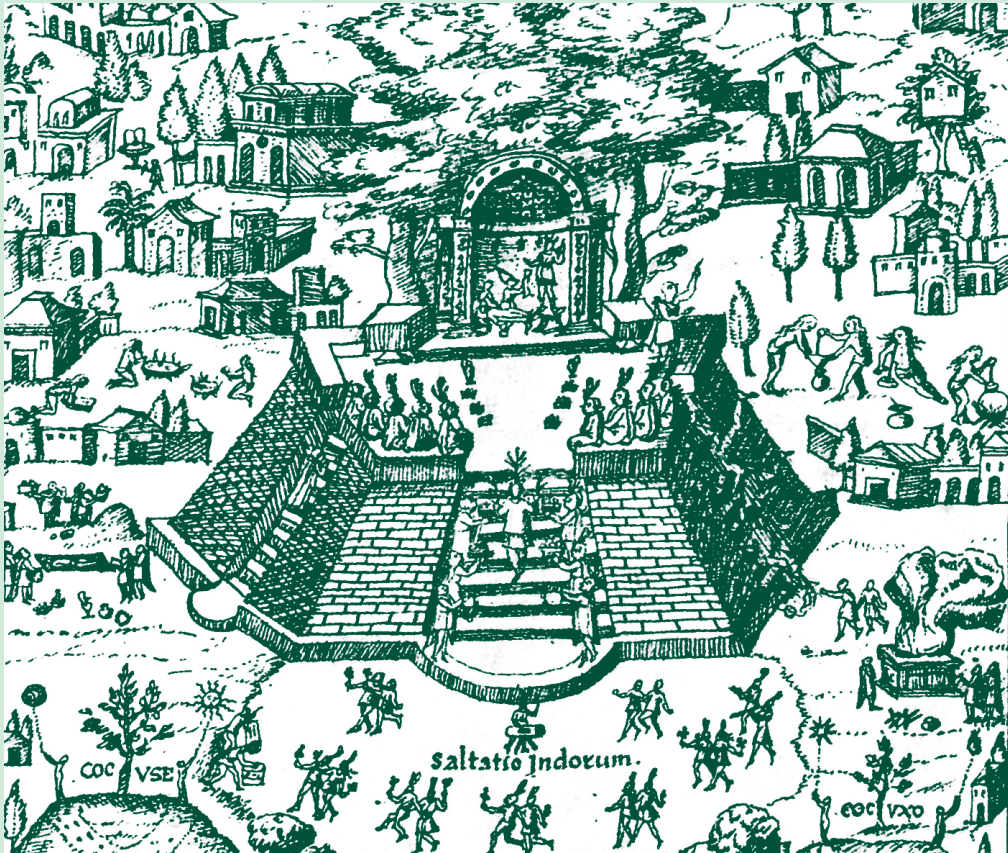


Revista de Literaturas Populares



Revista de Literaturas Populares

AÑO XIII / NÚMERO 2 / JULIO-DICIEMBRE DE 2013

| | |
|-------------------------|---|
| dirección | margit frenk |
| secretaría de redacción | martha bremauntz |
| comité de redacción | caterina camastra (escuela nacional de estudios superiores, unam, morelia) / araceli campos moreno (facultad de filosofía y letras, unam) / claudia carranza vera (el colegio de san luis) / santiago cortés hernández (escuela nacional de estudios superiores, unam, morelia) / berenice granados (escuela nacional de estudios superiores, unam, morelia) / leonor fernández guillermo (facultad de filosofía y letras, unam) / enrique flores (instituto de investigaciones filológicas, unam) / raúl eduardo gonzález (universidad michoacana de san nicolás de hidalgo) / cecilia lópez ridaura (escuela nacional de estudios superiores, morelia, unam) / maría teresa miaja (facultad de filosofía y letras, unam) / gabriela nava (instituto de investigaciones filológicas, unam) / rosa virginia sánchez (cenidim, inba) |
| consejo editorial | magdalena altamirano / elizabeth corral peña / maría cruz garcía de enterría / antonio garcía de león / aurelio gonzález / pablo gonzález casanova / patrick johansson / beatriz mariscal / mariana masera / carlos monsváis † / carlos montemayor † / edith negrín / josé manuel pedrosa / herón perez martínez / ricardo perez montfort / augustin redondo |
| cuidado de la edición | comité de redacción |
| diseño original | mauricio lópez valdés |
| tipografía y formación | sigma servicios editoriales |
| imagen de la cubierta | grabado del segundo libro de la <i>historia eclesiástica indiana</i> de fray jerónimo de mendieta. |
| publicación semestral | CANJES, CORRESPONDENCIA: REVISTA DE LITERATURAS POPULARES FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO D. F. E-MAIL: litpop@gmail.com PÁGINA WEB: www.rlp.culturaspopulares.org |

issn 1665-6431
impreso y hecho en méxico

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

| | |
|--|-----|
| <i>Relatos extraordinarios en la crónica de Motolinía</i> LAURA HERNÁNDEZ LUNA | 261 |
| <i>Versos de posadas. Las nueve jornadas de los santos peregrinos, publicadas por la imprenta de Vanegas Arroyo</i> ANASTASIA KRUTITSKAYA | 280 |
| <i>“Esa agua tiene misterio”. Relatos sobre el lago de Zirahuén</i> BERENICE GRANADOS | 303 |

ESTUDIOS

| | |
|---|-----|
| <i>Creencias acerca del mal de ojo y de la brujería en Aldealabad del Mirón (Ávila)</i> MARÍA JAÉN CASTAÑO | 329 |
| <i>Normatividad en la poesía narrativa hispánica de tradición oral</i> AURELIO GONZÁLEZ | 347 |
| <i>“La sirena de la mar / me dicen que es muy bonita...”: la petenera huasteca</i> GLORIA LIBERTAD JUÁREZ | 374 |
| <i>Las kanakuas de Paracho: ceremonia para coronar al personaje distinguido</i> ALAIN ÁNGELES VILLANUEVA | 415 |

RESEÑAS

| | |
|---|-----|
| William Bradford. <i>Viaje por España y Portugal. La Guerra Peninsular, 1808-1809.</i> (JOSÉ MANUEL PEDROSA) | 453 |
| Grissel Gómez Estrada. <i>Textos orales sobre la figura del Indio de Nuyoo.</i> (SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ) | 457 |
| Julia Andrés Oliveira, Sonia Fernández Collado, Susana Arroyo San Teófilo, Emilia Serrano Jaén y José M ^a Mezquita Ramos. <i>Estudio de la "Magna antología del folklore musical de España" de Manuel García Matos.</i> (JOSÉ MANUEL PEDROSA) | 462 |
| Juan Jesús Aguilar, Mary Farquharson, Eduardo Llerenas y Eleazar Velázquez. <i>El gusto. 40 años de son huasteco. Disco compacto y folleto.</i> (ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ) | 467 |
| Arturo Castillo Tristán <i>et al.</i> <i>La Huasteca de Tamaulipas en la décima.</i> (AGUSTÍN RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ) | 477 |
| Caterina Camastra y Héctor Vega. <i>Fiestas del agua. Sonos y leyendas de Tixtla.</i> (RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ) | 479 |
| Ramón Grande del Brío. <i>Crónicas de la Plaza Mayor de Salamanca. El Alfa y la Omega.</i> (LUIS MIGUEL GÓMEZ GARRIDO) | 485 |

