo a coger del suelo luego, y fuese derecho a casa de don Fernando, y allá están en consulta él y los demás capitanes con don Fernando? Creo que os quieren matar, por eso mirá lo que os cumple (90).

Inés de Atienza es, sin duda, una de las figuras más interesantes de la expedición. El papel que le tocó desempeñar añade la nota “novelesca” a la historia de la búsqueda del Dorado; sin embargo, Monguía apenas menciona “que había sido amiga del Pedro de Orsúa” (90), cuando se tramaba su muerte. Marginalmente aparece también su nombre en la relación anónima, pero en esta se alude también a doña Elvira, hija de Aguirre, a quien Fernando de Guzmán había prometido casarla con un hermano suyo. No obstante ser el anónimo un texto bastante compacto, que apunta sólo a lo esencial del asunto “político”, llama la atención que el autor, además de otorgar espacio a los discursos de Aguirre y Guzmán — que explican la “separación” de la corona española — abunde en ciertos detalles: precisa el número de mujeres que viajaban: “siete mujeres casadas y otras cinco que se

pretendían casar” (326); y reelabora el momento en que el tirano, al final de su aventura y viéndose perdido, decide dar muerte a su hija:

[...] entró en el fuerte diciendo que iba a ver a su hija, porque “cosa que yo tanto quiero no venga a ser colchón de bellacos”. Al anunciar su propósito se le abrazó la hija diciendo: “No me matéis, padre mío, que el diablo os engañó!” El tirano le dio tres puñaladas dando gritos diciendo: “¡Hija mía!” (335).

La captura y muerte del “perverso” recibe también la atención del anónimo relator, que cuenta los pormenores de la escena en que soldados leales al rey aprehenden y matan a Aguirre, mientras comunica sus voces y describe sus acciones (335). Por fin han podido acabar con ese hombre; antes de cerrar su relación con la lista de sus víctimas, indicando, en cada caso, el tipo de muerte que les dio — a lanzadas, a estocadas, a cuchilladas, garrote — deja un “retrato” del tirano vascongado, natural de la villa de Oñate:

Sería cuando murió de cuarenta y cinco años y dende arriba, que ya le faltaban las muelas. Era pequeño de cuerpo y muy mal hecho, feo de rostro y los ojos muy sumidos, entreairados, y cojeaba de la pierna derecha [...]. Era un hombre de vivo juicio, aunque lo empleaba mal. Qué decir del que era el más mal hombre que de Judas acá [ha] habido [...] (336).

Custodio Hernández, autor de otra de las relaciones,⁵ hacia el final de su texto añade datos que contribuyen a completar el cuadro de los últimos días y momentos de la vida del tirano: antes de matar a su hija Elvira — a quien “acompañaba una mujer muy honrada” (361) —, Aguirre le pidió que se encomendara a Dios y

⁵Basada en el extracto que Emilio Jos hace de la *Relación Hernández*, relación anónima que él mismo atribuye con buenos argumentos a Custodio Hernández en *La expedición de Ursúa al Dorado y la rebelión de Lope de Aguirre, según los documentos del Archivo de Indias y varios manuscritos inéditos* (47).

tomara un crucifijo, porque quería matarla. Más adelante escribe que “el lunes a veinte y tantos días de octubre, año de mil y quinientos y sesenta y un años” murió el tirano. Hablando en tercera persona, Hernández se señala a sí mismo como el soldado que aprehendió a Aguirre, al cual “Yendo cayendo, Custodio Hernández le echó mano a las barbas y le cortó la cabeza con su misma espada” (363); ya antes había indicado cómo en Barquisimeto se pasó al campo de Su Majestad, es decir, a los leales de la corona (361). He aquí al autor de la crónica, hablando del papel que desempeñó, el cual comenzó con los preparativos de la ambiciosa empresa:

[...] este Custodio Hernández trabajó mucho él y sus indios, y le sustentó gran parte de la armada de maíz y carne e indios y cargas, y de otras muchas cosas que hubo menester para servicio de aquel astillero; y ayudó con muchas carnes, indios que anduviesen en ellas sirviendo en el río, y todo a su costa y con celo de servir Su Majestad como siempre lo ha hecho (343).

Una de las peculiaridades que agregan interés a esta crónica es la especial atención que pone en describir el carácter y ciertas conductas de algunos de los expedicionarios, los cuales explican, en buena parte, los conflictos que se suscitaron durante la travesía. Por ejemplo, refiere cómo Ursúa obligó a algunos a enrolarse en contra de su voluntad, como al clérigo Portillo — a quien además le quitó su dinero — y a Alonso de Montoya, alcalde de Santa Cruz, al que incluso le echó cadenas (345). Con estas actitudes el gobernador se había ganado enemigos aun antes de partir, y durante el viaje se le percibía “desabrido y enfermo” (346). Su carácter motivaba el odio de muchos de sus subordinados; así lo hace ver un fragmento de la alocución en que Aguirre justifica la eliminación de Ursúa:

[...] acordándose vuestras mercedes del mal tratamiento que este enemigo de todos nos hacía, y cómo nos traía avasallados, echándonos de su conversación cuando lo íbamos a ver, y cómo no quería

que nadie comiese sino él [...] que nos quería por aquí traer perdidos algún tiempo y después salirse y dejarnos perdidos [...] (348).

Una vez muerto Guzmán y los que le eran leales, el clima de desconfianza crecía; las murmuraciones generaban el temor de Aguirre, quien no se sentía seguro en ningún momento. Hernández cuenta que el tirano

anduvo sobre aviso; hacía como que se acostaba, pero se iba al monte con algunos amigos; nunca se quitó la cota y mostraba mucho regocijo, andaba cobrando amigos, dándoles de lo que tenía, mostrábase afable con todos los soldados y, ciertamente, en aquel tiempo hiciera mil soldados si los hubiera (350).

En esta relación encontramos algunos otros detalles que contribuyen a delinear el perfil de doña Inés de Atienza. Cuando refiere los preparativos de la expedición, menciona que Ursúa se detuvo unos días en Trujillo “a causa de una viuda: doña Inés” (344), que “era la más linda dama que en el Perú quedaba a dicho de cuantos la conocieron” (355). Esta mujer, a decir del cronista, ejercía una fuerte influencia en el gobernador, que no gobernaba sino con ella (346):

y era tanto lo que la quería que, cierto, se perdía por ella, y decían los soldados que no era posible sino que estaba hechizado. De esto y otras cosas murmuraban mucho los malintencionados, y a los otros no se le daba nada (346).

Pero a algunos sí se les daba, y mucho: llevaban veinticinco días de camino — cuenta Hernández — cuando Aguirre, Salduendo, La Bandera Montoya y diez más trataron de fugarse, pero el primero dijo que “huir era de hombres ceviles” (es decir, cobardes, viles), que mejor mataran al traidor de Ursúa y nombraran a don Fernando como su general. Pareció esto bien a todos, “especialmente a Juan Alonso y a Salduendo, que se morían por doña Inés” (347).

Este cronista es el único que alude a la reacción de la mujer ante el asesinato del gobernador:

Querer encarecer aquí lo que doña Inés sintió cuando vido muerto a Pedro de Ursúa será nunca acabar, pero meta cada uno la mano en su pecho y sentirá lo que la pobre señora, que uno le decía puta, y otro le decía que ella había muerto al Gobernador con hechizos. [Ella] callaba, aunque de llorar era imposible (348).

Sola, doña Inés se convirtió en la manzana de la discordia, sobre todo entre Juan Alonso y Salduendo. Este procuró “servirla”, y ella “viéndose tan acosada vino a hacer lo que quiso. Con esto se holgara que a todos los matadores de Pedro de Ursúa los llevara el diablo” (351). Pero para Aguirre era causa de gran disgusto, porque Salduendo, capitán de la guardia de don Fernando de Guzmán, descuidaba sus responsabilidades, pues “nunca salía de junto a ella de día y de noche” (351). Finalmente, víctima de los celos y de las intrigas, también fue asesinada por “dos muy grandes bellacos” (355), amigos de Aguirre: “el uno le dio de agujazos, y el otro la tomó por los cabellos y le dio veinte puñaladas, y así acabó la pobre señora, que era la mayor lástima del mundo” (355).

La relación de Gonzalo de Zúñiga es la más extensa entre las incluidas en esta edición, y, probablemente, la de mayor importancia desde el punto de vista literario, pues aunque concluye antes de la muerte de Aguirre, el recuento de los antecedentes de la expedición, las detalladas descripciones del entorno geográfico, la caracterización de los principales personajes, el relato pormenorizado de la travesía y de los hechos que enmarcan la rebelión, así como la recreación de algunos de los momentos más dramáticos, logran un texto de gran riqueza que va más allá de una crónica de lo acontecido durante la travesía.

Antes de que Pedro de Ursúa recibiera el encargo por parte del virrey del Perú de organizar y encabezar la expedición en busca del Dorado, dos gobernadores —Gómez Arias y Juan de Salinas— habían emprendido la exploración por dos partes diferentes; ambos se perdieron y sus armadas quedaron desbaratadas. Así comienza Zúñiga la relación (105).

En seguida expone las cualidades que, a los ojos del marqués de Cañete, hacían de Ursúa el hombre indicado para descubrir las

ricas tierras: “tan buen caballero y soldado [...] tan bien quisto en aquellos reinos del Pirú” (106). Zúñiga explica el origen de las noticias que sobre el Dorado habían llegado a oídos de los conquistadores españoles: los indios del Brasil, llevados a la ciudad de Lima con su señor, “dijeron haber visto por el río mejor tierra y más rica que Pirú y otras muchas cosas”, pero el cronista da cuenta de la decepcionante realidad: “que en todo mentían” (107), y señala el propósito paralelo que alentaba la expedición: “dar remedio a muchos caballeros y hijosdalgo que en Pirú andaban perdidos” (106-107), o sea, buscar una compensación para todos esos soldados que, después de haber arriesgado sus vidas, sus familias y sus bienes en el descubrimiento y conquista de los territorios de esa parte del sur americano, no habían recibido ni un pago, ni la menor remuneración por sus servicios, y se debatían en la miseria.

La dimensión de la codicia que impulsaba a los hombres queda también expuesta; valorando poco lo que con tanto esfuerzo habían conseguido, dejaban todo para embarcarse:

[...] en todo lo cual se había gastado mucha cantidad de dinero; allí era de ver la gran perdición que quedó y ver todos los soldados tan tristes y pesantes en ver quedar sus caballos tan queridos y regalados, sus ganados, ropa y hacienda que era gran lástima verlo; y todo esto lo recibían con buen ánimo, porque esperaban verse dentro de un mes, como decían las guías, en la mejor y más rica tierra del mundo (112).

Las expectativas se acrecentaban con la información que obtenían de los indios:

que dentro de cinco días que caminásemos agua abajo, llegaríamos a Omagua, y así nos lo venían diciendo más había de veinte días. Y mintieron en todo lo que dijeron [...] y era por echarnos de su tierra, porque no les comiésemos la comida (114).

El desengaño fue tan grande como antes habían sido sus esperanzas; todo puede soportarse, menos la deshonra que, para ellos, conllevaba la derrota: “que ciertamente se pusieron mucho por

no volver a tierras ni perder sus honras, teniéndolas en más que las vidas" (112).

Zúñiga considera que para comprender bien los sucesos es necesario saber cómo es el medio geográfico, y proporciona una pormenorizada descripción de los ríos afluentes del Amazonas y de los poblados a lo largo de estos ríos, indicando nombres y distancias que los separan:

Decían los pilotos que el río del Marañón es brazo del de las Amazonas, porque hacia el rumbo que sale a la mar el río de Marañón, vimos apartar un brazo y correr hacia allá, por donde se entiende que es todo uno, pues no sale el uno del otro más de ochenta leguas (110).

La vida cotidiana durante la travesía, el aspecto práctico, recibe gran atención por parte de Zúñiga. Las primeras barcas se perdieron apenas echadas al agua; así, se reducía el espacio para repartir a la gente y acomodar muebles y objetos en los bergantines, canoas y balsas. Con detalle refiere cómo el hambre fue la constante compañera de viaje, pues el abastecimiento de alimentos fue insuficiente desde el principio; sin embargo, en algunos pueblos o caseríos ribereños encontraban pescado, yuca, huevos de tortuga y lagartos que remediaban por algunos días su necesidad (113).

En su relación, Gonzalo de Zúñiga se revela como un atento observador de los hombres y mujeres que, viajando juntos, enfrentaban las inclemencias del tiempo y los muchos peligros que implicaba una travesía por ríos y territorios desconocidos. Al ver que el derrotero indicado por los guías resultaba erróneo, Ursúa

empezó a rescebir tristeza y gran mohína y hacerse mal acondicionado, aunque ya él lo era de antes que saliésemos del Pirú; y venía mal quisto con todos los más de los soldados, y no quería amistad con nadie, y trataba mal algunos de palabra [...] (115-116).

Se explica así cómo el carácter egoísta y malhumorado del gobernador le ganó enemigos, lo cual, aunado a su apatía y excesi-

va confianza (no formó guardia personal), favoreció la conspiración para eliminarlo.

En el relato de los hechos que siguen al asesinato de Ursúa, Zúñiga revive el clima de confusión y temor durante la noche en que asesinaron al gobernador; la desconfianza dominaba el ánimo de los más cercanos a él, quienes corrían a encerrarse o huían al monte para evitar ser también asesinados. Destaca la atención que el cronista presta a la figura de Aguirre y el cuidado con que describe la evolución del soldado implacable que se convierte en el más cruel tirano: conforme crecía su soberbia, aumentaban sus recelos. La “elección” de don Fernando de Guzmán se selló con la firma del documento en el que todos juraron quererlo como su general. Los editores hacen notar que “la encerrona de las firmas y el miedo de los firmantes que quedaban así ‘en prenda’ en manos de Aguirre, no se le escaparon a Zúñiga” (125), a quien podemos imaginar observando la actitud del tirano:

Estando firmando, estaba el maese de campo Lope de Aguirre con un rostro airado, mirando los que venían a firmar si se turbaban o si venían de mala gana, y mirando los que firmaban a la cara, por ver cuál se demudaba o turbaba y recibía alteración en su rostro, para conocer cuáles eran los amigos o enemigos; por lo cual todos no osaban mostrar sino muy alegre semblante y decir mucho bien del negocio. Todo lo susodicho ordenó el cruel tirano de Lope de Aguirre porque entendiesen los soldados que estaban muy prendados (125).

Aguirre – dice Zúñiga – se dejaba llevar por rumores y chismes; sintiéndose amenazado por una simple sospecha, mataba o mandaba matar al supuesto traidor (127-129). Su crueldad lo hacía tan temido como odiado; el odio que Aguirre percibía le generó el delirio de persecución, detonante de la cadena de crímenes que sólo terminaría con su propia muerte.

En nota de pie de página, los editores bien señalan que Gonzalo de Zúñiga es, como cronista,

uno de los más analíticos en cuanto a las intrigas, alianzas y traiciones que iban alimentando el desarrollo de la rebelión. También se distingue por subrayar repetidamente el potencial explosivo de la presencia de doña Inés de Atienza en el campo y la dinámica particular del bando de los vascongados (122).

En efecto, los deseos y celos que provocaba doña Inés fueron causa de pendencias y graves enconos (127-128), hasta que el perverso Aguirre determinó que dos soldados fueran a darle muerte:

[...] y la hallaron escondida entre unas yerbas, y la dieron de estocadas y puñaladas y lanzadas; y después de muerta aún no se hartaban de darle, como andaban tan encarnizados en matar, que ciertamente pocos hombres tuvieran ánimo para matar una mujer tan hermosa como ella era (129).

Uno de los rasgos que caracterizan este relato es, sin duda, el impresionante realismo con que el autor recrea algunas escenas que hacen patente la violencia y crueldad de que Aguirre era capaz, como aquella en que después de ordenar la muerte de su maestre de campo en la isla Margarita, se da cuenta de lo que un soldado “muy íntimo amigo suyo (de Aguirre), llamado Llamoso, que era el mayor carnicero que tenía [...]” hizo con el cuerpo del desdichado maestre para probar su absoluta lealtad al tirano (141-142).

En la crónica se halla intercalado un romance (148-149), cuyos primeros versos dicen:

Riberas del Marañón,
do gran mal se ha congelado,
se levantó un vizcaíno,
muy peor que andaluzado.
La muerte de muchos buenos
el gran traidor ha causado,
usando de muchas mañas,
cautelas como malvado;
[...]

Los editores indican que, originalmente,

el texto de este romance cerraba el relato de la expedición hasta la estancia en la isla Margarita. Hay que recordar que Zúñiga escapó y se escondió apenas desembarcar en la isla, y no reapareció hasta el 31 de agosto, después de la partida de Aguirre a tierra firme. Tuvo, pues, que escribir la parte de la relación que sigue al romance [llegada del tirano a la provincia de Venezuela] de oídas (147).

La tercera parte de *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones* reúne seis documentos “oficiales” relacionados con la expedición. El primero es la “Proclamación de don Hernando de Guzmán como príncipe del Perú”. En nota a pie de página los editores comentan que la información de los supervivientes en relación con este documento es muy contradictoria, pues no queda claro si los marañones firmaron en apoyo a la sustitución de un gobernador negligente, que se había ganado muchas enemistades (Ursúa) o si firmaron la elección de un Príncipe para emanciparse de la Corona española.

El segundo y tercer documentos son declaraciones: una que aparece como “de los compañeros del padre provincial Montesión” – en la que el declarante específico es Álvaro de Acuña –, y otra de Cristóbal Gil y Diego Hernández, todas realizadas en la Audiencia de Santo Domingo entre el 27 y el 30 de agosto de 1561. En estos documentos se asienta la versión que estos hombres sobrevivientes, una vez apresados, proporcionaron sobre lo sucedido durante la travesía.

La “Sentencia del juez Bernáldez contra la memoria y fama de Lope de Aguirre” constituye el cuarto documento, elaborado en la ciudad del Tocuyo en la gobernación de Venezuela. Después de resumir los crímenes del tirano, se asienta el proceso

contra la memoria del dicho Lope de Aguirre, por ser defunto. Y para hacer en el caso justicia, mandaba, y mandó, que se llamen por pregones y editos públicos todos los parientes y amigos del

dicho Lope de Aguirre y las personas que pretendieren algún derecho para le heredar o quisieran defender su memoria y bienes en cualquier manera [...] (404-405).

Dado que nadie se presentó, se pronunció la sentencia definitiva: el tirano Lope de Aguirre cometió el “crimen de *lese magestatis* contra la Majestad Real del rey Don Felipe, nuestro señor [...]”, por lo que su fama y memoria serán tenidas “por de hombre traidor y tirano contra su rey señor natural”, por lo cual se declara “haber sido justamente degollado y hecho cuartos” (406).

A los demás involucrados en la rebelión, el rey les concede el perdón, que se hace oficial en la “Real provisión de la audiencia de Santo Domingo por la que se perdona a los marañones”. En este documento, Felipe II da poder al licenciado Alonso de Beráldez para que a

toda gente y soldados que se pasaren a nuestro servicio los podáis acoger con vos y darles cartas de perdón, por las cuales les perdonamos qualesquier delitos, traiciones, alzamientos, tiranías y muertes y otros insultos que hayan cometido en el tiempo que andan debajo del dicho tirano [...] (410).

Sin embargo, en el último de los documentos incluidos, la “Cédula de Felipe II al Nuevo Reino sobre el castigo de los marañones”, el monarca manda que a los culpables de la rebelión se les busque “porque conviene que sean castigados como la gravedad de su delito lo requiere, y a los que hallaren los prendan para proceder contra ellos conforme a derecho” (413). Al respecto, los editores hacen notar cómo esta orden contradice la provisión de la Audiencia de Santo Domingo, y que no andaba descaminado Aguirre en no otorgar crédito a las promesas de perdón del rey (414).

Para la mejor comprensión de las relaciones sobre la empresa del Dorado, escritas por los marañones, así como de los demás documentos incluidos, los editores han elaborado una muy completa e interesante introducción biográfica y crítica dividida en cinco secciones (7-41), aunque podemos considerar seis si se cuenta

como primera el perfil de Pedro de Ursúa y sus antecedentes como cabeza de la expedición. La última sección —“El peregrino” — trata sobre Lope de Aguirre y el papel que desempeñó en la terrible aventura, de manera que completa la exposición sobre las figuras centrales. La segunda sección, intitulada “El interior fabuloso” expone el componente fantástico que da lugar a la expedición; explica el origen del mito del Dorado y de otras regiones maravillosas, supuestamente ubicadas en América y que habían despertado la curiosidad y la ambición de exploradores y conquistadores. La tercera sección, “Del desencanto a la rebelión”, consiste en un breve y claro panorama de las sublevaciones que tuvieron lugar entre 1534 y 1560, y ofrece un contexto preciso del levantamiento de Aguirre. Dentro de las crónicas y relatos sobre la exploración y conquista de los diversos territorios americanos ¿dónde ubicar los de los marañones? La respuesta está en la sección “Tres paradigmas narrativos”, que explica muy bien cómo cada uno de esos textos fue configurando un tipo de narración. En el primer paradigma todos los elementos se integran en una visión sin contradicciones y configuran una narración en la que la realidad parece ajustarse perfectamente a los deseos del narrador. El sujeto se construye como figura de control que, desde la certeza y exactitud de sus apreciaciones, va tejiendo en el discurso una representación de la realidad que confirma y verifica punto por punto su visión subjetiva y sus necesidades personales. El primer ejemplo es Colón, que se enfrentó al fracaso desde su primer viaje, cuando, a fin de cuentas, no encontró nada de lo que esperaba, y las promesas que les había hecho a sus inversores no se materializaron, porque esa masa continental encontrada no era Asia oriental, y las islas no eran Catay (China) ni Cipango (Japón). Sin embargo, Colón nunca modificó su visión de su propio éxito. Y, si bien es cierto que la realidad se resistía a coincidir con sus expectativas, la narración le pertenecía, y en ella Colón reconstruía verbalmente la visión del continente (América) que los hechos se empeñaban en negar. Sus diarios y cartas iban configurando un paradigma narrativo que se articulaba sobre el éxito de su empresa, sobre la reafirmación de sus mitos y sueños personales.

Hernán Cortés adoptaría el mismo paradigma para la narración de la conquista de México. El discurso narrativo de sus *Cartas de relación* construyó un relato de su conquista como lugar simbólico de la trasgresión en legalidad, de la rebelión en obediencia, del caos en orden, del fracaso ocasional en un éxito sin fisuras. La narrativa de las *Cartas* se despliega como escenificación de una trayectoria ejemplar en la que se dejan ver el orden y la armonía ficticios de un México dominado y controlado magistralmente por Cortés. Éste había escapado hacia México con las naves en contra de la orden de Velázquez, pero en las *Cartas* se transforma la trasgresión en el “servicio” de un vasallo ejemplar que actúa movido por un propósito: la defensa del interés del rey. Las acciones de Cortés se ven infaliblemente coronadas por el éxito: los errores se omiten y los fracasos son culpa de agentes contrarios al interés real. Dentro de las *Cartas* todos los elementos se integran en una visión sin contradicciones y configuran un paradigma narrativo en el que, como en el caso de Colón, la realidad parece ajustarse a los deseos del narrador.

El segundo paradigma se organiza no desde el éxito (o desde la voluntad de éxito), sino desde la experiencia del fracaso, y no reafirma la validez de los modelos europeos y expectativas individuales. Inscribe el error y la decepción como balance del encuentro entre los modelos y expectativas de los descubridores y realidades americanas: verifica el desajuste trágico entre la visión triunfante del primer paradigma y una realidad americana que desborda y cuestiona las categorías mismas de percepción de una subjetividad ajena, y reivindica el valor del sufrimiento frente al del éxito. En los textos del segundo paradigma, el sujeto no se construye ya como encarnación del orden ideológico español, figura de control de las nuevas realidades, agente infalible del poder colonial. La narrativa muestra un sujeto que se humaniza, vacila, duda, se equivoca, sufre y fracasa. El mundo exterior ya no se construye como simple extensión del deseo o de la voluntad del sujeto, sino en pugna permanente con él. En este segundo paradigma, la narración se presenta como una crónica de infortunios que va revelando la crisis y el cuestionamiento progresivo

de todo un imaginario que, al trasladar a América los mitos, objetivos fabulosos y visiones del mundo desconocido, reducía la realidad geográfica, humana y cultural de América a los parámetros de la tradición europea. Por ejemplo, la desembocadura del río Orinoco y el golfo de Paria se transforman, en la *Relación del tercer viaje* de Colón, en el Paraíso Terrenal. Los *Naufragios* de Cabeza de Vaca iluminan la trayectoria simbólica que recorre el sujeto desde la crisis radical de la propia identidad hasta su transformación final.

El tercer paradigma comparte con el primero la visión inicial de América como espacio imaginario capaz de albergar maravillas, oportunidades insólitas, riquezas incalculables. A primera vista parece desplegarse, igual que en el segundo paradigma, como una relación de infortunios y una crónica del desengaño. Pero — como sucede en la expedición de Pedro de Ursúa hacia Omagua y el Dorado — ya desde el principio los objetivos fabulosos se desdibujan, pierden realidad y se esfuman eclipsados por la presencia de una realidad natural desaforada y de un ambiente intolerable de dudas, conjuras, amenazas y traiciones. La narración del tercer paradigma se despliega implacable como una articulación discursiva de la desintegración.

En los documentos y relaciones que narran la jornada de Ursúa, cada uno de los autores se encuentra implicado en los terribles sucesos, y sobre cada uno de ellos pesa la acusación de traición y la pena de muerte. De ahí que los narradores tengan, por lo menos, un objetivo común: la demostración de la propia inocencia, y que las narraciones compartan estrategias de aproximación a los hechos que narran. El resultado es que nos encontramos ante un corpus en el que las narraciones no sólo comparten un mismo paradigma narrativo, sino que configuran una verdadera narración coral. Aquí el foco de la narración no es el infortunio ni la experiencia del fracaso, aunque no dejen de manifestarse la decepción y el descontento.

En “El sentido de una rebelión” se comenta la relación de Francisco Velázquez, que para los editores “es la más rica de todo el corpus. No es la única que, bajo el propósito declarado de contar

objetivamente los sucesos de la expedición, construye una cuidadosa representación de los mismos...pero sí la más compleja" (31).

Para completar la abundante información sobre el que sin duda es uno de los episodios más sorprendentes e interesantes de la historia de la conquista de América, la edición se cierra con dos apéndices: uno presenta en un cuadro la cronología e itinerario de los marañones, de acuerdo con los datos que señalan los autores de las relaciones; el otro apéndice — "*Dramatis personae*" — es un breve diccionario biográfico de los principales personajes mencionados en los relatos. Hubiera venido muy bien — hace falta — un pequeño mapa para indicar la trayectoria de la expedición.

Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones es mucho más que una compilación de relaciones y documentos sobre la desastrosa aventura del Dorado. Es una obra que, además de conducir al lector por el camino en que se gestó la sublevación de un grupo de soldados liderados por el aterrorizante Lope de Aguirre, lo ayuda a comprender cuál es el lugar que corresponde a estos textos dentro de los relatos y crónicas de Indias.

LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

José Luis Puerto. *Leyendas de tradición oral en la provincia de León*. León: Diputación de León-Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2011; 970 pp.

La bibliografía acerca de las leyendas registradas de la tradición oral en la península Ibérica y en el mundo hispánico en general va muy por detrás de la que hay ya disponible acerca de nuestros cuentos folclóricos. Hace casi tres décadas, el empeño de Julio Camarena en situar en el mapa de nuestros estudios literarios el repertorio de los cuentos alumbró unas cuantas obras precursoras, al tiempo que sorprendentemente maduras. Primero el primer volumen de los *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de*

Ciudad Real (1984), cuyo segundo volumen ha aparecido, por desgracia a título póstumo, en 2012. Después, en 1991, los dos tomos monumentales de los *Cuentos tradicionales de la provincia de León*. Antes, en 1988, el propio Camarena había impulsado y preparado la edición de otros dos volúmenes sensacionales: los *Cuentos populares de Castilla y León*, que en la década de 1930 había anotado en España el norteamericano Aurelio M. Espinosa (hijo). Y, como hito lejanísimamente precursor, los *Cuentos populares españoles* de Aurelio M. Espinosa (padre), vieron la luz en 1946-1947.

En estas tres décadas últimas, las semillas que dejó plantadas Camarena han ido dando frutos reflejos en otras geografías hispanas, y su testigo ha sido recogido por muchos más folcloristas, lo que explica que la bibliografía actual sobre el cuento hispánico, el elenco de sus compilaciones y el nivel de sus estudios se halle entre los más adelantados del panorama internacional.

A nuestras leyendas, en cambio, les hace falta todavía que vaya solidificándose un elenco de compilaciones amplio y digno, una escuela de especialistas comprometida y madura y una bibliografía de estudios que esté a la altura de tan difícil reto. Es muy posible que, si algún día nos hallamos cerca de un logro así, las distancias con respecto al cuento no podrán quedar, ni mucho menos, cubiertas. Treinta años de retraso son, en los tiempos que corren de destrucción acelerada de esta especie de patrimonio folclórico, demasiados años.

Primero, porque no es posible registrar hoy, en unos pueblos que han ido perdiendo en estos años lo más sustancial de sus patrimonios orales autóctonos, compilaciones de cuentos como las que reunió Julio Camarena en las provincias de Ciudad Real o de León hace treinta y cuarenta años. Ciertamente es que en los últimos años ha habido unos cuantos folcloristas — dispersos por toda la geografía ibérica — que han vuelto su mirada hacia el repertorio de las leyendas; también es cierto que, incluso, se han hecho reuniones científicas y se han emprendido proyectos colectivos con las miras puestas en la clasificación y el estudio de nuestro corpus de leyendas. Todo esto, después de aquellos distantes escritos fundacionales de don Julio Caro Baroja, “Mitos,

héroes y leyendas”¹ y *De los arquetipos y leyendas* (Madrid: Istmo, 1991) o desde aquel también lejano coloquio internacional sobre *La Légende* española, del que salieron unas actas tenidas hoy por clásicas (Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1989), que fueron abiertas por un trabajo trascendental de François Delpech: “La légende: réflexions sur un colloque et notes pour un discours de la méthode”.

Existe otra desventaja — de difícil o quizás imposible arreglo — que pesa sobre nuestros estudios acerca de la leyenda en relación con los estudios sobre el cuento: cuando Julio Camarena se lanzó a reivindicar el patrimonio del cuento folclórico en lengua española, lo hacía siguiendo las pautas metodológicas de una muy nutrida y avanzada escuela internacional que desde hacía décadas había dedicado enormes esfuerzos a filiar, catalogar, estudiar los cuentos folclóricos de muchísimos rincones del mundo. Contaba, pues, con modelos más que seguros, con guías perfectamente operativas. Cualquier labor que se haga hoy acerca de nuestras leyendas habrá de asumir, por el contrario, que se hallará huérfana de tales asideros internacionales: no existe aún ningún catálogo canónico de leyendas internacionales, aunque sí alguno nacional de gran mérito, como *The Types of Folk Legends: The Structural-Semantic Classification of Lithuanian Aetiological, Mythological and Historical Legends*, de Bronislava Kerbelyte (San Petersburgo: Evropeyskiy Dom, 2001). No hay ni tan siquiera un libro de gran referencia global. Es cierto que muchos países, tradiciones y estudiosos van avanzando, muy trabajosamente, en algunos frentes: compilaciones locales, estudios sobre algún tipo o motivo específico, análisis de la función social e ideológica de determinado grupo de leyendas (como los que ha realizado la gran Linda Dégh), etc., pero falta mucho todavía para llegar al punto de encuentro y de madurez del que pueda salir algún tratado incontestablemente canónico sobre el género.

Mientras llega — si es que llega — ese ideal, en el mundo hispánico se van dando pequeños pasos mediante trabajos de dife-

¹En *Disquisiciones antropológicas*. Madrid: Istmo, 1985; 113-134.

rente índole: 1) compilaciones y estudios locales, pero densísimos, como *Tesoros, ayalgas y chalgueiros: la fiebre del oro en Asturias*, de Jesús Suárez López (Gijón: Muséu del Pueblu d'Asturies-Ayuntamiento, 2001), o *A Mitologia dos Mouros*, de Alexandre Parafita (Porto: Gailivro, 2006), ambos sobre el tema fecundísimo de los tesoros escondidos; 2) libros centrados en una sola provincia, como *Héroes, santos, moros y brujas (Leyendas épicas, históricas y mágicas de la tradición oral de Burgos)*. Poética, comparatismo y etno-textos, de César Javier Palacios, José Manuel Pedrosa y Elías Rubio Marcos (Burgos: Tentenublo, 2001); 3) monografías atentas a personajes legendarios concretos, como la de Santiago Echandi Ercila, *Corpus de rolandiana pirenaica. Lugares y leyendas de Roldán en los Pirineos de Huesca* (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000), o la de José Manuel Pedrosa, *La historia secreta del Ratón Pérez* (Madrid: Páginas de Espuma, 2005), o la de Caterina Valriu y Tomàs Vibot, *Sant Vicenç Ferrer a Mallorca: història, llegenda i devoció* (Palma de Mallorca: El Gall Editor-Institut d'Estudis Baleàrics, 2010), o la de Carme Oriol i Emili Samper, *El rei Jaume I en l'imaginari popular i en la literatura* (Tarragona: Publicacions URV i Edicions UIB, 2010), o 4) recursos electrónicos, como el *Arquivo Português de Lendas* (www.lendarium.org), que dirigen Isabel Cardigos y Jose Joaquim Dias Marques desde la Universidade do Algarve, o el denominado *Galicia Encantada: Enciclopedia de Fantasia popular de Galicia* (www.galiciaencantada.com), que dirige Antonio Reigosa desde el Museo de Lugo. Además de lo anterior, encontramos alguna antología (con densos comentarios acompañantes) de alta divulgación, como la de Luis Díaz Viana, *Leyendas populares de España. Históricas, maravillosas y contemporáneas* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2008).

Llega ahora a este territorio tan poco transitado y tan necesitado todavía de deslindes y trabajos,² un libro absolutamente sensacional, estas *Leyendas de tradición oral en la provincia de León*, que logran

²Los títulos que hemos desgranado son aún contadas excepciones, aunque estén llenos de méritos e interés, por supuesto.

la proeza de atesorar casi un millar de páginas apretadísimas y de reunir 1759 etnotextos (que en realidad son muchos más, porque muchos de tales números encubren variantes plurales del mismo tipo de relato), registrados por su autor mayormente en la década de 1990 y, sobre todo, en los primeros años del siglo XXI. Textos que, además, fueron transcritos con una fidelidad absoluta al discurso oral de sus narradores, además de encontrarse ordenados de modo claro, escrupuloso – puntilloso incluso –, pese a lo difícil y comprometido que tantas veces resulta clasificar estos textos híbridos, transversales, inestables, tan dados a la contaminación.

En una palabra: nos encontramos ante la mayor, más nutrida, detallada, ambiciosa, refinada, fructífera compilación de leyendas que haya sido recogida y publicada nunca en España. Y me atrevo incluso a afirmar que estamos ante una de las mayores y mejores recopilaciones que hayan visto la luz en ningún lugar del mundo. Es decir, ante una nueva y absoluta referencia internacional.

El volumen se abre con una introducción crítica, sintética e iluminadora, del repertorio literario de la leyenda oral y de su poética, con una revisión histórica de las compilaciones registradas previamente en León y de su influencia en la narrativa escrita del pasado y del presente (no se olvide que la provincia de León ha sido la cuna de un grupo muy nutrido y relevante de poetas y novelistas que han reciclado y reivindicado con orgullo la memoria tradicional en sus creaciones literarias). En esta introducción se analiza también el tipo de repertorio existente en cada una de las comarcas leonesas, y se justifican los criterios de compilación y edición del libro. Cincuenta páginas introductorias en total, finas, centradas y profundas.

Y después nos encontramos con el casi millar de páginas de etnotextos, que da la impresión, a medida que se lee, de venero cada vez más hondo e inagotable. Se incluyen leyendas sobre el cielo, el cosmos, el tiempo (el cielo, el sol, la luna, las estrellas, las nubes, el arco iris, el viento, el remolino, las tormentas, el trueno, los eclipses, la aurora boreal...); sobre la tierra (mitos sobre el nombre, la fundación, los límites y mojones del pueblo, las fundaciones sagradas y profanas, puentes, peñas, montañas, simas,

cuevas, pozos, túneles, tesoros, localidades desaparecidas y descampados, castros, campanas); sobre el agua (fuentes, balsas, canales, ríos, lagos, relatos de ahogados); sobre la naturaleza (piedras con propiedades mágicas, piedras del rayo, plantas, árboles y arbustos); sobre los santos, los héroes (apariciones, imágenes religiosas, relatos sobre santos, sobre héroes como Bernardo del Carpio, don Pelayo, el Cid o Santiago, huellas impresas en las rocas, lugares llamados *la silla*, *el sillón*, *el tajo*, *el salto*, batallas antiguas...); sobre las etnias (rivalidades entre pueblos, leyendas sobre los franceses, carlistas, fiestas y romerías...); sobre el miedo (personajes con los que se atemoriza a los niños, fantasmas, duendes, basiliscos, brujas, almas en penas, casas tabuadas); sobre el humor (chanzas sobre hombres listos, tontos, mujeres, clérigos...); sobre animales (pájaros, anfibios, batracios, reptiles, la zorra, el lobo, el oso, el topo, la comadreja, los animales domésticos), y sobre seres imaginados (gigantes, renuberos, moros, moras, doncellas o moras encantadas, La Griega, brujas, viejas legendarias, animales míticos, como el *alicornio* o el *cuélebre*, el diablo...).

El panorama total resulta impresionante, aunque se echan quizá de menos algunos registros que hubiera convenido también preservar: memorias sobre las Guerras de Cuba, Filipinas y África, sobre la Dictadura y la República, sobre la Guerra Civil, la posguerra, las migraciones y los despoblamientos, que laten todavía en el recuerdo de las últimas personas memoriosas de nuestros pueblos, y que no deberían quedar condenadas al olvido.

El detalle de cada ciclo y de cada sección se hace aún más impresionante a medida que se desciende por sus vericuetos. La calidad etnográfica de la inmensa mayoría de los testimonios es notable, y su interés literario resulta, en no pocas ocasiones, absolutamente excepcional. Los textos suelen ser coherentes, bien articulados, muy expresivos, lo cual no es siempre habitual en las recopilaciones *crudas* de literatura oral. A todo ello hay que sumar su valor lingüístico y dialectológico, que es sobresaliente, puesto que los relatos han sido transcritos de manera literal a partir de la voz de sus narradores.

De muchos de estos breves, sencillos y rústicos relatos se podrían escribir gruesas e insólitas monografías: de algunos, porque

derivan de manera directa de mitos viejísimos, arraigados en las zonas más reservadas del imaginario colectivo; de otros, porque podrían fulgir como piezas excepcionales dentro de mapas generales y pluriculturales de creencias y de narraciones con ramificaciones asombrosas; de muchos más, porque dan informaciones rarísimas acerca del funcionamiento social de los relatos. Para los historiadores interesados en la percepción que hay en cada pueblo de su pasado, para los prehistoriadores y arqueólogos atentos a fundaciones, amojonamientos y límites, para los lingüistas registradores de la toponimia, para los antropólogos y etnólogos que buscan definir señas de identidad, filias, fobias, miedos, creencias, para los sociólogos perseguidores de ritos y costumbres, para los estudiosos de la literatura y de las ciencias de las religiones, este libro es, en fin, una mina inagotable, un pozo sin fondo.