VARIA

| | |
|--|-----|
| <i>La Imprenta Vanegas Arroyo, perfil de un archivo familiar camino a la digitalización y el acceso público: cuadernillos, hojas volantes y libros</i> BRISEIDA CASTRO PÉREZ, RAFAEL GONZÁLEZ BOLÍVAR Y MARIANA MASERA | 491 |
| <i>Resúmenes</i> | 505 |

Textos y documentos

Relatos extraordinarios en la crónica de Motolinía¹

En mayo de 1524 desembarcó en el puerto de San Juan de Ulúa, en Veracruz, la misión franciscana encabezada por fray Martín de Valencia. Entre “los doce” elegidos para establecer la fe cristiana en la Nueva España y evangelizar a los nuevos súbditos de la corona española, se encontraba fray Toribio de Benavente, Motolinía.²

Guardián de varios conventos, fundador de iglesias y doctrinas, inquisidor apostólico y jefe de la Provincia del Santo Evangelio en México, fray Toribio fue un franciscano incansable. Su celo apostólico lo llevó a las lejanas tierras de Tehuantepec, en Oaxaca; hizo una expedición hacia el Golfo de México hasta llegar al Río Papaloapan y, hacia el sur, sus pasos lo llevaron hasta Centroamérica; en Guatemala fundó la primera provincia fran-

¹Este trabajo derivó del seminario “Crónicas franciscanas de la Nueva España”, que impartió la Dra. Araceli Campos Moreno en el año escolar 2013. El seminario, así como otras actividades relacionadas con este, han sido apoyadas por la Dirección General de Personal Académico, en la modalidad PAPIIT (IN-403313). Agradezco a la Dra. Campos el apoyo que me brindó para la redacción de este trabajo.

²A decir del cronista fray Jerónimo de Mendieta, fue en el camino a la ciudad de México, a su paso por Tlaxcala, que el fraile decidió adoptar el nombre Motolinía, que significa ‘pobre’. “Llamábase fray Toribio de Benavente, y cuando llegaron a esta tierra de las Indias, como él y sus compañeros venían descalzos y con hábitos pobres y remendados, mirándolos así los indios decían muchas veces este vocablo *motolinia*, hablándose unos a otros, que en la lengua mexicana quiere decir pobre o pobres. Fray Toribio, con el deseo que traía de aprender la lengua de los indios, como les oyese tantas veces aquel vocablo, preguntó qué quería decir. Y como le dijese que quería decir pobre, dijo: ‘Este es el primer vocablo que sé en esta lengua, y porque no se me olvide, este será de aquí adelante mi nombre’. Y desde entonces dejó el nombre de Benavente y se llamó Motolinía” (Mendieta, 1993: 619).

ciscana y organizó la evangelización de Yucatán. Se ocupó con esmero del adoctrinamiento de los indios, bautizando a millones, según sus propias palabras, y dio origen a una de las más célebres crónicas sobre el Nuevo Mundo: la *Historia de los indios de la Nueva España*, obra derivada de una más extensa denominada *Memoriales* y precedida por una epístola fechada en 1541.³

Un aspecto interesante de la *Historia de los indios de la Nueva España* es el de los breves relatos aleccionadores, herederos novohispanos de los *exempla* medievales, que se encuentran a lo largo de esta crónica. Con un estilo mucho menos erudito del que utilizan otros cronistas, Motolinía narra sucesos sobrenaturales, milagros y apariciones que tal vez provengan de la tradición oral; no conocemos quiénes fueron sus autores, pero no es difícil imaginar a los franciscanos narrando estas pequeñas historias con fines didácticos.

Es posible, también, que algunos de estos relatos surgieran como parte del imaginario de una sociedad que estaba en plena cristianización. Motolinía deja testimonio de la tradición oral que se estaba forjando cuando confiesa, en su afán de veracidad, que no incluirá en su crónica todos los relatos que llegaban a sus oídos:

Muchos de estos convertidos han visto y cuentan diversas revelaciones y visiones, las cuales, visto la sinceridad y simpleza con que las dicen, parece que es verdad; mas porque podría ser a el contrario, yo no las escribo, ni las afirmo, ni las repruebo, y también porque de muchos no sería creído (Motolinía, 2001: 136).

Un buen ejemplo de estos *exempla* es el decimoquinto relato que aquí presentamos, en el que Motolinía afirma haber estado cerca del lugar donde un estanciero que maltrataba a los indios fue comido por un tigre. Supone el fraile que, al igual que otros

³Edmundo O’Gorman, en el estudio crítico a la edición de Porrúa, problematiza la autoría de esta crónica y la fecha en que fue escrita. George Baudot también aborda esta problemática en su libro *Utopía e historia en México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*.

españoles, el estanciero había tenido una muerte violenta en castigo por las crueldades que había cometido contra los aborígenes. Fray Toribio trae a cuento el refrán: “El que con los indios es cruel, Dios lo será con él”,⁴ que ilustra este mal comportamiento y que, imaginamos, probablemente fue forjado por los propios evangelizadores.

En la crónica también existen relatos que parecen adaptaciones de otras historias de la tradición europea. Tal es el caso del que se titula: “De la gran piedra que en figura de sapo cayó sobre la pirámide de Cholula”, que tiene semejanzas evidentes con el pasaje sobre la Torre de Babel en la Biblia. Esta intertextualidad obedece, más que a afanes literarios, a la visión providencialista que rige la obra de Motolinía y con la que llegaron al Nuevo Mundo los franciscanos. Su principal objetivo era la evangelización de los indios, y es a través de sus escritos que el fraile realiza su misión.

Como los cuentos de cajón de la tradición oriental o los *exempla* del medievo, estos relatos son independientes del marco narrativo “histórico” que da forma a la crónica. Generalmente se insertan para ilustrar el tema que expone el autor y dan valor testimonial al texto como herramienta retórica, como apólogos con carácter ejemplar.

La intención didáctica del autor está presente a lo largo de toda la recopilación. El poder del nombre de Jesús y la importancia de los sacramentos del bautismo o la confesión son temas recurrentes; los personajes principales son generalmente indios cristianos ejemplares, con su contraparte: los españoles crueles castigados por Dios.

En todos los fragmentos recopilados, Motolinía narra sucesos ejemplares de carácter extraordinario, siempre en relación con la fe cristiana. Los *exempla* fueron, así, además de una valiosa

⁴Este proverbio ha perdurado a través del tiempo; Herón Pérez Martínez lo recoge en su *Refranero mexicano*: “Refrán popular, de corte moralizante y antirracista, que significa lo que enuncia. Hay una rudimentaria rima consonante entre el primero y segundo hemistiquios”.

herramienta de los evangelizadores, relatos que enriquecieron el imaginario popular de una sociedad cristiana en plena formación.

Las historias que transcribo provienen de la edición de la *Historia de los indios de la Nueva España* publicada por Edmundo O’Gorman en 1969. Los títulos de cada texto son míos. He separado con líneas de diálogo las intervenciones de los personajes.

LAURA HERNÁNDEZ LUNA

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

1. [De la enorme piedra que, en figura de sapo, cayó sobre la pirámide de Cholula]⁵

Los chololas⁶ comenzaron [a construir] un teucalli⁷ extremadísimo de grande, que sólo la cepa de él,⁸ que ahora parece tendrá de esquina a esquina un buen tiro de ballesta, y desde el pie a lo alto ha de ser buena la ballesta que echare un pasador,⁹ y aun los indios naturales de Cholula señalan que tenía de cepa mucho más y que era mucho más alto que ahora parece,¹⁰ el cual comenzaron

⁵ MOT, Trat. I. Cap. 12 §123, p. 71.

⁶ *chololas*: ‘cholulas, cholultecas’.

⁷ *teucalli*: ‘teocali, templo azteca’.

⁸ *cepa*: ‘base, fundamento’.

⁹ En los albores de la Conquista, el uso de la ballesta estaba en su apogeo. En el siglo XV, la fuerza y la precisión de esta arma la convirtieron en el elemento principal de los ejércitos. Se trataba de un tablero o palo en cuya nuez se prendía la cuerda, y cuya verga era de acero templado. “Al empezar el siglo XVI, la ballesta convivió con otras armas portátiles de fuego. En tanto que el ballestero armaba y encabalgaba, y después lanzaba su proyectil, el arcabucero cargaba y disparaba el suyo. Mas tanta admiración había causado previamente aquel ingenio, que, a causa de su alcance, más que por medida, se decía con frecuencia: ‘a tiro de ballesta’. Algo ‘grande’ quería siempre presentar con la expresión citada” (Martínez de Campos, 1964: 3).

¹⁰ Motolinía se refiere a la gran pirámide de Cholula o Tlachihualtepetl, ‘cerro hecho a mano’, considerado el edificio de mayor volumen del México antiguo y uno de los más

para hacerlo más alto que la más alta sierra de esta tierra, aunque están a vista las más altas sierras que hay en toda la Nueva España, que son el volcán y la sierra blanca, que siempre tiene nieve.¹¹ Y como estos porfiasen a salir con su locura, confundiólos Dios,¹² como a los que edificaban la torre de Babel, con una gran piedra que en figura de sapo cayó, con una terrible tempestad que sobre aquel lugar vino, y desde allí cesaron de más labrar en él. Y hoy día es tan de ver este edificio, que si no pareciese la obra ser piedra y barro, y a partes de cal y canto y de adobes, nadie creería sino que era alguna sierra pequeña.

2. [De cruces quebradas por rayos]¹³

[En el mismo lugar donde cayó la enorme piedra en forma de sapo] andan muchos conejos y víboras, y en algunas partes están sementeras de maizales. En lo alto estaba un teucalli viejo y pequeño, y desbaratáronle y pusieron una cruz alta, la cual quebró un rayo, y tornado a poner otra y otra, también las quebró, y a la tercera yo fui presente, que fue el año pasado de 1535, por lo cual descopetaron y cavaron mucho de lo alto, a do hallaron muchos ídolos e idolatrías ofrecidas al demonio; y por ello yo

grandes del mundo. Se calcula que medía 350 metros de lado y 66 de altura. Destruida por los españoles en el siglo XVI, sólo se conserva el basamento. Exteriormente parece un cerro natural, pero una serie de túneles cavados desde 1931 ha permitido conocer parcialmente los muchos edificios superpuestos — siete pirámides — que ahí se encuentran (DP, 1995: 780).

¹¹ Referencia a la Sierra Nevada (Popocatepetl e Iztaccihuatl) y al volcán Malitzin que se ubican al poniente y al oriente del Valle de Puebla-Tlaxcala, donde se encuentra la zona arqueológica de Cholula.

¹² La utilización del verbo *confundir* parece ser un calco morfológico del pasaje bíblico en latín sobre la Torre de Babel: “*Venite igitur, descendamus, et confundamus ibi linguam eorum, ut non audiat unusquisque vocem proximi sui*”. Sin embargo, semánticamente el uso es diferente: en el texto latino debe tener el sentido de ‘mezclar’, mientras que Motolinía lo utiliza como ‘avergonzar, aturdir o espantar’ (Aut).

¹³ MOT, Trat. I. Cap. 12 §123, p. 71.

confundía¹⁴ a los indios, diciendo que por los pecados en aquel lugar cometidos no quería Dios que allí estuviese su cruz. Después pusieron allí una gran campana bendita, y no han venido más tempestades ni rayos después que la pusieron.¹⁵

3. [De cómo cesaron las muchas lluvias que azotaban Texcoco]¹⁶

El cuarto año de la llegada de los frailes a esta tierra fue de muchas aguas, tanto que se perdían los maizales y se caían muchas casas. Hasta entonces nunca entre los indios se habían hecho procesiones, y en Tezcoco¹⁷ salieron con una pobre cruz; y como hubiese muchos días que nunca cesaba de llover, plugo a nuestro señor por su clemencia y por los ruegos de su sacratísima madre y de santo Antonio, cuya advocación es la principal de aquel pueblo, que desde aquel día mismo cesaron las aguas para confirmación de la flaca y tierna fe de aquellos nuevamente convertidos; y luego hicieron muchas cruces y banderas de santos y otros atavíos para sus procesiones; y los indios de México fueron luego allí a sacar muestras para lo mismo; y donde a poco tiempo comenzaron en Huexezinco¹⁸ e hicieron muy ricas y galanas mangas de cruces¹⁹ y andas de oro y pluma; y luego por todas partes comenzaron de ataviar sus iglesias y hacer retablos y ornamentos y salir en procesiones, y los niños deprendieron danzas para regocijarlas más.

¹⁴ Cf. nota 10.

¹⁵ Actualmente, la apariencia de la gran pirámide de Cholula es la de un cerro. En su cima se encuentra la iglesia de nuestra señora de los Remedios, construida, después de tres intentos, por los colonizadores en 1594.

¹⁶ MOT, Trat. II Cap. 2 §197, p. 115.

¹⁷ Tezcoco: Texcoco.

¹⁸ Huexezinco: Huejotzingo.

¹⁹ mangas de cruces: "adorno de tela que, sobre unos aros y con forma de cilindro acabado en cono, cubre parte de la vara de la cruz de algunas parroquias" (DRAE).

4. [De cómo Dios se manifiesta a los indios]²⁰

Algunos de estos naturales han visto, a el tiempo de alzar la hostia consagrada, un niño muy resplandeciente; otros, a nuestro redentor crucificado con gran resplandor, y esto muchas veces; y cuando lo ven no pueden estar sin caer sobre su faz y quedan muy consolados. Asimismo, han visto sobre un fraile que les predicaba una corona muy hermosa, que una vez parece de oro y otra vez parece de fuego. Otras personas han visto en la misa, sobre el santísimo sacramento, un globo o llama de fuego.

Una persona que venía muy de mañana a la iglesia, hallando la puerta cerrada una mañana, levantó los ojos al cielo y vio que el cielo se abría, y por aquella abertura le pareció que estaba dentro muy hermosa cosa, y esto vio dos días. Todas estas cosas supe de personas dignas de fe, y los que las vieron son de muy buen ejemplo y que frecuentan los sacramentos; no sé a qué lo atribuya, sino que Dios se manifiesta a estos simplecitos porque lo buscan de corazón y con limpieza de sus ánimas, como él mismo se lo promete.

5. [Del indio bueno que escuchó cantar a los ángeles]²¹

Entre los pueblos ya dichos de la laguna dulce, el que más diligencia puso para llevar los frailes a que los enseñasen y en ayuntar más gente y en destruir los templos del demonio, fue Cuitlauac,²² que es un pueblo fresco y todo cercado de agua y de mucha gente; y tenía muchos templos del demonio, y todo él fundado sobre agua;²³ por lo cual los españoles la primera vez que en él entraron le llamaron Venezuela.

²⁰MOT Trat. II Cap. 8 §256, pp. 148-149.

²¹MOT Trat. II Cap. 1 §194, pp. 111-112.