Parte del potencial inherente a esta publicación lo constituye el medio centenar de relatos que evocan ritos y creencias de brujería, por ejemplo; o el otro medio centenar de narraciones acerca de árboles legendarios; también sobresale el ciclo rarísimo, sin parangón que yo conozca, acerca de Babieca, el caballo del Cid; o las leyendas singulares como la de *La mujer loba* (núm. 1741)... , joyas, esas y muchas más, irremplazables de nuestro patrimonio oral. Para que nos podamos hacer una idea más cabal de la rareza de muchos de estos relatos, baste un botón de muestra. El texto número 1309 (con sus dos versiones: *La cueva de los moros: el robo de un manto por uno de Bouzas* y *Los moros viven en una cueva, las moras tienden la ropa en la pradera*) y el núm. 1310 (*La tela del pendón, arrebatada por un pastor a una mora, cuando ella la tendía, de lo hermosa que era*) son las tres únicas versiones que llegan a conocimiento mío de un tipo leyendístico que, sin embargo, ha sido ampliamente documentado en Galicia, el País Vasco y Cataluña, y en otras geografías folclóricas, desde la francesa o la británica hasta la islandesa o la haitiana.³

³Para más detalles, véase mi artículo "El ocaso de las hadas: mitologías del triunfo de lo civilizado sobre lo salvaje y de la religión sobre la magia", *Litterae Vasconicae* 13 (2013): 87-133.

Finalmente, el volumen incluye el colofón de unos índices muy escrupulosos de localidades, informantes y hasta de motivos legendarios. El prólogo, por su parte, incorporaba ya una bibliografía local y una general muy nutridas y extensas. La edición es muy cuidada y hermosa: tapa dura, formato generoso, papel en colores distintos para las introducciones que preceden a cada sección, cuidado editorial máximo.

Un hito insólito y principalísimo, si no fundador, sí al menos re-fundador, en las compilaciones y estudios de leyendas tradicionales, en el mundo hispánico y en el panorama internacional.

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

Ángel Hernández Fernández. *Las voces de la memoria: cuentos populares de la Región de Murcia*. Cabanillas del Campo, Guadalajara: Palabras del Candil, 2009; 471 pp.

La publicación de un corpus de 244 cuentos tradicionales (que ocupan cerca de 500 páginas), registrados entre los años 1996 y 2002 en la comarca de la Cuenca de Mula, en Murcia, ha de considerarse como todo un hito dentro de los cada vez más agotados terrenos de las compilaciones españolas de literatura oral, y más en concreto de narrativa tradicional. No muchas colecciones de cuentos equiparables a ésta en cantidad y en calidad nos quedarán todavía por saludar, y no muchas llegarán a nuestras manos tan bien editadas, ordenadas y analizadas como ésta. Maravilla que tan extraordinario repertorio sea, además, sólo una parte del recogido por el autor en aquella comarca, ya que otros materiales narrativos de la misma procedencia han ido siendo publicados en otras instancias: en la *Revista de Folklore*, en la *Revista de Culturas Populares*, o en la sección *E-Excellence* de *Liceus: Portal de Humanidades* (véanse las fichas bibliográficas completas en la página 14 de este libro). Igual que asombra que todo ello sea nada más

que una parte de su labor investigadora, que ha arrojado otros frutos igualmente notabilísimos, como los 208 relatos que atesoraba su *Colección de cuentos populares de la provincia de Albacete* (2001).

Rasgos absolutamente definidores del trabajo de Ángel Hernández Fernández son que se desarrolla en el ámbito de la enseñanza secundaria, en el que ejerce de profesor, y que en esa labor tiene la habilidad de involucrar a sus alumnos, quienes aprenden, convenientemente aleccionados por él, a estrenarse como etnógrafos en ciernes que sirven de puente entre la tradición de sus familias y de sus entornos y los lectores de ahora y del futuro, a cuyas manos acabarán llegando estos relatos.

Ángel Hernández Fernández realiza, en efecto, de manera módica, una labor que debería ser mucho más cultivada en el ámbito de la enseñanza secundaria y que, si no lo está, es, en primer lugar, por falta de personalidades tan entusiastas y tan comprometidas como la de él, y, en segundo lugar, por la carencia de formación, de orientación, de pautas, de recursos, de bibliografía que sufren los profesionales de este estrato tan fundamental como desatendido de nuestro sistema educativo. Si los profesores de lengua y de literatura de los institutos de toda España acometiesen labores como las que con frutos tan felices está desarrollando Ángel Hernández Fernández, muchos y simultáneos objetivos, y de no poca importancia, podrían conseguirse: que los jóvenes adolescentes conociesen y se familiarizasen con la literatura oral y a partir de ella pudiesen valorar de manera más consciente y positiva la tradición literaria en general, incluida la escrita, que tanto debe a su matriz oral; que todos ellos aprendiesen a acercarse, a escuchar, a compartir la memoria de sus familias, de sus vecinos, de sus comunidades, de sus entornos sociales, y a sentirse más integrados y arraigados en ellos; que se convirtiesen en sujetos activos de la recuperación, preservación y reivindicación de este patrimonio; que adquiriesen conocimientos teóricos y prácticos, aunque fueran elementales, de las técnicas (de encuesta de campo, de edición de gabinete) que constituyen la base metodológica de las ciencias sociales; que los frutos de esos tra-

bajos de recuperación y de edición quedasen al final al alcance de las propias comunidades de donde han salido y de cualquier otro tipo de público, en el soporte de libros (como el que tenemos ahora entre las manos) o de fuentes internáuticas de acceso abierto para todo el mundo, que se convertirían, de ese modo, en piezas muy relevantes, extraordinariamente poderosas y dúctiles, de un nuevo método de recuperación y de difusión de nuestro patrimonio inmaterial. En una sociedad pluricultural como la española actual, y en unos centros educativos en que conviven alumnos de orígenes y de culturas tan diferentes, la recuperación y el trabajo en común sobre los repertorios literarios tradicionales de todos y cada uno de ellos se ha demostrado que es, además, un instrumento muy poderoso para la integración, para el conocimiento mutuo de sus diversas tradiciones y modos de vivir y de pensar: para la tolerancia, en definitiva.

Los horizontes que abre la inclusión de la literatura oral dentro de los programas de enseñanza secundaria y de las actividades de iniciación a la investigación en humanidades que tirando de su hilo pueden realizar los alumnos bajo la orientación de sus profesores han dado ya algunos frutos notables en nuestro país. Uno que tiene ya categoría de clásico es el de Alfonso Jiménez Romero, *La Flor de la Florentena: cuentos tradicionales* (Sevilla: Fundación Machado y Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, 1990), y otro de los más interesantes y recientes es el cederón de Félix Contreras, Alejandro González y María Angustias Nuevo (Equipo de La Memoria Sumergida) que lleva el título de *Cancionero y romancero del Campo Arañuelo* (Navalmoral de la Mata: Arjabor, 2006). Puede, en cualquier caso, que las colecciones más prolíficas y significativas sean los varios y muy nutridos volúmenes editados por Juan Rodríguez Pastor y la Diputación de Badajoz: *Cuentos populares extremeños y andaluces* (1990); *Cuentos extremeños maravillosos y de encantamiento* (1997); *Cuentos extremeños de animales* (2000); *Cuentos extremeños de costumbres* (2002); *Cuentos extremeños obscenos y anticlericales* (2001); *Acertijos extremeños* (2003). Una amplia fundamentación teórica y metodológica, con gran cantidad de materiales “de campo”, relativa a los trabajos

de recolección, edición y estudio de literatura oral en el ámbito de la enseñanza secundaria pueden encontrarse, además, en Sebastián Moratalla y José Manuel Pedrosa, *La ciudad oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid. Teoría, método, textos* (Madrid: Comunidad de Madrid, 2002); y Nieves Gómez López y José Manuel Pedrosa, *Las voces sin fronteras: didáctica de la literatura oral y la literatura comparada* (Almería: Universidad, 2003). Conozco, además, al menos tres tesis doctorales en curso, firmadas por tres profesores de enseñanza secundaria (María Cruz Delgado, José Luis Garrosa, Ángel Gonzalo Tobajas), que estudian las tradiciones orales y folclóricas de sus alumnos y (con el concurso de éstos) de sus familias y entornos sociales y culturales.

Pero estas *Voces de la memoria: cuentos populares de la Región de Murcia* no son notables sólo por su condición de fruto (modélico) de una labor desarrollada en el marco de la enseñanza secundaria. Lo son también, y mucho, en su misma dimensión de compilación de relatos tradicionales de gran variedad e interés, que están además editados de manera ejemplar (en un libro que tiene una presentación editorial y material clara y elegante).

Se trata, en efecto, de un repertorio muy extenso y representativo, que contiene cuentos de casi todas las clases posibles (cuentos de animales, de magia, religiosos, novelescos, de personas tontas, de matrimonios, de mujeres, de personas listas, de accidentes afortunados, de curas, de mentiras, seriados y formulísticos) en proporciones y de calidades que reflejan muy bien cómo es la tradición narrativa oral que ha seguido alentando en las últimas décadas en nuestro país: una tradición en que se han conservado más y mejor los cuentos cómicos y los satíricos, y en la que el repertorio de cuentos maravillosos auténticamente tradicionales se ha ido atenuando muchísimo. De hecho, muchos (quizá la mayoría) de los cuentos “de magia” que integran esta colección son relatos que no tienen una larga genealogía oral en la región de Murcia, sino que son producto de memorizaciones y oralizaciones recientes a partir de fuentes librescas: las consabidas colecciones, que circulan desde hace muchas décadas por todas partes, y en todo tipo de versiones y de soportes, de Pe-

rrault, de los hermanos Grimm, de Calleja y similares. Ejemplos muy claros: los cuentos núms. 58 (*Caperucita roja*), 72 (*Cenicienta*), 87 (*Blancanieves*), que no reflejan las (cada vez más escasas) versiones arraigadamente tradicionales de estos relatos, sino que mimetizan las difundidísimas versiones *vulgatas*, cortadas todas por parecido patrón, que todos hemos aprendido en nuestros libros de cuentos infantiles, o que nos han contado a partir, en última instancia, de ellos.

Ello no quiere decir que en la colección no haya relatos que sí deben llevar muchísimas generaciones vivos en la memoria tradicional. Excelentísimo es el corpus de cuentos de animales, y también el de cuentos de tontos, de mujeres, de listos. Extraordinaria es la versión del relato 109 (*La muchacha vestida de hombre*, ATU 884), que ofrece un desarrollo muy original del viejo tópico de *La doncella guerrera*, contaminado por algunas de las fórmulas del romance homónimo. Muy interesantes son los relatos núm. 120 (*Las gotas de agua revelan un crimen*) y 121 (*Los gallos del agua revelan un crimen*), avatares del cuento ATU 960, sobre cuya ancestral genealogía puede verse en José Manuel Pedrosa, "*Las grullas de Ibicus* (AT 960A): de la tradición clásica a la literatura contemporánea", *Tipología de las formas narrativas breves románicas (III)* (Zaragoza-Granada: Universidad de Zaragoza-Universidad de Granada, 2003: 351-392). Notabilísima es la versión del relato núm. 207 (*Pedro Malas y el gigante*, ATU 1088), protagonizado por uno de los alias mejor reconocibles del venerable Pedro de Malasartes, el *trickster* o burlador más interesante (y escurridizo y poco aprensible en el repertorio oral moderno) de la tradición cuentística hispánica. Absolutamente descomunal es la versión del cuento núm. 213 (*Don Pedro el adivino*, ATU 1641), que recupera a otro de los grandes *tricksters* de nuestra tradición, que ha vivido bajo los alias de Pedro Grillo, Pedro Grullo, Perogrullo, etc. Insólitamente desarrollado es el cuento núm. 215 (*Los cambios provechosos*, ATU 1655 y 2034C), cuyas versiones suelen ser muchísimo más escuetas. Sensacional es, finalmente, la colección final de cuentos seriados y formulísticos.

En fin, que estas *Voces de la memoria* son ya, por derecho propio, uno de los grandes títulos de la literatura cuentística tradicional

de España. Y no solo por la cantidad y variedad de sus materiales, sino también por lo fino de su edición, que se halla precedida de un prólogo de cuarenta páginas muy intenso y pedagógico, que luego nos va entregando los relatos al hilo de una ordenación inexorable, y que establece muy acertadamente las concordancias de la mayoría de ellos con sus signaturas correspondientes en los catálogos de cuentos internacionales más al uso (Aarne-Thompson-Uther, Boggs, Hansen, Robe).

Si la calidad de sus materiales y de su elaboración académica lo convierten en un libro de alta investigación, la claridad con que está construido hace de él, además, un libro modélico para su uso justo en el ámbito en el que nació: el de los programas de enseñanza secundaria que pretenden familiarizar a los jóvenes con el mundo (y los métodos de recolección y de presentación) de los relatos de la tradición oral.

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

Eduardo Vera Luna. *Maestros del son*. México: Ediciones Tenoch / Gobierno del Estado de San Luis Potosí / CONACULTA, 2011; 131 pp.

Alguien podría preguntar qué podría aportar un libro de fotografía al análisis de las culturas populares. Mucho, respondería sin pensarlo; más cuando de él emana polvo de camino y sonidos del alma. Tal vez a un título tan corto le merecería un colofón que diga: "Imágenes del México profundo", o "Al filo de la tradición". El libro que reseño en las siguientes líneas me provoca de antemano un caudal de recuerdos, tengo que ser franco. Más de 200 fotografías dejan testimonio de la vida y milagros de un fotógrafo andariego y trahumante, pero al mismo tiempo redescubren a propios y extraños el monumento inigualable del patrimonio musical de todo un país.

El abordaje analítico de una imagen conlleva a distinguir varios aspectos. Ahora, el de todo un libro de imágenes nos obliga a

avanzar por partes o fragmentos. El primero, sin proponer una jerarquía en importancia, podrían ser los personajes, un elemento sin duda rico en este libro. La portada ya nos muestra a una leyenda de la música tradicional, don Leandro Corona Bedolla, violinista que falleció a los 102 años de edad, acompañado de su cuñado, biógrafo y amigo, don Bernardo Arroyo. Y es que el músico tradicional genera amistades por las propias especificidades de su labor, y estos dos hombres seguramente ahora son amigos en el más allá. Otra leyenda podría ser don Heraclio Alvarado Téllez, “don Laco”, que aún sigue regalando sonos de carnaval en lo profundo de la sierra. Tal vez dos leyendas no menos luminosas podrían ser don Elías Meléndez y don Higinio “el negro” Tadeo. O el gran trovador serrano Guillermo Velázquez.

La lista es interminable: don Zacarías Salmerón de Tlapehuala, don Andrés “el güero” Vega de Boca del Río, don Vicente Murillo “Chentito” de El Capote, don Ricardo Gutiérrez de Apatzingán, don Lupe Reyes de El Refugio o don Ángel Tavira de Iguala. La tradición hecha músico. Pero no se trata de un álbum de estampitas este libro. Hay verdaderos momentos de fortuna en las fotografías: niñas zapatistas bailando sobre el color de la tierra, huicholes inmersos en las ciudades de asfalto, un volador que desciende de las nubes, un tlachiquero extrayendo el néctar del maguey o la tradicional quema del castillo o, incluso, un sencillo y mágico atardecer. Asimismo, como en todo fandango, hay también héroes anónimos, bailadores y trajinantes, gente de campo, niños y jóvenes que tal vez sean legendarios en unas décadas más, pero que ya han quedado capturados entre las páginas de esta obra.

Otro elemento que hay que observar es esa artesanía que resulta ser la herramienta de trabajo del músico, su arma para alegrar corazones y despertar la pasión al ritmo de la música. El vareo de los violines rasga las páginas. El sonido chillón de cuerdas tan delgadas se vuelve arte en las manos de los ejecutantes, no importando que sean orientales (chinos), de Paracho o de la tienda de música más cara del pueblo. Pero me interesa llamar la atención sobre las guitarras. Las “guitarritas”, para los no iniciados. Las jaranas del Sotavento, delgadas y alargadas, hechas de

un solo tronco de madera, de cuerdas dobles; las diminutas de la huasteca; o las otras jaranas, las del Occidente, de cinco cuerdas sencillas, también llamadas “de golpe”; las panzoncitas vihuelas o esos artefactos enormes llamados coloquialmente toloches donde, incluso, se puede uno acostar si se tardan mucho “los de la cultura” en comenzar el evento, como quedó reflejado en una imagen.

Entre los instrumentos que se identifican a lo lejos está el guitarrón mariachero, pero otros no menos simpáticos son la leona o la gariboleada quinta huapanguera, o aún más bromosos, como el arpa grande. Por ahí andará alguna guitarra sexta para interpretar canción o corrido. Otros instrumentos más exóticos serían la quijada de burro, o el cajón (con el cual se batalla para demostrar que no es un banco para sentarse). Pero la familia que reluce entre sus hermanos los cordófonos son los saxofones, clarinetes, tubas y saxores. Las tarolas y las tamboras. Otros comúnmente menos apreciados en el son, pero que indudablemente son indispensables para los invitados, son las tarimas, pequeñas o grandes, personales o masivas, dependiendo del género y sus necesidades. ¡Qué haríamos los músicos sin la tarima! Andaríamos vagando sin punto fijo, sin dios (o diosa) a quién tocar con nuestros sonidos.

No podían faltar, a modo de muestra, las fotografías de grupos de danza. Las muy conocidas como la danza de Viejitos, o del Volador; otras muy impresionantes como la de Diablos o la de Mecos. Algunas poco ubicables como las Huananchas, la danza del Rey Colorado o la de Chuleros. También se encuentran las dos facetas de los concheros, con naguas y sonaja, y los estrafalarios atuendos de la danza azteca. Por supuesto, el baile también tiene sus juegos coreográficos, representados en el son de El Zopilote, en su variante de Guerrero.

Respecto de los entornos y lugares, el libro no se queda atrás en riqueza y diversidad. La Tierra Caliente del suroccidente de México destaca aquí entre los ambientes naturales de esta inagotable sala de fotografía que es nuestro país: Zicuirán, Cieneguillas del Huerto, Tecalitlán, Ciudad Altamirano o Arcelia. Del lado del Golfo destaca la bella Tlacotalpan, la calurosa Playa Vicente, Ve-

racruz, o la resea Tuxtepec, Oaxaca. De la Huasteca: Citlaltépetl, Pánuco, Orizatlán o Huejutla. De la Sierra Gorda sobresalen el Real de Xichú, Purísima de Arista y Jalpan de Serra, y su Zona Media, que es Río Verde. Otros lugares no menos poderosos para la música tradicional están representados, tales como Tlayacapan, Tlaquepaque, Jarácuaro, Paracho y Ahuiran; y ciudades como Querétaro, Manzanillo, Tlaxcala, Guadalajara, Morelia y Lázaro Cárdenas, sin faltar los foros ya bautizados en el son como el Museo de Culturas Populares y la Normal de Maestros en la ciudad de México.

Por supuesto, no todo queda en nombrar los lugares. Los contextos son lo más importante: niños y adultos disfrutando de la plaza, el jardín o la cantina. Casas de madera, casi en ruinas, como la del ya fallecido Cástulo Benítez de la Paz, guitarrero legendario de don Juan Reynoso, quien la sostenía sólo con la voluntad de atender a los que apreciaban su música. Las llanuras del Sotavento y su vera mojada por el río Papaloapan. Los billares donde los músicos eran apreciados anteriormente y hoy destaca más la rockola. Los jardines con su techo de árboles frondosos en Playa Vicente. La cama afuera de las habitaciones de Tierra Caliente, atrapando a don Leandro en sus últimos días. Los escenarios que aprecian a los Brujos de Huejutla y a los internacionales Camperos de Valles. La gran topada de Xichú, con su baile de sombreros texanos como una marea de incansable gozo y pasión. Cantinas donde conviven cuadros de Pedro Infante y “el Che” Guevara o, una barra donde, para no extrañar al animal, tiene en vez de bancos sillas de montar. También hay climas, como en Turicato, donde todo se da, todo crece: la música, las frutas y los corazones. O fotografías con fuerte misticismo en Oventic, Chiapas, donde “los sin rostro” nos muestran su alma, su ritualidad y su negarse a morir culturalmente. Ya sea en la playa, la sierra o el valle, la música revive la esperanza de un mundo mejor, o al menos, más cordial.