²²*Cuitlauac*: Cuitláhuac.

²³La isla de Cuitláhuac estaba entre los lagos de Chalco y Xochimilco, aproximadamente a 30 kilómetros de la ciudad de México; se conectaba con tierra, al norte y al sur, por medio de calzadas (DP, 1995: 1033).

En este pueblo estaba un buen indio, el cual era uno de tres señores principales que en él hay, y por ser hombre de más manera y antiguo, gobernaba todo el pueblo; este envió a buscar a los frailes por dos o tres veces, y allegados, nunca se apartaba de ellos, mas antes estuvo gran parte de la noche preguntándoles cosas que deseaba saber de nuestra fe.

Otro día de mañana, ayuntada la gente después de misa y sermón y bautizados muchos niños, de los cuales los más eran hijos y sobrinos y parientes de este buen hombre que digo; y acabados de bautizar, rogó mucho aquel indio a fray Martín que le bautizase. Y vista su santa importunación y manera de hombre de muy buena razón, fue bautizado y llamado don Francisco, y después en el tiempo que vivió fue muy conocido de los españoles. Aquel indio hizo ventaja a todos los de la laguna dulce y trajo muchos niños al monasterio de san Francisco, los cuales salieron tan hábiles que precedieron a los que habían venido muchos días antes.

Este don Francisco, aprovechando cada día en el conocimiento de Dios y en la guarda de sus mandamientos, yendo un día muy de mañana en una barca, que los españoles llaman canoa, por la laguna oyó un canto muy dulce y de palabras muy admirables, las cuales yo vi y tuve escritas, y muchos frailes las vieron y juzgaron haber sido canto de ángeles. Y de allí adelante fue aprovechando más; y al tiempo de su muerte pidió el sacramento de la confesión, y confesado y llamando siempre a Dios, falleció.

La vida y muerte de este buen indio fue gran edificación para todos los otros indios, mayormente los de aquel pueblo de Cuicuilauac, en el cual edificaron iglesias; la principal advocación es de san Pedro, en la obra de la cual trabajó mucho aquel buen indio don Francisco. Es iglesia grande y de tres naves, hecha a la manera de España.²⁴

²⁴Durante la época colonial, el pueblo de Cuicuiláhuac fue sede del convento dominico dedicado al apóstol san Pedro. Una huella de la devoción de los antiguos habitantes es el actual nombre de la demarcación: San Pedro Tláhuac.

6. [Un niño indio resucita por intercesión de san Francisco]²⁵

En un pueblo que se dice Atlacubaya,²⁶ cerca de Chapultepec, adonde nace el agua que va a México, que está una legua de México, adoleció un hijo de un hombre llamado Domingo, de oficio *tezonqui*, que quiere decir carpintero o pedrero, el cual con su mujer e hijos son devotos de san Francisco y de sus frailes. Cayó enfermo uno de sus hijos, de edad de siete u ocho años, el cual se llamaba Ascencio, que en esta tierra se acostumbra a dar a cada uno el nombre del día en que nacen, y los que se bautizan grandes, del día en que se bautizan, y a este niño llamáronle Ascencio por haber nacido el día de la Ascensión, el cual, como enfermase y de sus padres fuese muy amado, luego acurrieron²⁷ a nuestro monasterio, invocando el nombre de san Francisco. Y mientras más la enfermedad del niño crecía, los padres con más importunación venían a demandar el ayuda y favor del santo; y como Dios tenía ordenado lo que había de ser, permitió que el niño Ascencio muriese; el cual murió un día por la mañana dos horas después de salido el sol; y muerto, no por eso dejaban los padres con muchas lágrimas de llamar a san Francisco, en el cual tenían mucha confianza, y ya que pasó de mediodía amortajaron el niño, y antes que lo amortajasen vio mucha gente el niño estar muerto y frío y yerto, y la sepultura abierta.

Ya que lo querían llevar a la iglesia, dicen hoy día sus padres que siempre tuvieron esperanza que san Francisco se le había de resucitar, alcanzando de Dios la merced de la vida del niño. Y como a la hora que le querían llevar a enterrar los padres tornasen a llamar y a rogar a san Francisco, comenzóse a mover el niño, y de presto comenzaron a desatar y descoger la mortaja, y tornó a revivir el que era muerto; esto sería a hora de vísperas, de lo cual todos los que allí estaban, que eran muchos,

²⁵ MOT Trat. III Cap. 1 §278, p. 166.

²⁶ *Atlacubaya*: Tacubaya.

²⁷ *acurrieron*: 'acudieron, concurrieron'.

quedaron muy espantados y consolados e hicieronlo saber a los frailes de san Francisco. Y vino el que tenía cargo de los enseñar, que se llamaba fray Pedro de Gante, y llegando con su compañero vio el niño vivo y sano, y certificado de sus padres y de todos los que presentes se hallaron, que eran dignos de fe, ayuntaron todo el pueblo, y delante de todos dio el padre del niño resucitado testimonio cómo era verdad que su hijo se había muerto y resucitado; y este milagro se publicó y divulgó por todos aquellos pueblos de a la redonda, que fue causa que muchos se edificasen más en la fe y comenzaron a creer los otros milagros y maravillas²⁸ que de nuestro redentor y de sus santos se les predicán. Este milagro, como aquí lo escribo, recibí del dicho fray Pedro de Gante, el cual en México y su tierra fue maestro de los niños, y tuvo cargo de visitar y doctrinar aquellos pueblos más de once años.

7. [El exorcismo del hijo de Moctezuma]²⁹

En México pidió el bautismo un hijo de Motezuma,³⁰ que fue el gran señor de México, y por estar enfermo aquel su hijo fuimos a su casa, que era junto adonde ahora está edificada la iglesia de san Hipólito, en el cual día fue ganada México,³¹ y por eso en toda la Nueva España se hace gran fiesta aquel día y le tienen por singular patrón de esta tierra. Sacaron a el enfermo para bautizarle en una silla, y haciendo el exorcismo, cuando el sacerdote

²⁸ Fray Pedro de Gante, junto con sus hermanos Juan de Tecto y Juan de Aora, llegó a México un año antes que los doce frailes encabezados por fray Martín de Valencia. Fundó el Colegio de San José de los Naturales, una escuela para la nobleza indígena, donde demostró sus grandes dotes como educador.

²⁹ MOT Trat. II Cap. 3 §203, p. 117.

³⁰ *Motezuma*: Moctezuma.

³¹ El templo de san Hipólito fue construido para conmemorar la caída de Tenochtitlan, el 13 de agosto de 1521. Hoy en día se ubica en el cruce de Paseo de la Reforma y avenida Hidalgo.

dijo: *Ne te lateat Sathana*,³² comenzó a temblar en tanta manera, no sólo el enfermo, sino también la silla en que estaba, tan recio que al parecer de todos los que allí se hallaban parecía salir de él el Demonio, a lo cual fueron presentes Rodrigo de Paz, que a la sazón era alguacil mayor (y por ser su padrino se llamó el bautizado Rodrigo de Paz),³³ y otros oficiales de su majestad.

8. [De indios buenos que se han librado del Diablo]³⁴

Tienen estos indios en grandísima reverencia el santo nombre de Jesús contra las tentaciones del Demonio, que han sido muy muchas veces las que los demonios han puesto las manos en ellos queriéndolos matar y nombrando el nombre de Jesús son dejados.

A muchos se les ha parecido el Demonio muy espantoso, y diciéndoles con mucha furia:

— ¿Por qué no me servís?, ¿por qué no me llamáis?, ¿por qué no me honráis como solíades?, ¿por qué me habéis dejado?, ¿por qué te has bautizado?