Y tal vez sea momento de dar rienda suelta a los sentimientos, pues en el libro hay jirones de piel de quienes hemos tenido oportunidad de compartir tanto con los músicos como con el mismo

Eduardo Vera un son, una cerveza, un tamal, una sombra de árbol, una ola, un mezcal o un fraterno abrazo. Momentos vibrantes donde aparecen las musas, esas aves floridas que son las bailadoras, moviendo sus alas de falda o rebozo; o ya de plano, *shorts* y minifaldas para distraer al mirón que se queda con las ganas de aprender. La vestimenta es cultura, y las fotografías son un muestrario de formas y momentos. El sombrero destaca por su variedad: el jarocho de cuatro pedradas, texanos, los de copa en pico, el terracalenteño con su listón negro, los adornados con su pluma o su alacrán, con listones de colores entre tzotziles, tzeltales y tojolabales, junto con su copia folclórica en los Viejitos de la meseta michoacana, o los de Tlayacapan con hilo en “v”, los adornados con flores para la danza, o con los tunditos de Dr. Mora, Guanajuato. En fin, los paliacates y sus formas de anudarse, las camisas a cuadros y de todos colores y materiales, las guayaberas, caras y sencillas para la presentación, o las de tirantes cuando uno los sorprende en su casa, y que Eduardo Vera ha sabido capturar con sus *flashazos*. Las botas, picudas, de víbora, chatas. Los tenis cómodos que le regalan los nietos al abuelito músico. Los huaraches de llanta, de grapa, cosidos, de tres, cuatro o más puntas. Las blusas tejidas de colores de arcoíris, los escotes con encajes, los rebozos tejidos a mano, los listones en las trenzas, las fajas, los bordados wixarikari, purépecha, teenek o tzotzil.

Y como la emoción va de la mano de la comunión, hay que hacer los honores a los que además del recuerdo, ya no los veremos más. A don Ángel Tavira, a don Lorenzo Sánchez “la Bonga”, a don Leandro Corona, a don Bernardo Arroyo, a don Zacarías Salmerón, a don Cástulo Benítez, a don Joaquín Reglado, y al desaparecido don José Jiménez que fue levantado y nadie más volvió a saber de él. Donde se hallen, sabrán que se les recuerda, y que ha quedado testimonio de su faz gracias a Eduardo. Otros conocidos más son Mono Blanco, los Zorreros, los Soneros del Tesechoacán, los Capoteños, los Jilguerillos del Huerto y un largo etcétera de músicos y promotores.

No me queda más que felicitar al autor, y a sus breves acompañantes que describen en pocas letras su sentir a raíz del trabajo

del artista, ya sea en prosa o en verso. Helio Huesca, Armando Herrera, Daniel Rodríguez, Ana Zarina Palafox, Claudia Mendoza, Guillermo Velázquez, Rodolfo González, Pancho Madrigal y Paco Romero dan sus pinceladas y retoques a las imágenes mostradas. Sus ámbitos, variopintos como los de la selección fotográfica misma, demarcan la importancia de la obra para públicos distintos, para el diletante, para el curioso, para el experto, para acompañante, para el músico y para usted también, seguramente.

Después de mi recorrido enumerativo, al modo de la lotería tradicional, me despido pensando: todo cabe en un buen libro sabiéndolo fotografiar.

ALEJANDRO MARTÍNEZ DE LA ROSA
Universidad de Guanajuato, Campus León

Pedro M. Piñero Ramírez. *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*. Madrid: Iberoamericana / Veruert, 2010; 726 pp.

Dice la copla que “Del árbol nacen las ramas y de las ramas las flores y de estas los amores...”, a la que al acercarnos al sugerente libro de Pedro M. Piñero Ramírez, *La niña y el mar...*, podríamos añadir un par de versos que digan que, asimismo, “Del oído nace el amor y de la voz, la escritura”. Amor que surgió en él tras escuchar el canto de su amigo e informante José María Capote Benot, quien en su memoria atesoraba las canciones aprendidas de su madre, joyas de la tradición andaluza que más adelante supo engarzar nuestro autor en este bello libro, auténtico homenaje a la voz de su tierra y a sus tradiciones. Testimonio de escritura que constituye un rescate a la vez que científico y riguroso, sensible y emotivo, de alguien que por su sabiduría y experiencia pudo, a partir de la gozosa vivencia de encuestador en Arcos de la Frontera, Cádiz, en casa de los Capote, seleccionar veinte canciones, tesoros, que a lo largo de varios años se fueron convirtien-

do en estudios y estos en un primer libro titulado *Romancerillo de Arcos*, publicado en 1986, al que siguió *Con agua de toronjil*, en 1992, y más adelante, en 2010, *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*, del que aquí nos ocupamos.

Resulta impresionante pensar que a partir de un corpus de veinte canciones haya surgido una monumental obra como la que nos ofrece Pedro M. Piñero, si no tomamos en cuenta que detrás de cada una de ellas y bajo los títulos más bellos y sugerentes, como el que da nombre al propio libro, hay muchos años, veinticuatro, de estudio, lecturas, grabaciones y, sobre todo, reflexiones que finalmente quedaron plasmados en diecinueve artículos, todos ellos magníficos, propositivos y sugerentes sobre la canción lírica de tradición oral y los muchos y variados elementos y aspectos que la caracterizan. Veintena de canciones que aparecieron en varios de los capítulos que conformaron aquellos dos primeros libros de las décadas de los años ochenta y noventa, a los que se sumaron otros publicados en diferentes espacios, en los que las múltiples reflexiones previas se fueron madurando y añejando por el conocimiento y la experiencia, y fueron centrándose aspectos y problemas cruciales de la tradición lírica; aquellos que guardan una especial relación con las formas, los temas y los motivos presentes en la canción moderna, y que son legado innegable de la tradición antigua.

En los diecinueve estudios que conforman el libro el autor se ocupa de todo ello a partir, a modo de pretexto, de una de las canciones de su corpus, la cual generalmente da título al texto, en la que revisa puntualmente aquellos elementos que le son propios, sean estos relacionados con el género: la ronda en “Un guapo se pasea por la villa” y “¿Si será mi moreno/ que está en la puerta?”, la retahíla numérica en “Las horas y los caracoles”, la nana y la copla; los temas en “La niña y el mar”; los motivos en “Ya está el pájaro, madre/ puesto en la esquina”; las formas y símbolos en “Lavar pañuelo/ lavar camisa”; las supervivencias en “La pájara pinta”; las series abiertas en “¡Carbón de picar!”; las repeticiones en “A la orilla, orilla, orilla”; y el estribillo en “Los

infortunios del cabrero". Es decir, un recorrido puntual y completo por todos los aspectos importantes de la canción lírica tradicional, en particular la propia de Andalucía.

El primero de los diecinueve estudios, "Con agua de toronjil", que comparte título con el anterior libro del autor, resulta indispensable para comprender la intención del libro, sus antecedentes y alcances. En él explica el autor el proceso de su obra desde la encuesta, la fijación del corpus, el análisis de las canciones, y los motivos que lo llevaron a reunir en torno a ese aparentemente "corto de número", repertorio de veinte canciones, todas las posibles versiones y variantes con el propósito de profundizar en sus más secretos intersticios, relacionarlas con otras y construir a partir de cada una de ellas el sólido aparato filológico que convierte sus estudios en auténticos modelos paradigmáticos para el conocimiento de la lírica tradicional.

Soy de los que piensan —e incluso mantienen— que para conocer mejor este amplio repertorio poético popular, que se trasmite básicamente en el soporte precario de la voz y que en alas de la melodía vuela con facilidad de una tierra a otra, hay que reunir y analizar numerosas versiones (o supervivencias, derivaciones, correspondencias, etc.) de un mismo cantar (16).

Tarea que cumple al pie de la letra con todos y cada uno de los estudios de su libro, que es, al mismo tiempo, un homenaje a los muchos especialistas en el campo de la lírica tradicional de todos los tiempos. Un auténtico y sincero reconocimiento de deuda a los trabajos e investigaciones de estudiosos como, en primer lugar y en forma muy destacada y constantemente citada, Margit Frenk, otra artífice en el arte de construir un corpus a partir de un verso, además de José María Alín, Dámaso Alonso, Samuel Armistead, Eugenio Asensio, Vicenç Beltran, Alan Deyermond, Ramón Menéndez Pidal, Francisco Rodríguez Marín, Mercedes Díaz Roig, Ana Pelegrín, Carlos H. Magis, Mariana Masera, José Manuel Pedrosa, entre otros. Asimismo, el autor recorre las obras clásicas de la literatura española medieval, renacentista y moderna en las

que encuentra ricos y paradigmáticos ejemplos de la presencia y pervivencia a través de los siglos en las canciones líricas: Juan Ruiz, Rojas, Cervantes, Góngora, Quevedo, Lope de Vega, García Lorca, Alberti, Machado, y otros muchos más que abrevaron en las fuentes líricas. Respecto a la clasificación de su repertorio Pedro Piñero opta por seguir la establecida por Margit Frenk en sus *Corpus* y *Nuevo corpus* que, aunque se ocupa de lírica de tradición antigua, es la que considera mejor: Amor gozoso; amor adolorido; desamor: comerciantes, marineros, pastores; sátiras y burlas; juegos de niños; de asunto lugareño. Y, al igual que la estudiosa, el autor confiesa que ha atendido más al “contenido temático de las canciones” que a las “funciones que se realizaban acompañadas de ellas” (56), asunto en el que asimismo coincidía José María Capote, su informante, para quien lo determinante era, como debe ser siempre, el poema.

El autor insiste en que a pesar de que el cancionero que edita es “bien reducido”, “no por eso dejan de presentarse los problemas que son comunes a este tipo de colecciones” (35), tales como el de versión y variante, la división en versos y su ordenación en estrofas, el cómputo silábico al momento de fijar un texto, y reconoce que, el gran problema se presenta “en los estribillos, por el carácter fluctuante o irregular de su versificación, que se acoge a la ley de la flexibilidad, en la que el cómputo de los versos no tiene por qué ser, ni mucho menos, estrictamente isosilábico” (35). Estas dificultades y otras muchas señaladas a lo largo de sus estudios reflejan su preocupación en torno a la edición de estos materiales porque para él es muy importante que el editor “no olvide el problema que encierra la ‘transcripción’ de una canción popular” (36).

Otro aspecto que subraya el autor es el de los dos momentos de la lírica popular hispánica: la tradición antigua y la tradición moderna. Al respecto señala que:

Se ha pasado de la canción vieja a la canción nueva; de un cancionero esencialmente medieval, cuya lírica se asentaba de modo fundamental en la oralidad, a un cancionero moderno, que tenía

sus soportes en la escritura, textos manuscritos o impresos que se divulgaban por la vía oral, aunque se tratara de composiciones de autores conocidos. Estos poemas de procedencia letrada pasaban al patrimonio común, en muchos casos se tradicionalizaban y folclorizaban perdiendo su adscripción primera para ser ya de todos, en cuyo proceso se llegaba a la divulgación de las canciones con variantes orales (59).

Este fenómeno queda especialmente claro, además de en la creación de variantes, en la métrica de la tradición moderna en la que predominan la cuarteta octosilábica y la seguidilla. De su repertorio de veinte canciones el autor comenta que ocho están compuestas por seguidillas y cinco por cuartetos, el resto presenta combinaciones de ambas. Al respecto señala cómo en muchas ocasiones se entrelazan en series abiertas que no necesariamente atienden a un criterio temático sino más bien a un acto de recreación en el que el trasmisor arbitrariamente elige el rumbo de su interpretación. Asunto que demuestra en su estudio “¡Carbón de picar! Pregón y canción erótica”, en el que revisa la configuración métrica y la técnica paralelística, la relación del estribillo con las coplas, la función del estribillo en cuanto a la flexibilidad métrica y la coplilla del pregón para luego acercarse a otras versiones andaluzas y del resto de la Península. La canción es analizada también a partir del tema de la espera del amigo y la madre confidente, presente en ésta como en muchas de las composiciones de tradición popular, además de por la carga erótica-obscena marcada por lo que el estudioso llama “dobles significaciones”, en la referencia a lo negro del carbonero, las menciones del amor y el dinero, la huerta y la puerta, entre otras. El pregón, por su parte, lleva al estudioso a su presencia en la literatura renacentista y áurea, a la vez que nos regala nuevas y variadas referencias y resonancias presentes en otras canciones en las que los mismos motivos y símbolos juegan con alusiones similares. Con ello se acerca al importante tema de las sobrevivencias en la lírica tradicional y al rico tejido que se construye a través de ellas.

Al igual que con esta canción Pedro Piñero va acercándose a otras para mostrarnos su belleza y valor, en “‘Arroyo claro/ fuente serena’. Las canciones en serie, un sistema de asociación libre de motivos diversos”, el motivo de la doncella que lava el pañuelo del amado en el arroyo cristalino o en la fuente del amor, la asociación de la muchacha con las flores y del amor con la prisión. En “‘A orilla, orilla, orilla’. La repetición, técnica expresiva preferente de la canción popular”, el recurso retórico de la repetición, tan caro a las rimas infantiles por lo melódico, lo mismo que a los bailes de mozos, como nos hace notar el autor (154), que aparece acompañando un hilo conductor temático que anuda la canción. Repetición estudiada por Mercedes Díaz Roig que la definió como el “segundo tipo de los esquemas de un verso” en este tipo de género y también presente en el Romancero (158). Asociada en ambos a la enumeración, generalmente de tres elementos, algo propio de la tradición. En “‘Las horas’ y ‘Los Caracoles’. Retahíla numérica, la poética del texto fragmentado”, las canciones de juego en retahílas enumerativas en las que se nombran series de elementos diversos, con o sin hilazón lógica, “con procedimientos enumerativos, encadenados, acumulativos, frecuentemente en versificación irregular” (165), como las definió Ana Pelegrín en su bello libro *La flor de la maravilla*, asimismo propias de la lírica infantil. De las dos canciones elegidas por el autor, que dan título a su estudio, la del caracol resulta un tesoro de interpretación en sus múltiples versiones y variantes por lo que Pedro Piñero hace con lo que él llama “un texto abierto” o “la poética de no decirlo todo”, veta, que bien sabemos quienes nos hemos acercado a ella, es de enorme riqueza en la lírica popular en donde pesa más la sugerencia que la referencia. En “‘Un guapo se pasea por la villa’: De las canciones de ronda del pasado a las coplas del presente”, el autor revisa la figura del guapo luciéndose ante la muchacha a partir de una cita en el *Quijote*, en la que aparece el retrato de un “mancebito” que “iba cantando seguidillas” al que se dirige don Quijote llamándolo *galán* (192). A esta siguen otras referencias al personaje en diversas coplas relacionadas en este estudio con la ronda, abundante según anota el autor en los siglos

XVI y XVII, con las que, en ocasiones acompañados de música, los galanes rondaban a sus damas (195), en las que abundan las referencias a pájaros, con su consecuente connotación erótica, y a la cacería. Al respecto Pedro Piñero señala:

El tema, los motivos, la vigencia del valor de algunos símbolos, las connotaciones eróticas y el tono de burla menor, de risueña sátira, con que se trata al mozo en estas coplas nos las sitúan, a mi parecer con todo derecho, en la órbita de las cancioncitas de la época áurea que hemos analizado (215).

En otro sentido va el estudio dedicado a “Supervivencias de ‘La pájara pinta’, antigua canción de juego y algo más”, en el que el autor analiza la serie de seguidillas con estribillo que componen la conocida canción infantil y la asocia a “Las tres hojas” que difundió Federico García Lorca en su *Colección de canciones populares antiguas*, por el estribillo doble de factura tradicional “¡Ay, amor! ¡Ay amante!”, recurso también presente en otros cantos que acompañan juegos infantiles en los que priva el gozo, porque: “Lo que sugiere es justamente lo que produce la intensidad emocional que mana de los versos del cantar” (659). Las versiones incluidas y analizadas en este estudio son sin duda otro más de sus preciados aportes.

Son muchos los aspectos a destacar en la obra el erudito a la vez que gozoso acercamiento del autor a cada una de este su tesoro, el repertorio gaditano de Arcos de la Frontera: su rigor y su fina picardía en el análisis de los textos, presentes en sus guiños al lector y a la crítica; el impresionante aparato crítico, pleno de referencias, comentarios y aclaraciones en torno a cada uno de los aspectos y temas tratados y valientemente confrontados; la puntual definición de términos y conceptos; la extensa bibliografía consultada y la comentada, patentes en cada página del libro; el diálogo permanente con los estudiosos de antes y de ahora; el amplio Índice de primeros versos, que en sus más de veinte páginas da una clara muestra de la “enorme cantidad de versiones de cada uno de los cantares” (16) considerados y analizados en

la conformación de esta obra, que refleja una vida de estudio, de recopilación, de escucha, pero sobre todo, de auténtico enamoramiento por la tradición lírica andaluza, asumido como compromiso, como él mismo declara cuando dice: “Pero podemos salvar del olvido todo este patrimonio inmaterial riquísimo de la literatura popular de transmisión oral, recogiénolo, ordenándolo, estudiándolo ...” (19), y una enorme generosidad al regalarnos envuelto en la sencillez de un “corto de número” corpus un universo lírico a lo largo del tiempo y el espacio en sus más diversas versiones y variantes. Todo lo cual queda patente en su libro *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*, obra paradigmática del quehacer filológico sobre la lírica tradicional.

MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Gabriel Moedano Navarro, *et al.* *In memoriam. Buenas noches Cruz Bendita... Música ritual del Bajío*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / CONACULTA, 2012; 304 pp. (libro y 2 discos compactos).

A la serie Testimonio Musical de México del INAH aún le faltan culturas musicales por mostrar. Sin embargo, en uno de sus últimos números tocó ser difundida una tradición musical ya reconocida en otros dos trabajos anteriores: la música de concheros (números 2 y 35). Ello se justifica debido a que aborda otra pieza clave de una tradición fuerte y abigarrada en la que se dan procesos complejos de tradicionalidad e innovación. Además, con textos más extensos desde hace algunos números, los discos de la colección aportan una mejor descripción de las características del fenómeno musical, lo cual hace de la escucha también un caudal de conocimiento.

Al mismo tiempo, la Fonoteca del INAH busca reconocer el trabajo de los investigadores prominentes, quienes con su labor la-

braron los surcos por donde hoy se puede comprender mejor la naturaleza musical del mexicano. Este disco no es la excepción, y hace homenaje al etnólogo Gabriel Moedano, más conocido por su trabajo en la Costa Chica (que ya ha sido expuesto en otros dos números de la colección, el 33 y el 38). Estos dos elementos logran hacer de ésta una edición francamente formidable. Sin embargo, aún falta mencionar que son varios investigadores los que colaboraron para reconstruir un proyecto trunco. Cabrá hacer un poco de historia y conocer a nuestro personaje en relación a la música tradicional.

A Gabriel Moedano Navarro “las danzas lo llamaron desde muy pequeño” (15) pues observó en los hombros de su madre a los danzantes que asistían a la Villa de Guadalupe, además de entusiasmarse con los relatos del trabajo de campo de un primo arqueólogo. Tales antecedentes lo llevarían a entrar en contacto con el folclore, primero con Virginia Rodríguez en la Academia de la Danza Mexicana, y luego con el insigne esposo de ella, Vicente T. Mendoza, del que fuera su asistente en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (16).

Moedano sostuvo amistad con el capitán conchero Andrés Segura, pero su investigación lo llevó a registrar las velaciones en el Bajío, en “sus legendarios sitios de origen” (19, 111). Su primera grabación dentro de esta tradición la realizó en San Miguel de Allende en 1966, y en los años subsecuentes realizó varios viajes a la región, de los cuales se desprendieron algunos artículos. No obstante, no pudo publicar sus grabaciones en vida. Al sorprenderle la muerte en el 2005, el material quedó sin la información adecuada sobre participantes, fechas y lugares. En cierta medida, el trabajo de todos los que intervienen en este fonograma es inicialmente una reconstrucción de lo que pudo saber el etnólogo.