Y estos, llamando y diciendo: “Jesús, Jesús, Jesús”, son librados y se han escapado de sus manos, y algunos han salido muy maltratados y heridos de sus manos, quedándoles bien qué contar; y así el nombre de Jesús es conhorto³⁵ y defensa contra todas las astucias de nuestro adversario el Demonio; y ha Dios manifestado su benditísimo nombre en los corazones de esta gente, que lo

³² *Ne te lateat Sathana* es una fórmula utilizada por los sacerdotes católicos durante los exorcismos. Figura en una de las oraciones recopiladas en la *Práctica de exorcistas y ministros de la Iglesia* (1693) de fray Benito Remigio: “Aquí diga el exorcista, teniendo la mano derecha sobre el energúmeno: *Nec te lateat Sathana*”.

³³ Gracias a la *Crónica mexicáyotl* de Fernando Alvarado Tezozómoc sabemos que de los once varones que tuvo Moctezuma uno se llamaba Acamapichtli. A decir de Clavijero, este antiguo *tlatoani* de Tenayuca, sobreviviente de la Conquista, efectivamente fue bautizado con el nombre de su padrino Rodrigo de Paz y murió en 1525 (Alvarado Tezozómoc, 1998: 151; Clavijero, 1844: 76-83).

³⁴ MOT Trat. II Cap. 10 §268, pp. 157-158.

³⁵ *conhorto*: ‘consuelo’.

muestran con señales de fuera, porque cuando en el evangelio se nombra a Jesús, hincan muchos indios ambas las rodillas en tierra y lo van tomando muy en costumbre, cumpliendo con lo que dice san Pablo.³⁶

También derrama Dios la virtud de su amantísimo nombre, tanto, que aun por las partes aún no conquistadas y adonde nunca clérigo, ni fraile, ni español ha entrado, está este santísimo nombre pintado y reverenciado. Está en esta tierra tan multiplicado, así escrito como pintado en las iglesias y templos de oro y de plata y de pluma y oro, de todas estas maneras muy gran número; y por las casas de los vecinos, y por otras muchas partes lo tienen entallado de palo con su festón,³⁷ y cada domingo y fiesta lo enrosan y componen con mil maneras de rosas y flores.

9. [De la india a la que el diablo le quiso robar su hijo]³⁸

En Tezcucó,³⁹ yendo una mujer bautizada con un niño a cuestras, como en esta tierra se usa traer los niños, el niño era por bautizar; pasando de noche por el patio de los teucuales,⁴⁰ que son las casas del Demonio, salió a ella el Demonio y echó mano de la criatura, queriéndola tomar a la madre, que muy espantada estaba porque no estaba bautizado ni señalado con la cruz; y la india decía: "Jesús, Jesús", y luego el Demonio dejaba el niño, y en dejando la india de nombrar a Jesús, tornaba el Demonio a quererla tomar el niño; esto fue tres veces, hasta que salió de aquel temeroso lu-

³⁶ En la *Carta a los Filipenses*, refiriéndose a la abnegación y humildad de Jesucristo, san Pablo afirma: "Por ello Dios le exaltó sobre manera y le otorgó un nombre que está sobre cualquier otro nombre, para que al nombre de Jesús doblen su rodilla los seres celestiales, los de la tierra y los infernales, y toda lengua confiese que Jesucristo es señor para gloria de Dios padre" (2: 9-11).

³⁷ *festón*: 'adorno compuesto de flores, frutas y hojas'.

³⁸ MOT Trat. II Cap. 3 §204, pp. 117-118.

³⁹ *Tezcucó*: Texcoco.

⁴⁰ *teucuales*: 'teocalis'.

gar. Luego otro día por la mañana, porque no le aconteciese otro semejante peligro, trajo al niño a que se le bautizasen, y así se hizo.

10. [El cacique que quería recibir la comunión]⁴¹

Un hombre principal, de un pueblo llamado Cuauhquechula,⁴² natural, llamado por nombre Juan; este, con su mujer y hijos, por espacio de tres años venía las pascuas y fiestas principales a el monasterio de Huexuzinco,⁴³ que son ocho leguas; y estaba en cada fiesta de estas ocho o diez días, en los cuales él y su mujer se confesaban y recibían el santo sacramento, y lo mismo algunos de los que consigo traía, que como era el más principal después del señor y casado con una señora del linaje del gran Moctezuma, señor de México, seguía mucha gente, así de su casa como otros que se le allegaban por su buen ejemplo, el cual era tanto, que algunas veces venía con él el señor principal con otra mucha gente; de los cuales muchos se bautizaban, otros se desposaban y confesaban, porque en su pueblo no había monasterio, ni lo hubo dende en cuatro años.

Y como en aquel tiempo pocos despertasen del sueño de sus errores, edificábanse mucho, así los naturales como los españoles, y maravillábanse tanto de aquel Juan, que decían que les daba gran ejemplo, así en la iglesia como en su posada. Este Juan vino una pascua de Navidad y traía hecha una camisa, que entonces no se las vestía más de los que servían en la casa de Dios, y dijo a su confesor:

— Ves aquí traigo esta camisa para que me la bendigas y me la vistas; y pues que ya tantas veces me he confesado, como tú sabes, querría, si te parece que estoy para ello, recibir el cuerpo de mi señor Jesucristo, que cierto mi ánima lo desea en gran manera.

⁴¹ MOT Trat. II Cap. 5 §227, pp. 131-132.

⁴² *Cuauhquechula*: Huaquechula.

⁴³ *Huexuzinco*: Huejotzingo.

El confesor, como le había confesado muchas veces y conocía la disposición que en él había, dióle el santo sacramento tanto por el indio deseado; y cuando confesó y comulgó estaba sano, y luego desde a tres días adoleció y murió brevemente, llamando a Dios y dándole gracias por las mercedes que le había hecho. Fue tenida entre los españoles la muerte de este indio por una cosa muy notada y venida por los secretos juicios de Dios para salvación de su ánima, porque verdaderamente era tenido por buen cristiano, según se había mostrado en muchas buenas obras que en su vida hizo.

11. [La confesión del cacique Pablo]⁴⁴

En esta provincia de Cuauhnauc,⁴⁵ había un hombre viejo de los principales del pueblo que se llamaba Pablo, y en el tiempo que yo en aquella casa moré todos le tenían por ejemplo. Y en la verdad era persona que ponía freno a los vicios y espuelas a la virtud; este continuaba mucho la iglesia, y siempre le veían las rodillas desnudas en tierra, y aunque era viejo y todo cano, estaba tan derecho y recio, y a el parecer, como un mancebo; pues perseverando este Pablo en su buen propósito vínose a confesar generalmente, que entonces pocos se confesaban, y luego como se confesó adoleció de su postrera enfermedad, en la cual se tornó a confesar otras dos veces e hizo testamento, en el cual mandó distribuir con los pobres algunas cosas; el cual hacer de testamento no se acostumbraba en esta tierra.

12. [De un mancebo cuyo espíritu visitó el infierno y el cielo]⁴⁶

Este mismo día que esto escribo, que es Viernes de Ramos del presente año de 1537, falleció aquí en Tlaxcala un mancebo natu-

⁴⁴MOT Trat. II Cap. 5 §230, pp. 132-133.

⁴⁵*Cuauhnauc*: Cuernavaca.

⁴⁶MOT Trat. II Cap. 6 §230, pp. 135-136.

ral de Cholola⁴⁷ llamado don Benito, el cual estando sano y bueno se vino a confesar. Y desde a dos días adoleció en una casa lejos del monasterio; y dos días antes que muriese, estando muy malo, vino a esta casa, que cuando yo le vi me espanté de ver cómo había podido allegar a ella, según su gran flaqueza, y me dijo que se venía a reconciliar porque se quería morir; y después de confesado, descansando un poco díjome que había sido llevado su espíritu a el infierno, adonde de sólo el espanto había padecido mucho tormento; y cuando me lo contaba temblaba del miedo que le había quedado, y díjome que cuando se vio en aquel tan espantoso lugar, llamó a Dios demandándole misericordia, y que luego fue llevado a un lugar muy alegre, adonde le dijo un ángel:

— Benito, Dios quiere haber misericordia de ti; ve y confiésate y aparéjate muy bien, porque Dios manda que vengas a este lugar a descansar.

13. [De un indio bueno que visitó el infierno]⁴⁸

Semejante cosa que esta aconteció a otro mancebo natural de Chautempa,⁴⁹ que es una legua de Tlaxcala, llamado Juan, el cual tenía cargo de saber los niños que nacían en aquel pueblo y el domingo recogerlos y llevarlos a bautizar. Y como adoleciese de la enfermedad que murió, fue su espíritu arrebatado y llevado por unos negros, los cuales le llevaron por un camino muy triste y de mucho trabajo hasta un lugar de muchos tormentos; y queriendo los que [lo] llevaban echarle en ellos, comenzó a grandes voces a decir:

— Santa María, santa María (que es manera de llamar a nuestra señora). Señora, ¿por qué me echan aquí? ¿Yo no llevaba los niños

⁴⁷ *Cholola*: Cholula.

⁴⁸ MOT Trat. II Cap. 6 §236, pp. 135-136.

⁴⁹ *Chautempa*: Santa Ana Chiautempan. Sede de uno de los once conventos franciscanos erigidos en Tlaxcala en el siglo XVI. Fray Martín de Valencia dedicó a esta santa una ermita en 1524.

a hacer cristianos y los llevaba a la casa de Dios? ¿Pues en esto yo no serví a Dios y a vos, señora mía? Pues señora, valedme y sacadme de aquí, que de mis pecados yo me enmendaré.

Y diciendo esto fue sacado de aquel temeroso lugar, y vuelta su ánima al cuerpo; a esto dice la madre que le tenía por muerto aquel tiempo que estuvo sin espíritu. Todas estas cosas de grande admiración dijo aquel mancebo Juan llamado, el cual murió de la misma enfermedad, aunque duró algunos días doliente.

Muchos de estos convertidos han visto y cuentan diversas revelaciones y visiones, las cuales, visto la sinceridad y simpleza con que las dicen, parece que es verdad; mas porque podría ser a el contrario, yo no las escribo, ni las afirmo, ni las repruebo, y también porque de muchos no sería creído.

14. [Frailes franciscanos se aparecen a un mancebo moribundo]⁵⁰

En Huexuzinco, en el año 1528, estando un mancebo llamado Diego, criado en la casa de Dios, hijo de Miguel, hermano del señor del lugar, estando aquel hijo suyo enfermo, después de confesado demandó el santísimo sacramento muchas veces con mucha importunación, y como disimulasen con él no se le queriendo dar, vinieron a él dos frailes en hábito de san Francisco y comulgáronle y luego desaparecieron. Y el Diego enfermo quedó muy consolado; y entrando luego su padre a darle de comer, respondió el hijo diciendo que ya había comido lo que él más deseaba y que no quería comer más, que estaba satisfecho. El padre, maravillado, preguntóle que quién le había dado de comer. Respondió el hijo:

—¿No viste aquellos dos frailes que de aquí salieron ahora? Pues aquellos me dieron lo que yo deseaba y tantas veces había pedido.

Y luego desde a poco falleció.

⁵⁰MOT Trat. II Cap. 6 §238, pp. 136-137.

15. [Del español que fue comido por un tigre]⁵¹

Hase visto por experiencia en muchos y muchas veces, los españoles que con estos indios han sido crueles morir malas muertes y arrebatadas, tanto que se trae ya por refrán: “El que con los indios es cruel, Dios lo será con él”,⁵² y no quiero contar crueldades, aunque sé muchas, de ellas vistas y de ellas oídas; mas quiero decir algunos castigos que Dios ha dado a algunas personas que trataban mal a sus indios. Un español que era cruel con los indios, yendo por un camino con indios cargados, y allegando en medio del día por un monte, iba apaleando los indios que iban cargados, llamándolos perros y no cesando de apalearlos, y perros acá y perros acullá; a esta sazón sale un tigre y apaña al español y llévale atravesado en la boca y métese en el monte y cómesele: y así el cruel animal libró a los mansos indios de aquel que cruelmente los trataba.

16. [Otras historias de tigres encarnizados]⁵³

Otro español que venía del Perú, de aquella tierra adonde se ha bien ganado el oro, y traía muchos tamemes, que son indios cargados, y había de pasar un despoblado, y dijéronle:

—Mira que no durmáis en tal parte, que hay leones y tigres encarnizados.⁵⁴

Y él, pensando más en su codicia y en hacer andar los indios demasadamente, y que con ellos se escudaría, fueles forzado dormir en el campo, y él comenzó a llamar perros a los indios y

⁵¹MOT Trat. II Cap. 10 §266, p. 157.

⁵²Véase nota 4.

⁵³MOT Trat. II Cap. 10 §267, p. 157.

⁵⁴La vacilación de Motolinía es explicable si tomamos en cuenta que “los españoles, al encontrarse con aspectos desconocidos de la naturaleza que les ofrecían plantas y animales extraños a Europa, aplicaron términos de entidades que se asemejaban, llamaron *león* al puma y *tigre* al jaguar” (Lapesa, 1981: 556).

que todos lo cercasen, y él echado en medio: a la medianoche vino el león o el tigre y entra en medio de todos y saca al español y allí cerca le comió. Semejante aconteció a otro *calpixque*⁵⁵ o estanciero que llevaba ciento cincuenta indios cargados, y él tratándolos mal y apaleándolos; paró una noche a dormir en el campo, y llegó el tigre y sacóle de en medio de todos los indios y se lo comió, y yo estuve luego cerca del lugar adonde fue comido.

Bibliografía citada

- ALVARADO TEZOZÓMOC, Fernando, 1998. *Crónica mexicáyotl*. Ed. y trad. Adrián León. México: UNAM.
- AUT. *Diccionario de Autoridades*. Ed. facsimilar. 3 vols. Madrid: Gredos, 1984.
- Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*. Ed. M. Tweedale. <http://vulsearch.sourceforge.net/text.html> 15-05-2013.
- CLAVIJERO, Francisco Javier, 1944. *Historia antigua de México y de su conquista*. México: Imprenta de Lara.
- DRAE, *Diccionario de la Lengua Española*, 2001. 22ª ed. <http://lema.rae.es/drae/>.
- DP. *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, 1995. 6ª ed. México: Porrúa.
- LAPESA, Rafael, 1981. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- MARTÍNEZ DE CAMPOS, Carlos, 1964. “A tiro de ballesta”. *ABC* (26 de abril): 3.
- MARTÍNEZ GARNICA, Armando, 2009. “La incorporación jurídica del vencido. La nobleza aborigen de la Nueva España”. En *Modernidad iberoamericana*. Ed. Francisco Colom González. Madrid: Iberoamericana-Vervuet, 89-120.