En las introducciones de Benjamín Muratalla y de Dolores Ávila se describen los pormenores biográficos del homenajeado y de la realización de las notas. Los estudios abren con un amante de la cultura guanajuatense: Juan Diego Razo Oliva. Amigo del etnólogo, Razo Oliva pone de manifiesto las principales hipótesis de trabajo de Moedano acerca de la danza, quien “la identificó

como el rito folk que desde épocas antiguas, difíciles de precisar, han practicado cofradías o grupos de habitantes de varios pueblos de esa región, que se autodenominan Hermanos o guardianes de la Santa Cuenta” (24). Uno de esos ritos se lleva a cabo en el Cerro de Culiacán, en las inmediaciones de Victoria de Cortazar, Santiago Capitiro y Cañada de Caracheo, en Guanajuato, entre las cabeceras municipales de Yuriria, Salvatierra, Jaral del Progreso y Cortazar. Razo Oliva hace la comparación entre una velación conchera, según la documentó Moedano en aquel sagrado lugar, y una misa católica oficial, delineando las similitudes entre ellas, debidas, a decir de Razo Oliva, al profundo sincretismo religioso desde tiempos de la Colonia. En una segunda parte, realiza la comparación de cuatro versiones del “Corrido del Señor de Villaseca”, con una leyenda de raíz otomí y con el Evangelio de Juan, capítulo 8, acerca del tabú de la mujer adúltera.

El segundo estudio tiene otra perspectiva, la del danzante-practicante, como lo es el Jefe de la Mesa del Señor del Sacromonte, Amecameca, Gabriel Hernández Ramos. Desde las entrañas del culto se nos revelan los ámbitos principales de la vida del conchero. Los toques musicales y las oraciones son parte del culto y se aclara que “Las paradas de concheros del estado de Guanajuato por lo general no son danzantes, sino principalmente cantores y rezanderos” (64). En ello radica también la importancia del material sonoro reunido. La clasificación de los cantos concheros realizada por el maestro Gabriel Hernández resulta reveladora de voz de quien tiene un cargo importante en el culto y que muestra las facetas y su perspectiva alrededor de la tradición.

Por su parte, el texto de Anáhuac González González resulta ser una estupenda síntesis de las bifurcaciones históricas que tiene la tradición desde su mítico inicio en el Bajío, partiendo de las reflexiones acertadas que hiciera Gabriel en sus textos, hasta su relación actual con ritos milenaristas y templarios. También hace hincapié en la importancia de las peregrinaciones, las cuales forman una territorialidad sagrada hacia los cuatro puntos cardinales. Asume además que Moedano ya tenía claro el trasplante de la tradición que estaba ocurriendo desde 1978:

Recientemente, tanto entre algunos miembros como noveles investigadores que se han acercado a la danza, ha tomado fuerza una corriente que trata de fundamentar la suposición que los hace herederos directos de las danzas aztecas y por lo tanto de la correspondiente cosmovisión místico-religiosa. [...] Cuando que en todo caso habrían sido en otomí, como aún sostienen varios danzantes, dan testimonio algunos autores y puede escucharse en algunas velaciones del Bajío (78-79).

Años antes, en 1972, Moedano ya había escrito que se atribuía la introducción de la danza en la ciudad de México a don Jesús Gutiérrez, en el lejano año de 1876. Originario de San Miguel de Allende, levantaba un estandarte conocido entre los danzantes como “la reliquia general” (86), pero es hasta después de la persecución en tiempos de la Revolución, que se reagrupan y se hacen llamar concheros.

El documento siguiente, de Yolotl González Torres, también retoma los textos del etnólogo para dar luz sobre la ritualidad del culto y los misterios que aún están por develarse ante una ritualidad oculta de fuertes raigambres prehispánicas. El rito de la Santa Cuenta es fundamental, pues ahí se ponen los participantes en contacto con las ánimas de los difuntos. De igual manera, el misterio del hombre partido en cuatro y enterrado hacia los cuatro vientos es sorprendente. Otra característica es que en las velaciones se contrataban grupos de tres músicos que asistían a las celebraciones a la Santa Cruz. Eran llamados *paradas* de concheros, los cuales sólo a veces eran danzantes. Asimismo, se mencionan las *parandas*, sobre las cuales habría que profundizar acerca de su relación con los chimales, y la importancia ritual del Cerro de Culiacán. Al final hace un análisis, al igual que Moedano, de una de las alabanzas de conquista que se siguen entonando: “Cuando nuestra América”, donde yace la duda si puede ser tomada como fuente histórica.

El texto de Jelena Galovic, hablando desde la literatura mítica, hace relaciones interesantes entre distintas deidades y elementos rituales del mundo, con lo que el culto conchero se hermana con

todas ellas gracias a los arquetipos religiosos de la humanidad. En otro ámbito completamente distinto, la antropóloga Araceli Zúñiga Peña realiza una descripción pormenorizada de una velación dirigida por la guardiana Mercedes López Ortiz, a partir de la cual conoceremos en todo su simbolismo esotérico una versión de este tipo de rituales, los cuales suelen estar vedados a la mayoría de la gente.

El último texto, del investigador Andrés Medina Hernández, quien llegara a acompañar a Gabriel en sus visitas a la Basílica de Guadalupe el día de su cumpleaños, repara en los elementos constitutivos que están en la cimiento del culto: las tradiciones medievales paganas y los ritos prehispánicos relacionados con los ciclos agrícolas y su concepto de cuerpo, así como cita los conceptos de “puertos”, “calvaritos” o “retaches”, “la palabra” y el “súchil”. Su enfoque nos lleva a la conformación de las cofradías y demás instituciones que sobreviven al individualismo liberal del México independiente. Ciertamente, los ritos prehispánicos y el paganismo medieval tienen más en común de lo que creemos, pero el investigador difiere de los que ven en estas prácticas una “religiosidad popular”, sino tal vez un “cristianismo mesoamericanizado”.

Obviamente, cada uno de los trabajos retoma distintas facetas de la tradición; algunos se basan más en la observación, otros en los datos históricos y otros más en reflexiones más o menos temerarias. Por ello, de acuerdo a los intereses del lector, seguramente preferirá a algunos de los autores entre los demás. El libro no tiene una construcción preconcebida, sino es la suma de perspectivas de investigadores interesados en un tema por demás interesante. Cada texto incita a la reflexión y a profundizar en los cabos sueltos que dejó Gabriel Moedano y los surgidos de la complejidad misma de la ritualidad conchera. En este punto, el libro logra su objetivo, pues no sólo difunde sino genera conocimiento; y dada la poca difusión que tuvieron los trabajos del etnólogo, logra hacer un merecido homenaje al investigador y su tema de estudio.

Si cabe mencionar algún punto débil de la obra en general es que ninguno de los participantes tiene experiencia en la región que estudió Moedano. Es una pena que no haya habido un dis-

cípulo que siguiera sistemáticamente las pesquisas del etnólogo vertidas en ésta y otras publicaciones. Las fotografías tomadas en la región que acompañan el libro, realizadas por el que escribe estas líneas, quedan como accesorias sin un trabajo profundo en Querétaro y Guanajuato. Esperemos que entre la nueva generación de investigadores se pueda organizar prontamente un proyecto de investigación ambicioso e interdisciplinario, cuando los mismos procesos del Movimiento de la Mexicanidad borran las especificidades otomí-chichimecas de la tradición, como lo apunta Andrés Medina (258-261).

Varios de los autores de éste y otros trabajos relacionados con los concheros buscan relacionarlo con la información de códices y ritos de raíz mexicana, lo cual es un contrasentido histórico ya que el mismo Gabriel Moedano encontró entre los practicantes que su origen es otomí. El problema se hace más fuerte cuando los investigadores se basan en información obtenida en el Valle de México, si bien la tradición surge en el Bajío. Por ello, los datos de Moedano, aunque fragmentarios, son fundamentales para no idealizar una supuesta tradición mexicana.

Otro aspecto del problema es que varios practicantes investigadores asumen que todas las danzas que usan conchas son similares, provienen de un mismo origen y forman parte de una misma hermandad, muy en la óptica del Movimiento de la Mexicanidad. Por ejemplo, Yolotl González ha dado por sentado que danzas de apaches, de arco y flecha, entre otras, forman un mismo complejo, cuando todavía no se ha investigado a profundidad ni siquiera las danzas de Querétaro y Guanajuato. Reprocha al etnólogo desconocer un trabajo sobre la danza de Indios Brutos de León, Guanajuato (112), cuando esa danza no tiene que ver con las danzas concheras del altiplano central, a pesar de que usaron conchas en el pasado. Tales generalizaciones demuestran la falta de articulación entre expertos de danzas de Conquista que podría generar instrumentos de clasificación dancística más precisos, para evitar hacer *tabula rasa* de las especificidades regionales.

Respecto de las grabaciones que realizó Gabriel Moedano, están ordenadas tal y como se emplean en un ritual de velación,

según lo dejó escrito el mismo homenajeado y reafirma su comentarista, el jefe conchero Gabriel Hernández. El primer disco comienza con un hermoso ejemplo del “Llamamiento”, o “Llamado de ánimas”, al cual le continúan alabanzas, polcas y chotises; el segundo disco termina con un “Despedimento”. En total son 15 ejemplos musicales divididos en ambos soportes. Mención especial merece un “rezo-salmodia” en latín, otomí y/o español, el cual nos transporta al mundo de lo sagrado. Por supuesto, no podía faltar una alabanza que refiere a uno de los cerros sagrados, “Santa Cruz de Culiacán”, a la adorada “Santa Rosita”, al arcángel protector “Padre mío San Miguelito”, y otra más que da título a la compilación, además de dos de los ejemplos analizados por los investigadores: el corrido-alabanza de “El Señor de Villaseca” y la relación “Cuando nuestra América”.

Es imposible saber con toda certeza quiénes son todos los intérpretes de las piezas. Hay ejemplos grabados durante la ceremonia, mientras la mayor parte de las alabanzas fueron recopiladas sin contestación colectiva. Después de haber asistido en tres ocasiones al Cerro de Culiacán en los días de velación de cruces, podría asegurar que los intérpretes del famoso vals “Sobre las olas”, las polkas, los chotises, y de las alabanzas “fuera de ceremonia”, pertenecen a un trío de cuerdas de Santa Cruz de Juventino Rosas llamado “Los concheros”, personas que, como expuso Gabriel Moedano, no son danzantes. Sus instrumentos son ahora un banjo y dos guitarras sextas, los cuales son amplificadas con altavoces; no usan vestimenta especial y son contratados *ex profeso* para la velación, por lo que nadie responde a sus versos. Por ello, como investigadores, aún estamos en deuda con los portadores de la tradición, para re-conocerlos y definir el corazón latente de un culto del cual sólo se han descrito las características de su envoltura más actual. Del mismo modo, invoco el alma del compadrito Gabriel para darle las gracias por marcarnos una senda desaprovechada de luminosa investigación, como lo atestigua este trabajo.

Esteban Barragán López, Raúl Eduardo González Hernández y Jorge Amós Martínez Ayala, coord. *Temples de la tierra, expresiones artísticas en la Cuenca del Río Tepalcatepec*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2011; 302 pp.

La palabra y la música son expresiones que han acompañado al ser humano quizá desde que tuvo conciencia. La palabra para comunicarse y la música para sublimarse.¹ Desde las culturas primitivas, a la música siempre se le ha asociado con un estadio de inspiración o de pensamiento, muchas veces explicado sólo por la existencia de seres superiores, de aquí incluso el origen de la palabra (derivado de musa o pensamiento).

La palabra, como forma de comunicación, representa no sólo esta acción en sí misma, sino que su articulación, que es la lengua, implica una forma de pensamiento y de concepción del entorno. El lenguaje, entonces, identifica a una cultura, es decir, a un grupo humano asociado a cierto territorio; según su lenguaje, podemos explicarnos formas de entendimiento del contexto y del cosmos, de procesos históricos, de comportamientos, de transmisión y retroalimentación de la propia cultura, entre otras muchas cosas. Desde luego, el análisis se enriquece y se hace más complejo cuando introducimos la escritura, la forma gráfica de representar al lenguaje.

La música también aparece en la vida del hombre, no sólo como individuo, sino también como ente social. Desde su nacimiento se le da la bienvenida con cantos, se arrulla con canciones de cuna, todos los actos importantes de su vida se celebran con música, hasta que llega su muerte; la despedida también se hace con cantos a lo divino, responsorios, vinuetes (vocablo derivado de minué, usado en la huasteca), salmos... La música es inherente a la vida del ser humano; no hay sociedad primitiva o moderna en la que no esté presente.

¹“El lenguaje y la música son las dos principales formas por las que el ser humano ha estructurado el sonido para la comunicación social” (137).

El libro *Temples de la tierra* hace precisamente referencia a estas dos formas de expresión fundamentales del ser humano, en la región de Tierra Caliente, conformada por fragmentos de los estados de Jalisco y Michoacán. Se trata de un estudio muy completo auspiciado por El Colegio de Michoacán, inscrito dentro de un proyecto más amplio denominado “Sustentabilidad Patrimonial en la Cuenca del Río Tepalcatepec”, en el cual participan varias instituciones académicas.

Los estudios expuestos en esta publicación, y que forman parte del citado proyecto, “se organizaron a partir de tres grandes ejes de investigación interdisciplinaria: patrimonio natural [...], patrimonio histórico [...] y patrimonio cultural [...], que significa [este último] el producto más elaborado, primordial y valioso de una sociedad” (p. 11).

El libro resulta un instrumento muy completo para entender la cultura de esta importante región, ya que aborda no sólo las formas del lenguaje y la música, sino que se adentra en las manifestaciones que las articulan: la lírica, el léxico, el baile, los instrumentos, la fiesta, entre otros temas.

La tesis central del libro es que “el patrimonio cultural debe ser concebido como una acumulación de memoria y organización social articulada al territorio, que vive en – y de – las tradiciones identitarias de las comunidades, [por lo que] debe ser valorado como capital colectivo que debe conservarse...” (12).

El desglose temático resulta de suyo interesante, tanto por lo prolijo de los temas y su profundidad, como por la trayectoria y especialización de los investigadores que aquí participan. El artículo inicial de Jorge Amós Martínez Ayala hace un recuento muy completo sobre la concepción y registro de la “música tradicional mexicana”; recorre los trabajos de varios investigadores a lo largo de los últimos años: ¿existe una manifestación que pueda representar a la cultura de un país?, ¿ha sido realmente la música de mariachi o la canción ranchera, el prototipo de “lo nacional”? Cuestiones que curiosamente se asumieron como verdades hasta hace no muchos años, pero que hoy, desde luego, están totalmente rebasadas.

Musicólogos han ido y venido, tratando de recopilar la esencia de nuestra música, desde los estudios e investigaciones de Rubén M. Campos o Vicente T. Mendoza, allá en los albores del siglo XX, pasando por Raúl Hellmer, Thomas Standford y otros (en las décadas de los cincuenta y sesenta), hasta llegar a las posibilidades técnicas de hoy día, en que prácticamente no tiene ninguna dificultad realizar una grabación de campo con mucha calidad y subirla a la red para su publicación digamos “mundial”.

También se menciona a los grandes teóricos y estudiosos actuales de la música popular, como Antonio García de León y Ricardo Pérez Montfort —el propio Amós es uno de ellos—, cuyos trabajos han hecho grandes aportes a su conocimiento y difusión: ¿qué es música mexicana, música folclórica o música tradicional? Por supuesto, como todo proceso cultural, el de la música es muy dinámico; es de destacar en este ensayo cómo muchos músicos tradicionales de importante trayectoria han sido grabados por algunas compañías sin recibir las regalías correspondientes por su trabajo y cómo varios de ellos se han abocado a “reelaborar la tradición” mediante la adaptación de piezas de otras regiones, las cuales son procesadas y “traducidas” —o “pirateadas” — bajo los cánones de su tradición, aprovechando su reconocimiento o trayectoria, lo que les ha permitido marcar nuevas pautas. Aunque a decir verdad, la esencia de la cultura es una permanente adaptación y reelaboración, o dicho de mejor manera, un constante proceso de sincretismo, una continua retroalimentación de las manifestaciones de otras culturas.

Temples de la tierra aborda cuatro grandes campos temáticos, que son los que le dan sentido y estructura a cualquier manifestación de la cultura popular, como es el caso del son en Tierra Caliente: la lírica (o poesía), la música, los instrumentos y el baile (los abordaremos en ese orden). Y es que para analizar estas manifestaciones (cualquiera de ellas), se tiene que partir de un enfoque integral, no podemos concebirlas de manera individual, la una sin la otra. Así, el son mexicano en general, se conforma, se ejecuta y se crea, o vale más decir, “adquiere sentido”, en un espacio social, comunitario, que es la fiesta popular, llamada de

varias formas según la región: fandango, huapango, topada, baile de tabla, entre otros muchos nombres. Es precisamente en este espacio comunitario en el que convergen estas manifestaciones, además de otras, como la gastronomía, las estructuras de organización social, la ritualidad... En el caso de Tierra Caliente, al igual que en muchas regiones del país, el *baile de tabla* “constituye un auténtico sistema de representación social, un discurso complejo en el que toman parte lenguajes diversos y convergentes, como son la música, la poesía, la danza, la fiesta, las jerarquías familiares y sociales, los parámetros de trabajo y ocio, la ritualidad”, nos dice en su artículo *El baile en la cuenca de Tepalcatepec*, Raúl Eduardo González Hernández (182).

Siguiendo la estructura temática del libro, en *La lírica de los sones de occidente*, Rosa Virginia Sánchez, conocedora de las formas estróficas,² especialmente de la Huasteca, se adentra en un análisis comparativo entre las estructuras versísticas de Tierra Caliente y de otras regiones, como el Sotavento o la mencionada Huasteca. La autora da cuenta de la riqueza de las temáticas, de la métrica de los versos, así como de las variantes en la rima. Si bien es cierto que existen muchos sones compartidos por las distintas regiones de México,³ puesto que provienen de las mismas raíces históricas, en cada una de ellas, el tratamiento que se les da, musical e instrumentalmente, tiene interesantes particularidades. Mientras que en otras regiones del país no siempre se tiene una “relación recíproca entre el discurso musical y literario”, en el caso de Tierra Caliente suele haber mayor convergencia en este sentido, ya que existen formas estróficas más regulares en los sones y los contenidos también guardan mayor congruencia temática.

No obstante lo ya dicho, en relación con el análisis de estas manifestaciones, que se debe hacer en su conjunto, es quizá la música el principal eje sobre el cual giran las demás manifesta-

²Ver su libro *Antología poética del son huasteco tradicional*, editado por el Centro de Investigación, Documentación e Información Carlos Chávez, INBA, 2009.

³Ver el CD *Sones Compartidos*, México: Conaculta / Programas Regionales de La Huasteca, Sotavento y Tierra Caliente, 2008.

ciones. Y es en este tema que el libro nos adentra en las raíces de la música de la región. Uno de sus instrumentos característicos es el arpa que, aunque en los últimos años ha venido a menos, sigue siendo uno de los instrumentos característicos de la música tradicional calentana. “El arpa era uno de los instrumentos preferidos de los morenos que llegaron a estas tierras como esclavos”. Esta idea la desarrolla Jorge Amós al interpretar que el arraigo del arpa en la región pudo devenir quizá del uso de la *kora* africana. El cajón y el arpa se asentaron como producto del recorrido de la Nao del Perú, la cual hacía un amplio trayecto entre Acapulco y Valparaíso, pasando también por el Callao en Perú, Panamá y otros puntos. De aquí también probablemente la influencia en los ritmos, proveniente de esos “derroteros geográficos en donde se embarcó la zamacueca, zambacueca, zamba y cueca, que con aires de marinera llegó a nuestras costas para atracar y hacer puerto con nombre de chilena, bailada por la *zamba que le da y le da*” (75).

La diversidad musical de la región es amplia. Sones abajeños, valonas, jarabes, minuets, chilenas, rancheras, pirekuas, entre otros ritmos, son parte del amplio espectro musical de la región que abarca desde las tierras frías en la meseta purépecha, hasta las cañadas y valles de Tierra Caliente. “Sus aportes son muy amplios asemejándose más a un fractal que a un mosaico, ya que la regularidad con que aparecen los géneros no es producto de dispersiones, traslados geométricos, etcétera, sino de mezclas que dan lugar a intercambios, influencias y estilos que florecen, cambiando de colores, armonías, velocidades...” (87).

Desde luego, la variedad de instrumentos que dan vida a la música de la región también es amplia. Sabemos que, en general, los instrumentos de cuerda, tal como hoy los conocemos, derivaron de la influencia de aquellos traídos por los europeos en la etapa posterior a la conquista. “Es indiscutible que la tradición laudera que en México se trabaja llegó en barco vía el Océano Atlántico, dentro del maletaje cultural de las gentes que llegaron a conquistar el Nuevo Mundo en el siglo XVI” (238). Particularmente en Michoacán, la construcción de instrumentos de cuerda

sigue siendo sumamente importante. Conocido es el caso de Paracho como centro laudero de fama nacional, aunque también hay muchas otras localidades en que se realiza esta actividad. Lo cierto es que el proceso de amalgamiento instrumental dio origen a una gran variedad de formas locales derivadas fundamentalmente de la vihuela o de la guitarra barroca: guitarras de golpe, guitarrones, guitarras de seis órdenes, vihuelas (tal como las que hoy conocemos, que se usan en la música de la región, de cinco órdenes), arpas, violines, entre otros. Incluso en la actualidad, centros lauderos de esta región abastecen a muchas otras regiones del país con instrumentos como jaranas, bajo quintos, bajo sextos, huapangueras, rabeles, etcétera.

El cuarto elemento que aborda *Temples de la tierra* es el baile. Adentrarse en la concepción y entendimiento de la danza sólo es posible analizándola en el contexto en que se da, el de la fiesta popular. “La danza es un metalenguaje que no puede ser entendido ni explicado en sí mismo, sino en función del sistema o matriz cultural al que pertenece; es decir, una danza sólo puede ser explicada plenamente si se consideran aquellas representaciones que conviven en el contexto regional, puesto que sólo a través de ellas es factible analizar y observar su variabilidad y sus correspondencias” (173).

Los ensayos aquí contenidos se orientan bajo esta perspectiva. Ciertamente hoy día, los cánones y concepciones culturales están cambiando muy rápidamente. La transmisión de muchos de estos elementos como la música, la poesía, el baile, los mitos que se transmitían fundamentalmente de forma oral, en la que la observación de la naturaleza y la relación con la tierra eran muy cercanas, involucraban elementos rituales que permeaban toda concepción dada a través de cualquier expresión; hoy día ya no se percibe tanto esa carga. De hecho, los testimonios aquí contenidos de los viejos músicos, hacen referencia (casi en tono de denuncia) a ello. En la actualidad, la relación de los jóvenes con el entorno y con la tierra ya no es la misma. Fenómenos como la migración, las dinámicas del mercado y la presencia apabullante de los medios de comunicación, léase radio, televisión, medios impresos y

el internet, han hecho que esta conexión con la tierra mediante la oralidad, sea hoy muy distinta; de aquí que la ritualidad y los códigos que habían venido marcando la transmisión de estas tradiciones esté casi perdida. Ahora es muy común escuchar que a los jóvenes ya no les interesa tanto la tradición, y para rematar, es común encontrar ahora concursos de baile — con premios en efectivo — en los que, con coreografías definidas, se coloca a los músicos como elemento de fondo, tocando sólo ciertas piezas, con ciertos compases, como para que los concursantes no se pierdan. Lo anterior, aunado a que el maestro instructor resulta ser el mismo para varios de los bailadores, y el jurado suele decidir — no sabemos bajo qué parámetros — si el estilo es de tal o cual región. Por otro lado, la concepción ritual del baile se vuelve una representación escénica, lo cual la saca totalmente de su contexto. Lamentablemente, es una práctica que podemos observar en muchas regiones del país.

Por lo común, las representaciones dancísticas van asociadas al ciclo agrícola; ellas “el referente del mensaje dancístico está determinado por el contexto ritual/festivo en donde se lleva a cabo la representación: la fiesta patronal que forma parte del ciclo anual de festividades religiosas. El ciclo finaliza e inicia con el cambio o rotación de los encargados o responsables de organizar y costear la fiesta, es decir cuando el anterior cabildo cívico-religioso se reconstituye” (175).

Temples de la Tierra es una publicación que aborda de manera panorámica la región de Tierra Caliente a través del estudio de sus diversas expresiones culturales, desde las perspectivas históricas, hasta la diversidad de sus formas, permitiéndonos un acercamiento muy certero para entender las dinámicas y las problemáticas que se han vivido y se viven actualmente en esta rica e importante región del occidente México.

ARMANDO HERRERA SILVA

Centro de Investigación para el Desarrollo Cultural
y la Educación Artística del Instituto Nacional de Bellas Artes

Varia

Arnaldo Saraiva y las literaturas marginales y marginalizadas

CARLOS NOGUEIRA¹

IELT, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

1. Arnaldo Saraiva comenzó siendo para mí un profesor ejemplar de Literatura Brasileña: nadie permanecía indiferente al tono y a la entonación de su voz, a sus gestos discretos y elocuentes, a la gracia inesperada y bien medida, al conocimiento de los textos, cotextos y contextos, a su saber enciclopédico, literario y no literario.

Pero la obra y la docencia de Arnaldo Saraiva en el área de las literaturas marginales o marginalizadas comenzaron a influirme tan solo un año o dos después de terminar mi licenciatura. Por mera casualidad, no fui su alumno en la cátedra opcional de Literaturas Oraís e Marginais. Ese vacío en mi formación comenzó a ser cubierto con los seminarios de la disciplina Cordel Português e Cordel Brasileiro de la maestría en Estudios Portugueses y Brasileños, dirigido por Arnaldo Saraiva, que también tenía a su cargo los seminarios de la Literatura Brasileira em Portugal.

La consecuencia inmediata de esas clases fue la redacción de algunos estudios sobre temas de la literatura y culturas populares y popularizantes de Portugal y de Brasil, así como una disertación, *A Poesia Oral em Baião*, presentada en 1999, que abordó el acervo cancioneril que desde 1994 yo estaba recogiendo en el municipio de Baião, de donde son naturales mis padres. Ese trabajo se apoyó, además, en gran medida, en textos publicados en 1996

¹Traducción de José Luis Garrosa Gude.

en el volumen I de mi *Cancioneiro Popular de Baião*, en cuya organización Arnaldo Saraiva participó con palabras de apoyo y valiosos comentarios, que también recibí durante el proceso de edición del volumen II, en 2002, en cuyo prólogo puede leerse:

no dudemos de que en parte permanece y en parte está modificándose y aumentando siempre el patrimonio verbal artístico de una comunidad, como evidencia a la perfección este cancionero de Carlos Nogueira. Es muy bueno encontrar estudiosos disponibles, sensibles, preparados y atentos como él, a los que en buena hora animé hacia las aventuras de la literatura marginal y que, aparte de todo, colocó Baião en el mapa de la poesía oral portuguesa (Saraiva, 2002b: 9).

Las consecuencias de las clases y de los estudios de Arnaldo Saraiva en mi vida académica y profesional, comenzando por los libros, fundadores e inevitables: *Literatura Marginalizada* (1975) y *Literatura Marginalizada. Novos Ensaios* (1980), pueden medirse actualmente en un periodo que es ya de largo recorrido: en los trece años que siguieron a los seminarios de Cordel Português e Cordel Brasileiro di clases de Literatura Oral y Tradicional, y escribí alrededor de cuarenta trabajos, entre libros y artículos, sobre muchos de los géneros de la literatura oral, tradicional, popular y popularizante, de los que, con más o menos detalles, pude hablar en medio centenar de intervenciones en coloquios, conferencias y encuentros, tanto en Portugal como en el extranjero.

Con Arnaldo Saraiva aprendí así a apreciar y a respetar la buena literatura, sin prejuicios de ningún tipo, ya sean estos de origen, género, extensión, formato o registro (oral o escrito u oral y escrito, en verso o en prosa o en verso y en prosa): desde la popular, oral, tradicional o de masas, a la culta; desde el más sencillo refrán o desde la anécdota más subversiva a la más efímera o más antigua copla; desde la poesía de una Sophia o de un Eugénio de Andrade hasta la obra de los poetas populares, desde el cuento popular al de autor, desde la novela más canónica a la de vaqueros.

Con Arnaldo Saraiva pude encuadrar y comprender desde el primer momento, cada vez con más profundidad, la convicción que me llevó hasta el universo de los estudios literarios: la de que a través de la literatura, el lugar de los lugares y la memoria de las memorias, cada uno de nosotros proyecta el encuentro con su unidad y pluralidad perdidas o nunca halladas; unidad y pluralidad, identidad y alteridad que tanto en el texto literario oral, tradicional y popular como en el texto literario llamado culto se hacen problemáticas y se reconstruyen y prometen siempre otra reconstrucción más definitiva.

Pero reconocer a la Literatura un estatuto central en la historia y en la evolución del ser humano, pretender estudiar la disciplina y vivir de ella y para ella no significa necesariamente querer enseñar literatura. Pero la verdad es que aprendí con Arnaldo Saraiva a desear enseñar literatura. En las clases de la licenciatura, en los seminarios de maestría y en las clases *privadas* del doctorado, Arnaldo Saraiva nunca impartió tan solo contenidos literarios, lingüísticos, históricos, culturales y sociales, sino que practicó y practica, en cada clase o intervención más o menos pública, el *arte de enseñar literatura*: una didáctica de la literatura en acción, al sugerir los textos que deben ser enseñados, por qué motivos deben ser enseñados y cómo deben ser enseñados.

2. Todo en la vida es una cuestión de poder y de totalitarismo. Todo, en nuestra sociedad, es una cuestión de regulación de los poderes y de vigilancia de todas las formas de totalitarismo. Simplemente: todo es una cuestión de lenguaje. No es por eso un ejercicio fútil averiguar las relaciones entre la "periferia" o las "periferias" y el "centro" o los "centros" a través del análisis del lenguaje organizado de las literaturas orales, populares, tradicionales, de masas y de vanguardia, lo que Arnaldo Saraiva ha llamado *literaturas marginales* o *marginalizadas*.²

²Arnaldo Saraiva no ha defendido el concepto de *literatura marginal* o *marginalizada* tan sólo en Portugal y en Brasil (comienza por Niterói, en 1973, con la comunicación "Literatura marginalizada", que dio a conocer en el volumen homónimo, en 1975); lo

2.1. El cuento popular, la adivinanza, la oración, el refrán, la copla, la literatura de cordel, el grafito, la llamada rima infantil o el poema del poeta popular son algunas de las formas cuya integración en la *literatura popular* por parte de especialistas y no especialistas significa, por regla general, que esos textos sean vistos como “literarios” y que “son lenguaje organizado, y lenguaje estético”; pero al mismo tiempo esa denominación y también la de

literatura de masas [...] atenúan (si no niegan) su carácter literario, o en virtud de proceder de quien proceden, o en virtud de circular por donde circulan, o en virtud de dirigirse a quien se dirigen. En el fondo, lo que se pretende o se define no es tanto un texto o una serie de textos (no es verdad que también en la literatura “noble” haya textos mejores y peores y géneros más complejos o más simples que, sin embargo, ¿no justifican *otra* concepción de literatura?) como el estatuto cultural que le corresponde; lo que es una manera de negarle la ascensión, de clase u otra, si no es una manera de denunciar la sospecha de la contaminación. El desprecio y la desatención en relación a la llamada literatura popular es mucho más que un desprecio y una desatención de orden literario: es el desprecio y la desatención al *hombre* popular (Saraiva, 1975: 103).

La cita es larga pero nos permite ilustrar el carácter marcadamente humanista del pensamiento de Arnaldo Saraiva, que valora aquellas especificidades textuales sobre todo por saber que todas están determinadas por necesidades vitales de cada uno de sus autores, de cada uno de sus intérpretes y de cada una de las comunidades que las crean, las adoptan y las actualizan.

Los más de cuarenta años de investigación y docencia de Arnaldo Saraiva en esta área específica de la llamada literatura popular, como, además, en la de toda la literatura marginal y

defendió también al menos en España, en 1995, en la revista *Anthropos*, y, recientemente, en Estados Unidos, en la revista *Santa Barbara Portuguese Studies*, cuyo *dossier* subordinado al tema “Literatura Marginal” organizó.

marginalizada, han sido de reacción contra “los muchos y varios censores que han existido a lo largo de su historia y que, obviamente, no desaparecieron con el 25 de abril” (Saraiva, 1975: 106). Valorar esta literatura o esta voz, y también la literatura popularizante y la literatura para la infancia y la juventud que se inspira en ella, a través de una divulgación acompañada de un conocimiento de su poética, ideología y pragmática, es legitimarlas y dignificarlas; y es por tanto incluir y dignificar (verdaderamente, sin falsas promesas) a quien las produce y a quien las consume, al hablar de modo incluyente de esa literatura, de la adivinanza o de la anécdota al proverbio o al poema de cancionero, en la televisión. Así, el programa *Letras com Todos*, pensado y presentado por Arnaldo Saraiva, emitido por la RTP2 entre 1991-1992, en una serie de 13 capítulos, que ya fue varias veces re-emitido por RTP Internacional. Pero ya antes, en 1986-1987, Arnaldo Saraiva había realizado algunos apuntes sobre textos orales y marginales para el programa *ABZ* de la RTP, y seleccionó para otro, *Nocturno*, textos de la literatura de cordel.

El abordaje de un conocimiento esencial articulado con la realidad, el conocimiento de textos colectivos como los proverbios, las anécdotas y los textos de las literaturas de cordel portuguesa y brasileña,³ o el conocimiento de poetas populares como António Aleixo y Joaquim Moreira da Silva, o el conocimiento de la can-

³Véase el reciente *Folhetos de Cordel (e outros da minha colecção)*. Catálogo (2006); y escritos como “Literatura marginal/izada (A propósito da ‘literatura de cordel’)” (1975); “O fim do mundo” (1982), “Camões e a poesia de cordel brasileira” (1984), “Noite de S. João às escuras posta às claras em um sonho” (1986), “Camões de cordel” (1988), “Cordel português, cordel brasileiro” (1990), “O início da literatura de cordel brasileira” (1994) y “João de Calais no cordel de Portugal e do Brasil” (2002). Esto sin hablar de comunicaciones y conferencias pronunciadas en Portugal y en el extranjero (como la realizada en 2005, en João Pessoa, en Brasil, en el Congresso Internacional de Literatura de Cordel), y sin detallar disertaciones de maestría y tesis de doctorado que dirigió en esta misma área (como, por mencionar sólo la más próxima a nosotros, la de doctorado de Ana Margarida Ramos, *Os Monstros na Literatura de Cordel do Século XVIII*, defendida en la Universidade de Aveiro en 2005), basta para que se pueda decir que Arnaldo Saraiva es entre nosotros el más profundo conocedor y divulgador de la literatura de cordel.

ción popularizante de un autor culto como Sérgio Godinho — que dialoga con las más hondas tradiciones populares, verbales y musicales y por eso puede convocar a receptores de prácticamente todas las clases sociales y culturales — son algunos de los problemas de los que Arnaldo Saraiva se ha ocupado ininterrumpidamente a lo largo de cuatro décadas.

Pensar y escribir como Arnaldo Saraiva piensa y escribe, sin dudar en estudiar a António Aleixo o a Joaquim Moreira da Silva con la profundidad con la que estudia a Fernando Pessoa, a Carlos Drummond de Andrade o a Eugénio de Andrade, es transformar el mundo. Arnaldo Saraiva nunca se ha preocupado de aquellos espíritus tecnocráticos y arraigadamente burgueses para los que no es propio de un intelectual universitario ocuparse del análisis y de la divulgación del pensamiento y de la palabra de esos poetas, o del pensamiento y de la palabra del poeta colectivo que elabora miles de textos, sobre todo orales. Pero el hecho es que en sus escritos hay pasajes como este, que se nos imponen por la revelación de lo que es, al final, una evidencia: “La creatividad y la sensibilidad lingüística y literaria no son exclusivas del hombre culto, rico, burgués, sino que existen en todos los hombres que las ejerciten; y nunca ha dejado de haber hombres de clases trabajadoras e incluso analfabetos que las han ejercitado, aun desanimados por toda clase de limitaciones y de censuras” (Saraiva, 1975: 107).

Ante tal argumentación, un lector informado o más o menos culto pensará inmediatamente en António Aleixo, el más celebrado de nuestros poetas populares, que ya mereció de Arnaldo Saraiva elogios como este:

Si consideramos que en la poesía portuguesa existen dos corrientes fundamentales, una culta y otra popular, tendremos que aceptar que en la primera mitad del siglo xx vivieron y escribieron dos de sus máximos representantes de todos los tiempos: Fernando Pessoa y António Aleixo. Curiosamente, y para ilustrar lo que muchos aún ignoran u olvidan, esto es, que esas dos corrientes se entrecruzan y se confunden, o que hay interferencias de la cultu-

ra popular en la culta y de la culta en la popular, Pessoa nos dejó más de trescientas “coplas al gusto popular” (que no son mejores que las de Aleixo), y Aleixo escribió estrofas y poemas cuyo conceplismo puede recordar al mejor Pessoa (Saraiva, 1980b: 90).

Pero hay que reseñar sobre todo en aquellas o en otras palabras el elogio *al* poeta popular, como también sucede todavía más explícitamente en el prólogo a la *Antología Poética* de Joaquim Moreira da Silva, titulado sólo, y no por casualidad, “Um poeta”: “Se trata de un poeta de la especie de los ‘poetas populares’, denominación que, lejos de sugerir un reconocimiento colectivo o una circulación en amplios espacios y entre varios estratos sociales, sirve generalmente para sugerir el origen y la condición humildes de los autores o su estética y temática inferior, pobre e ingenua” (Saraiva, 1987a: 9-12).

La mirada sutil y penetrante de Arnaldo Saraiva es, por tanto, una mirada inconformista con el silencio y la falta de respeto de las élites (y no sólo ellas) en relación con las tradiciones verbales y con el portugués llamado del campo (principalmente, aunque no sólo este). Contra antivalores como la hipocresía, la mediocridad y la falsedad, erigidos hoy, en el breviario posmoderno, en archivalores que conducen al éxito mediático y económico, Arnaldo Saraiva usa su mirada frontal y su discurso inconfundible: un discurso sin ningún tipo de afectación, ágil como su mirada, rítmico y seductor como un *habla* segura y objetiva que revela a cada paso las más disimuladas sinuosidades, los más obstinados o declarados prejuicios contra “hombres tan maltratados desde su nacimiento”; hombres que “son los ‘poetas populares’ mientras que los otros son los ‘poetas’ (nadie tiene necesidad de especificar: ‘cultos’, ‘eruditos’, ‘nobles’)”; que valen más como figuras folclóricas o pintorescas que como figuras de la literatura; que

sólo pueden agradar a las “gentes de baja y servil condición”, como decía el Marqués de Santillana de los autores de “romances y cantares” medievales. Como si la cultura y la erudición, o la pobreza y la ingenuidad, bastaran para crear el interés o desinte-

rés general, incluso literario, de una obra. Y como si las fronteras entre una literatura superior y una literatura inferior fuesen las de las clases alta y baja (Saraiva, 1987a: 9).

El discurso de Arnaldo Saraiva, problemático y constructivo, está atravesado también por ese elemento vital de la creación que es lo lúdico, tan propio de la naturaleza humana y del hombre culto como las categorías que interactúan con ella o que la constituyen (la ironía, la sátira, el humor, lo burlesco...). Es un discurso plagado de sorpresa, osadía, imaginación e ingenio crítico, que se opone a la crisis de valores culturales, morales, éticos, cívicos o estéticos. Ya sea en la crónica sobre formas orales, ya sea en la crónica o en el prólogo sobre un texto de literatura de masas, el conocimiento, la amplitud de miras y la reacción contra los vicios y los defectos de los portugueses vienen con frecuencia del divertimento inteligente y transgresor de la propia escritura.