⁵⁵ *calpixque*: del nahua *calli*, ‘casa’, y *pixqui*, ‘guardián’. En la época colonial, capataz encargado por los encomenderos del gobierno de los indios de su repartimiento y del cobro de los tributos. (DRAE)

MENDIETA, Jerónimo de, 1993. *Historia eclesiástica indiana*. México: Porrúa.

Mot. MOTOLINÍA, Toribio de Benavente, 2001. *Historia de los indios de la Nueva España*. Ed. Edmundo O'Gorman. México: Porrúa.

NOYDENS, fray Benito Remigio, 1693. *Práctica de exorcistas y ministros de la Iglesia. En que con mucha erudicion, y singular claridad, se trata de la instrucción de los exorcismos, para lançar, y auyentar los demonios, y curar especialmente todo genero de maleficios, y hechizos*. Barcelona: Joseph Llopis.

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, 2008. *Refranero mexicano*. México: Academia Mexicana de la Lengua / FCE.

Versos de posadas. Las nueve jornadas de los santos peregrinos, publicadas por la imprenta de Vanegas Arroyo

“Nueve días de posadas” o “nueve jornadas de los santos peregrinos” reviven en la memoria el rezo del rosario, la procesión encabezada por José y María montada en un burro, velas prendidas y el coro cantando “villancicos”, como se llaman los versos cantados en las celebraciones religiosas. Se pide posada, se rompe piñata, se ofrece colación: todo se hace con “devoción inusitada y desmedida alegría espiritual”. Es una tradición particularmente mexicana, que, por lo visto, comenzó en el siglo XVI (Grijalva, 1625: 197) y que ha permanecido hasta el día de hoy. Tradición que no podía pasar inadvertida para Antonio Vanegas Arroyo (1850-1917), célebre impresor y editor de cancioneros, cuentos, comedias, juegos y adivinanzas, libros de magia y brujería, remedios médicos, recetarios de cocina, noticias de crímenes y milagros, pliegos religiosos y muchos temas más. En su tiempo, las posadas navideñas tenían la misma importancia y causaban las mismas dudas y angustias que ahora:

Del 16 al 24 de diciembre se celebraban las posadas, que las había de tres tipos: divinas, semidivinas y humanas. La prensa religiosa lamentaba que en muchas casas el novenario de la Navidad fuera enteramente profano; no se rezaba o se rezaba poco y en son de juego; en cambio, el baile, cada vez más escandaloso, se prolongaba hasta las 10 u 11 de la noche. La tradición religiosa imponía el canto de villancicos, y el complemento profano se limitaba al obsequio de objetos de porcelana o de cartón, llenos de *chochos* y de confites, tejocotes y cacahuates. Mejor solución que la ecléctica de los capitalinos era la veracruzana, donde la parte religiosa se había suprimido totalmente, para dejar paso franco al baile y al banquete. Juvenal reclasificó en 1886 las posadas; las de rezo eran exclusivamente de muchachos que cantaban letanías y rompían

piñatas; en las de “confianza” había un bailecito al son del piano familiar; en las “formales”, la música de cuerda amenizaba la reunión y el ponche alegraba a los concurrentes; y en las de “rumbo” sucedían cosas de las que mejor era no hablar. Por los noventa, mientras los aristócratas afrancesados abandonaron la celebración de las posadas, se pusieron de moda las de la Sociedad Mercantil, organizadas por jóvenes franceses, y se continuaron las de la clase media capitalina; en 1893 se calcularon en 10 o 12 las posadas formales de la clase media, pero aun éstas decayeron, quizás por la prohibición arzobispal de que las posadas terminaran en baile.

A estas fiestas semirreligiosas seguía la celebración de la Nochebuena con salvas de cohetes, cenas familiares y misas de gallo. La cena de Navidad se convirtió en una costumbre de la sociedad capitalina. Las familias de las clases media y alta se reunían a cenar en un comedor adornado con el imprescindible arbolito “cargado de luces y lleno de dijes, de confites y de juguetes”. Mientras unos comían pavos, jamones, ostiones, pescados, frutas, etc., otros festejaban la Navidad comulgando en la misa de gallo. Ésta, que en los primeros años del Porfiriato se celebraba en un pequeño número de iglesias, pronto se extendió a casi todas. Después de la misa se cantaba el “rorro” y los fieles besaban los pies del niño (González Navarro, 2007: 1014).

Y así, Vanegas Arroyo imprimió miles de ejemplares de cuadernillos que servían de guía para realizar el festejo de manera correcta, estableció y canonizó la forma y la estructura que conocemos, y difundió, junto con las letanías y las oraciones, versos y canciones que podían alegrar y diversificar cualquier evento familiar. En la portada de algunos pliegos, sobre todo aquellos que se imprimieron en 1930, conmemorando los 50 años de la imprenta, leemos: “Antonio Vanegas Arroyo, autor de esta novena”. Abajo, en el pie de imprenta, sobresale que Antonio Vanegas Arroyo fue el editor del cuadernillo. En la contraportada puede surgir otra anotación más: “Esta novena está registrada conforme a la ley por el editor Arsacio Vanegas Arroyo”. Me parece que se puede afirmar que fue Antonio Vanegas Arroyo el primer impresor de pliegos y cuadernillos para las posadas, con lo cual marcó una tradición y perpetuó su formato, estilo y diseño.

La *Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos José y María* suele tener una estructura fija, sobre todo en lo que se refiere a los textos canónicos que integran la novena en sí. Sin embargo, el contenido de las partes puede variar considerablemente, tanto en las oraciones como en los versos que adornan las jornadas. Los principales apartados de la novena son, en este orden:

- letanía a María Santísima;
- versos para pedir y dar posada;
- versos que se cantan al abrir las puertas;
- acto de contrición;
- oración para la primera jornada;
- versos que se cantan después de rezar las nueve avemarías;
- despedida de los peregrinos de la posada;
- oraciones para las demás jornadas, desde la segunda hasta la novena;
- versos que se cantan después de la novena jornada;
- versos que se cantan media hora antes de las doce de la noche;
- letanía al Niño Dios,
- el rorro.

En cuanto a los versos, los números 1-6 y 10 que reproducimos más adelante forman parte de la estructura fija de la novena. Sólo en algunos pocos ejemplares se introdujeron textos poéticos diferentes – como sucede en el caso de “Nuevos versos para abrir y dar posada” (1) y “Al abrir las puertas” (2) –, en los apartados invariables de la novena. En “El rorro”, que no falta nunca, se imprimieron versiones diferentes. Las demás composiciones son, en cambio, variables: cambian de pliego a pliego, o se puede prescindir de ellas sin perjuicio alguno para la celebración. Por cuestiones del espacio, sólo se reproducen aquí algunas de estas composiciones variables. Otras muchas servían para ser cantadas o representadas en un ambiente familiar: un “Aguinaldo de los pastores” donde intervienen Bato, Veruta, Lucindo, Gila, Armin-

da y Gricelda; un dúo de *La verbena de la paloma*¹ a lo divino; una marcha pastoril que se cantaba con la música del himno nacional o un “Wals de las golondrinas” a lo divino, con música de la zarzuela *De Madrid a París*;² otra marcha pastoril de Gila y Bato y, finalmente, versos para partir la rosca el día de los Santos Reyes o para el día de la Candelaria. La colorida diversidad de contenidos pone a la vista el ingenio del editor a la hora de seleccionar los elementos de cada nuevo tiraje de pliegos. Esto puede tener una explicación pragmática, dictada por las exigencias del mercado —lo nuevo siempre se vende mejor—, pero no deja de mostrar a Vanegas Arroyo como uno de los coleccionistas más fructíferos de coplas y canciones populares de México.