Es en ese mismo registro donde se lee, al principio, en la crónica "A decadência do piropo", que es tanto una definición y un elogio de esa especie textual como una crítica a los textos que son generalmente confundidos con el piropo (los insultos, las insolencias): "La miseria portuguesa no se ve sólo en la política o en la economía; se ve también en ciertos comportamientos sociales. Hay actualmente en Portugal demasiada preocupación por la diplomacia, ya sea la paralela o la cuadrículada, y por las reglas de protocolo, pero no hay casi ninguna preocupación por la gentileza y por la cortesía" (Saraiva, 1984b).⁴

⁴Una semana después salió la crónica "O piropo: definição, modalidades e exemplos", en la que el autor caracteriza el género como cuerpo semiótico, al decir, por ejemplo, que "Es un texto breve y luminoso (o poético); es un texto tradicionalmente dirigido por un hombre a una (o más) mujer(es) del que generalmente habla, aunque no hay nada que impida que sea también un texto dirigido por una mujer a uno o más hombres (ya se va viendo, u oyendo) e incluso por una mujer a otra, por un hombre a otro; es un texto oral, aunque se aproximen al mismo ciertos textos escritos, por ejemplo, en camiones de Brasil y de México ('La luz de tus ojos es quien me guía'; 'Qué curvas, y yo sin frenos'; 'Si el amor es un delito, deténgame'), y aunque puedan equivaler a piropos ciertas señales sonoras o musicales (entonaciones, chasquidos de lengua, ruidos de besos, silbidos) o

Se trata, por tanto, de una escritura acompañada de notas irónicas y satíricas que denuncian con seriedad y humor la fatuidad de muchos, convencidos de sus ideas, de sus comportamientos y de sus gustos.

Estos textos, que crean universos de reflexión completamente nuevos e insospechados, nos hablan, pues, de literatura pero también de la sociedad portuguesa y de moral (no de moralismo). Si, de repente, leer buenos textos comenzara a ser un hábito más generalizado en Portugal, sería muy interesante verificar qué reacción sería la de tanta gente, de tantas clases sociales y profesionales, ante pasajes como el siguiente, una vez más de “A decadência do piropo”: “Los americanos son ricos y nosotros, que, curiosamente, les damos una ayudita, somos pobres. Tanto, que incluso somos pobres de cortesía. No obstante, entre nosotros reinó el amor cortés. Pero ese reinado acabó” (Saraiva, 1984b).

Es el momento, y permíteme la — sólo relativa — digresión de preguntarnos si el portugués descortés, repentinamente lector y, por tanto, más preparado para observar sus comportamientos, se reconocería en aquel perfil (del burócrata al médico del Servicio Nacional de Salud). Nada nos autoriza a dar una respuesta segura, pero podemos, al menos, sugerir la lectura y la divulgación del volumen de crónicas de Arnaldo Saraiva *Bacoco É Bacoco Seus Bacocos* (1995) y esperar la publicación en forma de libro de las crónicas que no se recogieron en esa selección y de las muchas que fueron escritas después.

2.2. Y como el lenguaje procedente de centros de poder debe ser analizado en todas sus coordenadas, de las estéticas a las ideológicas, para Arnaldo Saraiva tampoco es un despropósito reflejar en los textos de la cultura de masas, su origen, su naturaleza, sus modalidades, sus funciones, sus destinatarios. Esta independencia de quien estudia cualquier tipo de texto o cualquier autor,

ciertas señales visuales y gestuales (miradas, poses, sonrisas, reverencias, levantarse, descubrirse, etcétera)”.

independientemente de su origen o formación, coincide con una mayor movilidad crítica sobre los discursos institucionales, tanto de los registros que descienden de los clásicos centros de decisión gubernamental o política como de los registros más o menos masivos. Piénsese en los escritos sobre el eslogan, el anuncio y la revista. Arnaldo Saraiva nunca olvida que, de lo político-social a lo cultural, de lo material a lo tecnológico, o de los conceptos de poético a los de autor, de género y de forma literaria, nada es inocente y por eso todo debe estar sometido a juicio.

2.3. Ahora bien, tal como señalaba arriba a propósito de otros tipos textuales, es también dentro de esa actitud de espíritu y de esa expresión controvertida y críticamente irónica donde debe entenderse la crónica acerca de los principales eslóganes de una campaña electoral.

El inicio parece prometer o un análisis semiótico del eslogan transcrito antes de cualquier palabra del cronista, o una poética y una teoría del eslogan político (y no sólo político) en general; lo que se cumple al detalle, en línea con todas las crónicas de Arnaldo Saraiva que tienen como asunto una forma breve de la literatura oral o de la literatura o comunicación de masas: “‘Portugal puede ser mejor’, decía un eslogan de la última campaña electoral. Y claro que puede. Pero puede igualmente provocar mejores ‘frases’ y eslóganes que los inspirados o transpirados en esa campaña, cuya miseria también se apreció en las ‘frases’ y en los eslóganes”. La crónica aborda, de hecho, el eslogan en general, ideológico o publicitario, e incluye apuntes para una teoría del eslogan: “como todo buen eslogan, revela también el gusto por la concisión” o “Pero ya se sabe que no hay eslogan que no permita un antieslogan (un eslogan antieslogan)” (Saraiva, 1991).

La voluntad, propia de este tipo de crónica de Arnaldo Saraiva, de intervenir en la práctica de nuestro día a día, de cambiar lo que debe cambiarse (*mutatis mutandis* es la designación de la sección del *Público Magazine* en la que se inserta este escrito), repercute en el desafío dirigido al lector: el de percibir que la liberación de las opresiones sociales, políticas y culturales impuestas por

los poderes que no dejan descubrir nuevos ángulos en lo real no puede prescindir de la descodificación de la palabra.

Por eso aborda Arnaldo Saraiva el todo polifónico que es el eslogan presentado al inicio, con la investigación —en un trabajo analítico de gran rigor literario y lingüístico, complementario de lecturas sociológicas, antropológicas y otras— de la continuidad entre los niveles de la expresión y del contenido. Con la brevedad y la precisión que el registro cronístico impone, el autor evalúa procedimientos de naturaleza léxica y sintáctica, procesos de metaforización y de simbolización y aspectos de la prosodia; comenta las propiedades estéticas y comunicativas de los textos pero verifica también el modo en el que esos recursos pueden alimentar ciertos efectos perlocutivos minuciosamente programados. En el segundo párrafo de esa misma crónica, dice sobre el eslogan:

Lejos de ser una obra maestra, “Portugal puede ser mejor” no era de los peores, muy al contrario. Véase cómo proyecta el nombre de Portugal por delante, mientras que otros proyectan el del candidato, y sólo el candidato; cómo se fija exclusivamente en la idea, para todos atractiva, de la mejora nacional, idea gráficamente enfatizada por las mayúsculas del comparativo y por la exclamación final; cómo convoca la libertad y el deseo de los destinatarios, juega con la virtualidad o con la posibilidad (“puede ser”) en vez de jugar autoritariamente con la necesidad o con la obligatoriedad (“tiene que ser”, “debe ser”); cómo invierte en un enunciado modal de estado (futuro) y calla el enunciado de acción —o la acción— que lo presupone; cómo apunta a una transformación posible sin apuntar explícitamente a su agente, o a sus agentes, lo que sugiere una acción simultáneamente individual y colectiva y permite una mayor identificación entre este o estos y el país objeto de la transformación (“nosotros” —vosotros y yo— “podemos mejorar Portugal” significa también: “nosotros somos el mejor Portugal” o “los mejores servidores de Portugal”). En el plano formal, el eslogan revela algún cuidado fónico (repárese en las aliteraciones pp/ll/rr, o el juego or/er/or) y rítmico (Saraiva, 1991).

La cita es, otra vez, extensa pero nos permite decir con más propiedad que en estas crónicas, y en otros textos como reseñas, prólogos o ensayos sobre cualquier forma breve, el observador de la realidad y el cronista también dialogan con el crítico literario y el ensayista.

2.4. Arnaldo Saraiva se ocupa igualmente del anuncio publicitario e investiga sus áreas de significado, las estrategias estilísticas y retóricas, los lenguajes (escrito, oralidad, imagen), las funciones (véase sobre todo “O anúncio: a guerra e a paz de um texto publicitário”, publicado en *Literatura Marginalizada-Novos Ensaios*): por ser un texto breve, a veces poético, luminoso o fulgurante pero insidioso, ya que es una forma discursiva de alienación o al menos una práctica discursiva que puede regularse simplemente por intereses económicos de grupos (petrolíferas...) o de clases (dentistas, nutriólogos...).

En la crónica “Os novos anúncios”, a partir de una publicación específica, Arnaldo Saraiva distingue el anuncio que se inscribe en la publicidad para ricos —“como los coches, y qué coches” (“Nissan, Rover, Mercedes Benz, Alfa Romeo, Lancia, Volvo, Renault”) o “whisky, y qué whisky” (“The Glenlivet, Passport, Logan, Chivas Regal, William Lawson’s, The Tormore”)—, del anuncio para las masas, para los pobres, en el caso bastante más raro (“Pingo Doce, aguas, Banzé, Aspirina C...”). El cronista se apoya en los anuncios de *A Revista*, pero esta metodología se aplicará con éxito en muchas otras publicaciones periódicas de este tipo (Saraiva, 1995: 157).

El interés de esta crónica viene nuevamente no sólo de la ironía y del humor irreverente y contagioso, sino también de la articulación entre la definición de la forma breve objeto de análisis y los desdoblamientos topológicos (se suceden los lugares personales y colectivos, privados y públicos). Comienza señalando que la clase media “no aprecia menos el espectáculo y los juegos de seducción”, pero el cronista añade que

la seducción es el arma poco secreta, y a veces desvergonzada, de la publicidad; en los anuncios de *A Revista*, en todos los buenos

anuncios, no hay sólo colores, bellas imágenes, parejas jóvenes: hay también textos, a veces poéticos, que personifican objetos (un automóvil puede tener y ser, espíritu: “espíritu automóvil”), que fingen relaciones personales privilegiadas (“su banquero particular”), que sexualizan productos (“combinar castas es hacer una boda feliz”), que sobrevaloran sin pudor (“el valor del agua, la expresión del oro”) (Saraiva, 1995: 157).

Descodificar los mecanismos semióticos que intervienen en la producción del anuncio, comprender cómo crea necesidades al consumidor, es ya una vía de salvación. O bien, sustituir o complementar la satisfacción erótica de la posesión del producto por la satisfacción de la verdad de la mentira es ya una salvación: saber que el producto es apariencia o promesa de sí mismo constituye una liberación (y una sublimación) que coloca al sujeto más en el centro de sí mismo.

2.5. Arnaldo Saraiva estudia el teatro de revista, “A revista (à) portuguesa”, según el título del ensayo publicado en *Literatura Marginalizada-Novos Ensaios*, con el mismo objetivo de clarificación sería de cuestiones relacionadas con su emisión, sus contenidos, sus formas y su pragmática.

Eso significa responder a la pregunta “¿Qué es la revista (à) portuguesa?”; comenta, por ejemplo, su “división en microunidades de varios tipos, o su variedad de códigos, géneros, temas y motivos, que se articulan sintagmáticamente de forma débil o arbitraria, sin que esto implique falta de estructuración, porque sólo implica la existencia de una estructura abierta, ‘rap-sódica’, ‘polifónica’” (Saraiva, 1980a: 44); significa reflexionar sobre sus códigos, en especial el verbal, sobre su estructura, sus agentes (los actores, pero no sólo ellos), su ideología, sus “contras” y sus “coplas”; significa alabar sus virtudes, o no sería la revista “un espacio de liberación, de algún modo sagrado, donde se puede decir, oír y ver lo prohibido en el exterior, y donde se relajan tensiones sexuales o sociales por su desmitificación o por su ‘revelación’ clara y además risueña” (Saraiva, 1980a:

59); virtudes que tienen que ver con el hecho de que la revista “ha tenido importantes repercusiones en la vida portuguesa y ha influido en otros géneros artísticos, no sólo teatrales, como la música, el cine, las artes plásticas, las artes gráficas y las artes fotográficas” (Saraiva, 1980a: 61); pero no significa menos lamentar sus vicios, o la revista no podría, “al contrario de lo que se supone, asumir posiciones francamente conservadoras” (el “machismo”), e incurrir en ligerezas, al insistir en lo obsceno, en lo pornográfico, en el mero juego de palabras (Saraiva, 1980a: 60-61).

Conocer de un modo crítico la revista es, en definitiva, conocer las ideologías, los comportamientos y los pensamientos (de los portugueses o a la portuguesa de ayer y, en lo esencial, de hoy mismo; y es conocer la risa portuguesa, o la risa que algunos medios de comunicación hacen portuguesa, a fuerza de repetirla y de llevarla a aquellos que no saben o no quieren reír de otro modo (grotescamente), no saben o no quieren reírse de otras realidades (a no ser las que se relacionan con lo obvio), y no saben o no quieren reír de acuerdo con otros estímulos (los de la también indefinible pero no innombrable *risa inteligente*). Es decir, conocer este estudio sobre la revista es conocer de forma crítica las motivaciones (ideológicas, comerciales...) y lo cómico, tanto de innumerables espectáculos en vivo como de interminables programas televisivos y radiofónicos que actualmente dicen ser de humor.

2.6. En esta línea de preguntas acerca de un mundo más trágico que sublime, más ridículo y absurdo que íntegro y con sentido, el análisis del discurso emblemático y encomiástico, celebrativo y mitificador de la palabra nacional o nacionalista que es el himno nacional viene, más que a denunciar los sentidos literales o latentes de los enunciados, a contestar a la simbología y a la ideología que subyace tras ellos.

En el ensayo “Os hinos nacionais” —editado originalmente como folleto por José Soares Martins (Vila Nova de Gaia, 1973), con una tirada de 3000 ejemplares—, Arnaldo Saraiva afirma:

Pero no es en la alteración de la estructura de lo simbolizado por los himnos nacionales donde está la razón mayor para la discusión de estos; la razón mayor está *en la total inadecuación* entre lo que diferentes himnos pretenden ser y simbolizar (o se pretende que ellos sean y simbolizen) y lo que efectivamente son y simbolizan; y está *en lo* que efectivamente son y simbolizan (1980a: 13; las cursivas son del original).

Lenguaje estereotipado, que nos recuerda la frase de Thomas Hobbes, “guerra de todos contra todos”, los himnos nacionales “no son intocables” (Saraiva, 1980a: 25). El dogma de los himnos es el de la negación de la mentalidad civil y de la libertad de pensamiento y de expresión. Por eso, como discurso bélico y de exaltación de la muerte del otro que se repite oficialmente en ceremonias mayores y menores, sólo tienen sentido si son “devueltos a la historia (política o artística) y al folclor” (Saraiva, 1980a: 24).

2.7. Nadie ignora que vivimos en un mundo de imágenes fabricadas por el ser humano: imágenes estáticas, aunque sugieran movimiento, como las del mural, las del cuadro o las de la fotografía; e imágenes realmente en movimiento, como las de la televisión, del cine o de Internet; imágenes que tantas veces obedecen a los mismos objetivos de deificación de lo superfluo o lo vulgar y oscurecen las imágenes que invitan a la lectura personal y activa, cultural y humanista.

2.7.1. En aquel último tipo se encuadra el cartel de João Machado, sobre el que Arnaldo Saraiva dice que “se sitúa siempre más del lado de la imagen que del lado del texto, siempre quiere ser más pintura que anuncio o edicto” (Saraiva, 1992, s.p.). Esta afirmación debe ser articulada con lo que se observa a continuación, para que se perciba cómo este cartel, artístico (en el sentido más noble del término), comunica con claridad densidades del individuo, de la cultura, de la sociedad, sin comprometerse con lo “utilitario”, lo “comercial” o lo “superficial”, sin caer, en el campo

de la imagen, en lo “denotativo”, en el “simplismo de la representación (tras la lectura)”, sin ceder a la “retórica de la exaltación o de la glorificación de ideas, causas, personas, instituciones”; porque “Los dos únicos imperativos que encontramos juntos son todavía de orden cultural: ‘aprende y enseña’”, y porque, de este modo, “el cartel de João Machado rechaza toda la manipulación y presión del lector, que no podrá permanecer pasivo ante él, pues tendrá que emprender por lo menos el recorrido de algunas metáforas y asociaciones” (Saraiva, 1992).

Estudiar y divulgar este cartel, y promover de ese modo su producción, no es un acto *inútil*; pero ese sería el adjetivo que rápidamente se les ocurriría a muchos de los “escribientes” (Roland Barthes) de nuestra sociedad, a los muchos creadores de opiniones (inútiles y gastadas) que todos los días llenan nuestras televisiones y radios, en caso de que leyeran este y otros textos de Arnaldo Saraiva. Ahora bien, muy al contrario, este es un acto de quien sabe lo que significa *escribir* el mundo (de nuevo, Barthes) y quiere hacerlo más *habitable*.

Habitable: una palabra tan querida por Arnaldo Saraiva, ya que con ella concluyó la “Última Lição” en la Facultad de Letras de la Universidade do Porto (aunque, mejor dicho, la primera de muchas otras intervenciones o clases que se cuentan a partir de esta). Palabra en plural con la que Arnaldo Saraiva también termina el prólogo del libro *Os Cartazes de João Machado*, después de observar que algunos de los símbolos preferidos del autor son las “flores”, los “árboles”, los “niños”, la “música”, los “juguetes”: “Así, lejos de contribuir a la contaminación de nuestras ciudades y aldeas, de la que los ecologistas no hablan, pero que nos amenaza tanto como la otra, João Machado trabaja y ofrece una estimable contribución para que estas se vuelvan (más) habitables” (Saraiva, 1992).

2.7.2. Contribuir a la habitabilidad del mundo es también lo que motiva la viñeta, o por lo menos la viñeta digna de ese nombre, que, como dice Arnaldo Saraiva, no debe confundirse con el “dibujo que solo provoque la risa o la sonrisa [...]”; sólo debe llamar-

se viñeta al dibujo que propone, con la risa, alguna reflexión liberadora de la rigidez, de la tiranía, de la mentira de los poderes y de la miseria o de la importancia que los alimenta" (Saraiva, 1993b). Este es exactamente el caso de las viñetas de António, únicas entre nosotros en la construcción de un imaginario pictórico y pictórico-verbal que exhibe lapidaria y expresivamente las (malas) costumbres de nuestro tiempo; raras o únicas por pensar(se) en estado de lenguaje ético y estético, que es por eso mismo el más comunicativo y perdurable de nuestros humoristas gráficos – y, de entre nuestros comentaristas, humoristas, analistas, aquel que, en la opinión de Arnaldo Saraiva, más destaca por la "regularidad", por el "buen humor" y por la "capacidad de síntesis y de comunicación" (Saraiva, 2005: 7; cf. también Saraiva, 2007a).

2.7.3. En este territorio del texto (marginalizado) que es imagen y palabra, hay que mencionar, de pasada, un libro que procede de una tesis de doctorado, defendida en 1998, que dirigió Arnaldo Saraiva: *Literatura Gráfica? Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*, de Rui Zink. En la conclusión, el autor reclama para el cómic portugués un tratamiento serio y su inclusión en el campo de la literatura, sin prejuicios hacia ninguna de las partes:

¿Por qué el cómic como literatura? Para lo bueno y para lo malo, el término *literatura* engloba hoy fenómenos diversos, diferentes formas de lidiar con la palabra. También diferentes *medios*. Y es útil que continúe siéndolo. De ahí que incluir el cómic en la literatura no tenga por qué implicar un vaciado de sentido en la literatura (primer riesgo), ni negar la especificidad de aquel como medio de expresión único (segundo riesgo) (Zink, 1999: 271).

Esto quiere decir que estas palabras del "mayor literato de humor gráfico español contemporáneo, que casualmente se llama Máximo", citadas por Arnaldo Saraiva, "El dibujo de humor, lleve o no palabras, y en esto se diferencia del dibujo a secas, es un género literario" (1993b), comienzan a tener cada vez más

sentido entre nosotros. Un sentido que en Portugal, además, se construye en términos de estudios por lo menos desde que Rui Zink defendió, en 1989, en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidade Nova de Lisboa, su disertación de maestría, *O Humor de Bolso de José de Vilhena*, publicado por Celta en 2001.

2.3. Y no le interesan menos a Arnaldo Saraiva otras especificidades también ambiguas o híbridas pero a menudo indiscutiblemente nobles, como la crónica y la entrevista, que oscilan entre lo universal y lo individual o local, lo general y lo particular, lo literario (artístico) y lo no literario (no artístico), la connotación y la denotación, la intersubjetividad y la objetividad.

2.3.1. Este deseo sin fin de comprender todos los géneros discursivos de liberación y alienación conduce a Arnaldo Saraiva al estudio de la crónica: ese “género literario [...] resistente a una teoría” como ningún otro, “que incluso se apodera sin escrúpulos de muchos otros géneros, y que se mueve con desinhibición entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo literario y lo no literario, entre lo útil y lo fútil (como sugirió Machado de Assis), entre lo analítico y lo poético” (Saraiva, 1993c: 7); ese género literario que radica en una práctica de escritura ligada al aquí y ahora, al éxito o al tema actuales, o al tiempo, a la historia y a la cultura de hoy, ya sea coloquial o impersonal, o al mismo tiempo coloquial e impersonal, al modo de un Carlos Drummond de Andrade, o laberínticamente lírica, al modo de un Arsénio Mota; ese género literario que singulariza lo común o lo banal, lo elevado y lo indecible, y detecta así sus miserias o sus sublimidades ignoradas o despreciadas.

Finalmente, la crónica de Arnaldo Saraiva también cumple la función que él atribuye a las crónicas de Carlos Drummond de Andrade, al mencionar a António Houaiss, y que es, al final, la función que podemos atribuir a todo el trabajo — como profesor, ensayista o poeta y cronista — del autor de *Literatura Marginalizada*: “sirven admirablemente a la lengua portuguesa, a la que

ayudan a defenderse de tiranías, antigüedades y mohos académico-puri(tani)stas” (Saraiva, 1980a: 113); pero, al mantener siempre su originalidad, la crónica de Arnaldo Saraiva también puede ser, como la de Arsénio Mota o Rubem Braga (nombres que el cronista asocia), de “celebración lírica [...] y mansamente nostálgica, de transitoriedad o del pasado reciente” (Saraiva, 1993c: 8), como se ve en ese libro del “escritor excepcional” — como el propio Arnaldo Saraiva dice de Drummond (1980a: 115) —: *O Sotaque do Porto* (1996), que todos los ciudadanos de Oporto, o todos los portugueses, deberían leer.

2.3.2. La entrevista y la polémica, que se hacen de múltiples lenguajes, no verbales y verbales (más y menos o nada literarios o *cuidados*), motivaciones, funciones, escenarios, aproximaciones y fugas, también han suscitado y suscitan la atención de Arnaldo Saraiva.

Así, no fue una mera casualidad que el asesor de la tesis de maestría en Literaturas Románicas de Vera Silva, *Para o Estudo da Entrevista*, recibiera de mano de Ana Paula Guimarães el libro que resultó de la disertación de Silva, salido a la luz precisamente durante el Colóquio Internacional Literatura Culta e Literatura Popular em Portugal e no Brasil; y no será así inoportuno remitirnos aquí al prólogo de Arnaldo Saraiva, cuyo título, “Ver, entrever”, es tan breve y sugestivo como el breve pero igualmente sugestivo texto que lo acompaña, en el que se lee: “el análisis verbal es capaz de revelar las focalizaciones, las adaptaciones, las incoherencias, las dudas, las repeticiones, las autocorrecciones de los interlocutores, y no deja de señalar algunos de sus objetivos interactivos” (Saraiva, 2009: 14).

Precisamente, la entrevista — o la polémica, como la que enfrentó una vez más a José Saramago y a la Iglesia y a los católicos, a propósito de la novela *Caín* —, “que proyecta imágenes individuales que proyectan imágenes sociales” (Saraiva, 2009: 14), puede ser, para el oyente, telespectador o lector, lugar de fascinación o desprecio, de aprendizaje o pérdida de tiempo; pero es siempre un lugar de verificación o evaluación de juegos de poder indivi-

dual o colectivo, de comedias o dramas privados o públicos, de, en definitiva, reconocimiento.

2.4. Por tanto, el saber de los textos a los que nos referimos, inmediatamente perceptible sobre todo en las crónicas, es en parte el saber de la literatura oral y en parte la deconstrucción, la explicación del saber del texto de la literatura de masas. Repárese así en la ironía que viene de la estrategia singular de estas crónicas, que hablan de la sociedad partiendo de los textos que ella considera menores, en el caso de los orales y populares, y de los textos en los que la sociedad repara tanto que ya ni los ve, como es el caso de los de masas, como el eslogan y el anuncio.

Podemos prever una tipología de la recepción: el lector que se reconoce en la perspectiva del autor y en el texto oral que es *texto* y pretexto de la crónica; el lector convencido de la nobleza de su cultura mayor y de la insignificancia o inexistencia de esos textos orales y de la reflexión que se propone a través de ellos (pero este lector, al final, se ve incomodado en sus certezas por la agilidad de esos textos orales y del texto que los presenta); y el lector que, en la relación con los textos de la comunicación de masas, pasará a decir más veces a su cuerpo que quien manda es la razón, no el cuerpo erótico, y tantas veces desastrado, de un anuncio.

2.5. El trabajo de Arnaldo Saraiva en el campo de las literaturas marginales y marginalizadas no se agota en el estudio y en la divulgación de las tradiciones verbales, orales o escritas, de las llamadas clases incultas o no escolarizadas, o de las clases más o menos escolarizadas o más o menos instruidas. Le interesan igualmente los géneros o los llamados textos de vanguardia, “el hombre moderno o de vanguardia” (Saraiva, 1975: 44), alejados voluntaria o involuntariamente, definitivamente o no, del canon artístico y cultural; los caracteriza —piénsese en la vanguardia de *Orpheu* o en los poemas vanguardistas del propio Arnaldo Saraiva (*Ae*, 1967; *In*, 1983)— “el gusto por la pluralidad (por la multiplicidad, por la ubicuidad, por la ambigüedad, por la hete-

ronimia, por la polisemia), que a su vez se vincula también al gusto por el movimiento (por la inquietud, por la experimentación, por la invención, por el juego, por el riesgo, por la exploración)” (Saraiva, 1975: 46).

3. La risa es uno de los elementos principales de muchos textos marginales y marginalizados. Las crónicas aquí mencionadas nacen de una experiencia muy personal y compartida de la risa: la risa de una inteligencia abierta que rechaza todas las formas de conformismo y que alaba pero también critica tanto la risa popular y carnavalesca como la risa burguesa o la (pobre y repugnante) risa del nuevo rico. En este autor, que hace mucho busca conocer y definir la risa portuguesa, encontramos no con demasiada sorpresa crónicas tituladas “Que piada” [‘¡Vaya broma!’] o “Humor português”. Tampoco es casual que Arnaldo Saraiva haya dirigido, coorientado o leído tesis de maestría y doctorales que se ocupan de la definición de la risa portuguesa, o de las risas portuguesas, y de los pensamientos y comportamientos sociales asociados a ellas.

Habría que averiguar qué tipo de humor se construye en las crónicas o en las intervenciones orales de Arnaldo Saraiva, cuál es su modalidad o cuáles son sus modalidades, su originalidad o su filiación en una o en diversas tradiciones de la risa nacional u occidental. Habría que concluir, de hecho, que la risa de Arnaldo Saraiva cabe justamente en el análisis que él mismo efectúa en la crónica “Que piada”: “El portugués, tanto la lengua como el ser humano, sería mucho más pobre sin el chiste” (Saraiva, 1993a).

4. Un individuo, un grupo o una comunidad que quieran proyectarse más allá de sí mismos no podrán dejar de revestirse de una representación propia y, sobre todo, de una representación al mismo tiempo positiva y desapasionada de sí mismos, de su cultura, de su evolución. Mostrar, como Arnaldo Saraiva ha mostrado, que es necesario tener conocimiento del poder y de la memoria de las palabras y desafiar así a los poderes instalados o a los comportamientos cristalizados (lo que desencadenó, en algunos

de sus escritos, los cortes de la censura del Estado Novo), significa que se está indisolublemente comprometido con la dignidad del ser humano en un sentido total; significa que se sabe que el lenguaje, para lo mejor y para lo peor, es siempre la utopía de otro lenguaje, de otros mundos, de otros cuerpos, de otra vida.

Bibliografía citada

- RAMOS, Ana Margarida, 2005. *Os monstros na literatura de cordel do século XVIII*, tesis de doctorado, Universidade de Aveiro. Aveiro: edición de la autora.
- SARAIVA, 1975. *Literatura marginal/izada*. Oporto, s.e.
- , 1980a. *Literatura marginal/izada. Novos Ensaios*. Oporto: Árvore.
- , 1980b. Reseña de Graça Silva Dias, *António Aleixo: problemas de uma cultura popular* [separata de *História das Ideias*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1977]. *Colóquio/Letras* 55: 90-91.
- , 1982. "O fim do mundo. Em Foco". *Porto* 1 (abril), s.p.
- et al., 1983. "Da literatura de cordel à televisão". *Jornal de Letras, Artes e Ideias [JL]* 66 (30 de agosto a 12 de septiembre).
- , 1984a. "Camões e a poesia de cordel brasileira". *JL* 106 (17 a 23 de julio).
- , 1984b. "A decadência do piropo". *Jornal de Notícias* [s.f., s.p.].
- , 1984c. "O piropo: definição, modalidades e exemplos". *Jornal de Notícias* [s.f., s.p.].
- , 1985a. "Adivinha, bacharel". *Jornal de Notícias* (19 de enero), s.p.
- , 1985b. "Já sabem a última?". *Jornal de Notícias* (25 de mayo), s.p.
- , 1985c. "Cantigas ao desafio". *Jornal de Notícias* (26 de octubre), s.p.
- , 1986a. "Noite de S. João às escuras posta às claras em um sonho". *Jornal de Notícias* (21 de junio), s.p.

- _____, 1986b. "A anedota". *Jornal de Notícias* (12 de julio), s.p.
- _____, 1987a. "Um poeta". Prefacio a Armanda Zenhas (ed.), Joaquim Moreira da Silva, *Antologia poética*. Vila do Conde: Câmara Municipal, 9-12.
- _____, 1987b. "O mal que causa a telenovela (sobre um folheto brasileiro)". *Jornal de Notícias* (31 de enero), s.p.
- _____, 1988. "Camões de cordel". *Jornal de Notícias* (24 de abril), s.p.
- _____, 1989a. "São mais as vozes que as nozes". *Jornal de Notícias* (26 de marzo), s.p.
- _____, 1989b. "A mulher e o melão o calado é o melhor". *Jornal de Notícias* (27 de agosto), s.p.
- _____, 1990. "Cordel português, cordel brasileiro". *Rurália* 1: 13-17.
- _____, 1991. "O slogan". *Público Magazine* (20 de enero), s.p.
- _____, 1992a. "Os cartazes de João Machado". Prefacio a João Machado, *Cartazes de João Machado*. Porto: Asa, s.p.
- _____, 1992b. "Gostos não se discutem?" *Jornal de Notícias* (1 de diciembre), s.p.
- _____, 1993a. "Que piada". *Diário de Notícias* (20 de enero), s.p.
- _____, 1993b. "António no mundo do 'cartoon'". *Expresso* (12 de junio), s.p.
- _____, 1993c. "A crónica, e a crónica de Arsénio Mota". Prefacio a Arsénio Mota, *O museu no sótão*. Porto: Figueirinhas, 7-9.
- _____, 1994a. "Velhaco ou bailarino". *Jornal do Fundão* (5 de agosto), s.p.
- _____, 1994b. "O início da literatura de cordel brasileira". *Boletim* (Universidade do Porto) 24 (noviembre): 31-33.
- _____, 1995a. *Bacoco é bacoco seus bacocos*. Oporto: Lello & Irmão Editores.
- _____, 1995b. "La literatura marginal". *Anthropos* ("Literatura popular: conceptos, argumentos y temas") 166-167 (mayo-agosto): 21-24.
- _____, 1996. *O sotaque do Porto*. Oporto: Afrontamento.
- _____, 1999. "Elogio da quadra-e do Aleixo". *O Primeiro de Janeiro*. *Das Artes Das Letras* (7 de julio), s.p.

- _____, 2001. "De Espanha nem bom vento...". En *Estudos em Homenagem a Francisco Marques*. Oporto: Faculdade de Letras; 383-385.
- _____, 2002a. "João de Calais no cordel de Portugal e do Brasil". En *Livro de actas do congresso cultura popular da Galiza e Norte de Portugal: literatura, música, antropologia cultural*. Oporto: Fundação Cupertino de Miranda / Delegação Regional da Cultura do Norte; 111-113.
- _____, 2002b. "Do cancionero e deste cancionero". Prefacio a Carlos Nogueira, *Cancioneiro popular de Baião*. Baião: Cooperativa Cultural de Baião.
- _____, 2004. "Os provérbios estão vivos no Algarve e em Portugal". Prefacio a José Ruivinho Brazão, *Os provérbios estão vivos em Portugal*. Lisboa: Editorial Notícias, 9-12.
- _____, 2005. "António". Prefácio a António, *Traços contínuos: cartoons, caricaturas e afins, 1974-2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 7-15.
- _____, 2006. *Folhetos de cordel (e outros da minha colecção)*. Catálogo. Oporto: Biblioteca Municipal de Almeida Garrett.
- _____, 2007a. "Caricaturas da alma". Prefácio a *Entrelinhas: António*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal, 7-11.
- _____, 2007b. "A crise da literatura e a literatura marginal ou marginalizada". *Santa Barbara Portugueses Studies* ("Literatura Marginal", dossier dirigido por Arnaldo Saraiva) IX: 5-15.
- _____, 2009. "Ver, entrever". Prefacio a Vera Silva, *Para o estudo da entrevista*. Lisboa: Edições Colibri / Universidade Nova de Lisboa-Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, 13-14.
- ZINK, Rui, 1999. *Literatura gráfica? Banda desenhada portuguesa contemporânea*. Oeiras: Celta.

Resúmenes

Marcos NÚÑEZ NÚÑEZ. "Las voladas se cuentan de volada. Consideraciones sobre la narrativa oral breve de los mayas de Quintana Roo". *Revista de Literaturas Populares XIII-1* (2013): 67-86.

Resumen. El artículo es un primer estudio de los relatos breves de los mayas quintanarroenses, las llamadas *voladas*, textos cuya finalidad primera es la diversión. Se exponen los resultados de un análisis antropológico; se observa la afinidad de las voladas con otros géneros, como el mito, el cuento y la fábula, y se afirma que ofrecen información interesante sobre la vida cotidiana de los mayas en las aldeas o en la selva, lo mismo que sobre las relaciones sociales, de género, de edad, de clase e interétnicas.

Palabras clave: voladas, memoria oral, mayas.

Abstract. *This article is the first study of the short folktales of the Maya of Quintana Roo, known as "voladas", whose primary purpose is to entertain and amuse. The study advances the results of our anthropological observations, it shows the affinities of "voladas", with other genres such as myth, short story and fable, and provides us with interesting information both about the daily life of the Maya in villages and the jungle and about social relations, including gender, age, class and interethnic relations.*

Keywords: Voladas, Oral Memory, Mayas.

Grissel GÓMEZ ESTRADA. "Recursos poéticos en la chilena, transformaciones y permanencia". *Revista de Literaturas Populares XIII-1* (2013): 87-117.

Resumen. Análisis de algunos recursos poéticos de la *chilena*, tipo de son que se toca y canta prácticamente en toda la región mixteca de México. En la chilena encontramos elementos tradicionales que se han transformado y adaptado a su nuevo contexto y también encontramos una marcada transformación de ciertos recursos poéticos, prueba suficiente de su vitalidad y vigencia. Uno se pregunta cuántos y cuáles de esos cambios puede soportar una trasmisión sin desvincularse de su origen.

Palabras clave: tradición lírica, recursos poéticos, chilena.

Abstract. *An analysis of some poetic resources of the chilena, a type of song sung and played almost throughout the mexican region known as la mixteca. We find in the chilena traditional elements that have changed, adapting themselves to their new context, and also a remarkable transformation of certain poetic resources. One may ask how long can those changes survive without losing touch with their origin.*

Keywords: *Popular Poetry, poetic resources, Chilena.*

Georgina MEJÍA AMADOR. "El ombligo y el cosmos en dos poetas indígenas contemporáneas: Briceida Cuevas Cob e Irma Pineda". *Revista de Literaturas Populares XIII-1* (2013): 118-140.

Resumen: La autora explora la presencia del ombligo/cordón umbilical en dos poemas de escritoras indígenas contemporáneas, las formas en las que estas imágenes vinculan al nuevo ser con el universo en su extensión más amplia: la comunidad, lo sobrenatural, los puntos cardinales. La autora muestra cómo los cuerpos representados están supeditados a la importancia cósmica del ombligo como centro, equilibrio, esencia, a nivel micro y macrocósmico, a través de asociaciones con mitos y creencias que resaltan la importancia del cordón umbilical, del ombligo, con ideas complejas, como el advenimiento de una nueva era para los mayas.

Palabras clave: ombligo, cordon umbilical, asociaciones, mitos, Briceida Cuevas Cob, Irma Pineda.

***Abstract.** The article explores the presence of the navel and the umbilical cord in two poems by contemporary female native writers. The author reviews the ways in which those images relate the newborn to the universe in the widest possible sense, that is, to the community, the supernatural, the cardinal points. The article notes the way in which the bodies are subdued to the cosmic importance of the navel as center, balance, essence, on micro and macrocosmic levels, the association with myths and beliefs that emphasizes the importance of the umbilical cord, of the navel, with complex ideas, like the coming of a new era for the Maya people.*

Keywords: navel, the umbilical cord, associations, myths, Briceida Cuevas Cob, Irma Pineda.

Edith NEGRÍN. “Lagunas encantadas, heroínas y villanos: el petróleo mexicano en una novela de masas para los lectores estadounidenses”. *Revista de Literaturas Populares* XIII-1 (2013): 141-156.

Resumen. Uno de los primeros textos literarios sobre la temática del petróleo mexicano y la vida social, a lo largo del siglo XX, es la novela *El quinto As* (*The Fifth Ace*, 1918), firmada por Douglas Grant, uno de los alias de la narradora norteamericana Isabel Ostrander, sin traducción todavía al español. El artículo analiza los personajes, la dinámica interna y el lenguaje de la novela, así como la circunstancia en que se publicó, a fines de la Primera Guerra Mundial, para esclarecer la visión de México y los mexicanos que ofrece a los lectores estadounidenses.

Palabras clave: petróleo, vida social, novela, Isabel Ostrander.

***Abstract.** One of the first literary works about the subject of Mexican oil and social life in Mexico in the twentieth century is the novel entitled*

The Fifth Ace (1918) signed by Douglas Grant, one of the pseudonyms of the North American writer Isabel Ostrander. It has not yet been translated into Spanish. This article studies the characters, the inner dynamics and the language of the novel, as well as the circumstances of its publication, at the end of World War I, in order to show the vision of Mexico and Mexicans it offers to US readers.

Keywords: *oil, social life, novel, Isabel Ostrander.*

CARLOS NOGUEIRA. "Arnaldo Saraiva y las literaturas marginales y marginalizadas". *Revista de Literaturas Populares XIII-1* (2013): 217-240.

Resumen: El presente estudio versa sobre los estudios y la actividad docente de Arnaldo Saraiva en el área de las llamadas *literaturas marginales* o *marginalizadas* de Portugal y de Brasil, así como el impacto extrañamente significativo que aquellos han tenido en sucesivas generaciones de profesores, agentes culturales o estudiosos de la literatura.

Palabras clave: literaturas marginales, literaturas mariginalizadas, Portugal, Brasil, Arnaldo Saraiva.

Abstract: *This article focuses on Arnaldo Saraiva's studies and teaching in the area of the so-called marginal or marginalized literatures of Portugal and Brazil, and on the unusually significant impact they have had on successive generations of teachers, cultural agents and literary scholars.*

Keywords: *marginal, marginalized literatures of Portugal and Brazil, Arnaldo Saraiva.*

Revista de Literaturas Populares

año XIII, número 1, enero-junio, 2013, editada por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el en los talleres de Lito Roda S. A. de C. V. Escondida, núm. 2, col. Volcanes, Tlalpan, C.P. 14640, México, D.F. El tiraje consta de doscientos cincuenta ejemplares impresos en papel cultural de 75 gramos. En su composición, a cargo de Sigma Servicios Editoriales, se utilizaron tipos Calligraph 421 BT de 16 puntos y Book Antiqua de 11:14, 10:13 y 8:12 puntos. Cuidaron la edición Martha Bremauntz y Elizabeth Corral.