ANASTASIA KRUTITSKAYA

ENES, UNAM, Morelia

[1a.] [Versos para pedir y dar posada]

JOSÉ En nombre del cielo
 os pido posada,
 pues no puede andar
 mi esposa amada.

CASERO Aquí no es mesón,
 sigan adelante;
 yo no puedo abrir,
 no sea algún tunante.

JOSÉ No seas inhumano,
 tennos caridad,

¹*La verbena de la paloma* o *El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos* (1894) es una zarzuela, cuyo libreto escribió Tomás Bretón, y la música, Ricardo de la Vega.

²*De Madrid a París* (1899) es una zarzuela, cuyo libreto fue escrito por José Jackson y Eusebio Sierra, y la música, por Federico Chueca y Joaquín Valverde. El “Wals de las golondrinas” es uno de los nueve números musicales de la zarzuela.

que el Dios de los cielos
te lo premiará.

CASERO Ya se pueden ir
 y no molestar,
 porque si me enfado³
 los voy a apalear.

JOSÉ Venimos rendidos
 desde Nazareth;
 yo soy carpintero,
 de nombre José.

CASERO No me importa el nombre,
 déjenme dormir,
 pues que ya les digo
 que no hemos de abrir.

JOSÉ Posada te pide,
 amado casero,
 por sólo una noche,
 la Reina del cielo.

CASERO Pues es una reina
 quien lo solicita,
 ¿cómo es que de noche
 anda tan solita?

JOSÉ Mi esposa es María,
 es Reina del cielo,
 y madre va a ser
 del divino Verbo.

CASERO ¿Eres tú José?
 ¿Tu esposa es María?

³En *Novena para los nueve días...*, 1909: "si me enfadan".

Entren, peregrinos,
no los conocía.

JOSÉ Dios pague, señores,
vuestra caridad,
y así os colme el cielo
de felicidad.

CASERO Dichosa la casa
que abriga este día
a la Virgen pura,
la hermosa María.

JOSÉ Dichosa esta casa
que nos da posada,
Dios siempre le dé
su dicha sagrada.

CASERO Posada os damos
con mucha alegría,
entra, José justo,
entra con María.⁴

[1b.] Nuevos versos para pedir y dar posada

AFUERA A estas puertas llegan,
piadosos vecinos,
pidiendo posada
estos peregrinos.

ADENTRO Lo sentimos mucho,
pero es la verdad,

⁴Las dos últimas coplas aparecen sólo en *Música y cantos para los 9 días de jornadas*, 1918.

- que albergue esta noche
no podemos dar.
- AFUERA Por piedad, señores,
dadnos un rincón,
que Dios premiará
vuestra noble acción.
- ADENTRO En esta posada
ya no recibimos,
ya todo está lleno,
por eso no abrimos.
- AFUERA Perdonad si insisto,
mas mi esposa amada
resistir no puede
tan larga jornada.
- ADENTRO Pues bien, vuestro nombre
tenéis que decir,
para ver si acaso
podemos abrir.
- AFUERA Mi nombre es José,
mi esposa es María,
traemos al mundo
la luz y alegría.
- ADENTRO Pasad, peregrinos,
y en dulce alegría
daremos posada
a José y María.⁵

⁵ Aparecen en *Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos Jesús, María y José. Aumentada con la canción "Sobre las olas" a lo divino*, s.f. A pie de página se encuentra la siguiente nota: "A fin de variar los versos, van dos series distintas para alternarlos".

[2a.] Al abrirse la puerta, canta el coro de adentro

Ábranse las puertas,
 rómpanse los velos,
 que viene a posar
 el Rey de los cielos.

Entrad, pues, esposos,
 con satisfacción,
 que os damos posada
 con el corazón.⁶

Entren, santos peregrinos,
 reciban este rincón,⁷
 no de esta pobre morada,
 sino de mi corazón.

Esta noche es de alegría,
 de gusto y de regocijo,
 porque hospedamos aquí
 a la madre de Dios hijo.

[2b.] Nuevos versos al abrir las puertas

Entrad, pues, ¡oh esposos
 castos e inocentes!,
 cultos reverentes
 venid a aceptar.

Y por vuestro amparo
 e influjo divino
 del cielo el camino
 podamos andar.

Hermosa María,
 paloma sagrada,
 un tierno hospedaje
 te dan nuestras almas.

⁶Las dos primeras coplas aparecen sólo en *Música y cantos para los 9 días de jornadas*, 1918.

⁷En algunos ejemplares dice: "reciban esta ovación".

Entra con tu esposo
y haz afortunada
a la pobre gente
que está en esta casa.⁸

[3.] Versos con las avemarías

[Estos versos se cantan al final de cada una de las nueve jornadas, después de rezar las nueve avemarías].

Humildes peregrinos
Jesús, María y José,
mi alma os doy, con ella⁹
mi corazón también.¹⁰
¡Oh peregrina agraciada,¹¹
oh dulcísima María!,
os ofrezco el alma mía
para que tengáis posada.

[4.] [Versos que se cantan al final de la novena jornada, al suceder el alumbramiento de María]

Toquen los pitos
y los panderos,
que viene a la tierra
el Rey de los cielos.
Rindamos homenajes
de sin igual cariño

⁸ Aparecen en: *Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos Jesús, María y José. Aumentada con la canción "Sobre las olas" a lo divino*, s.f.

⁹ En algunos ejemplares: "con ellos".

¹⁰ Esta copla no está en *Música y cantos para los 9 días de jornadas*, 1918.

¹¹ En algunos ejemplares aparece: "agradecida".

a la excelsa María,
a san José y al Niño.

[5a.] Despedida de los peregrinos de la posada

Mil gracias os damos
que en esta ocasión
posada nos disteis
con leal corazón.
Pedimos al cielo
que esta caridad
os premie, colmándoos
de felicidad.

[5b.] Despedida de la posada

Muy agradecidos
de aquí nos marchamos,
al cielo rogamos
premie vuestra acción.
Quiera el Dios divino
que, al dejar el suelo,
disfrutéis del cielo,
la hermosa mansión.¹²

[6.] Nochebuena

Media hora antes de las doce de la noche, se pondrán los pastores en dos alas y los padrinos al centro, con el Niño Dios delante del nacimiento, en el que sólo estarán los santos peregrinos; y puestos de rodillas con toda la concurrencia, rezarán nueve avemarías gloriosas, y al fin de cada una se cantará:

¹²Esta *despedida* sólo se encuentra en *Música y cantos para los 9 días de jornadas*, 1918.

¡Oh bella María sagrada!,
 llena de gloria y dulzura,
 llegó la noche deseada
 de tu parto, Virgen pura.

[7.] Para pedir los juguetes

Anda, Fulana, no te dilates¹³
 con la canasta de los cacahuates.

Ándale, Tina, no seas coditos¹⁴
 con la charola de los juguetitos.

Echen confites, gordas calientas,
 pa las viejitas que no tienen dientes.

Castaña asada, piña cubierta,
 echen a palos a los de la puerta.

Ándale, Concha, sal del rincón,
 con la canasta de la colación.

Echen confites y canelones,
 [pa] los muchachos, que son muy tragones.

En los cerritos, en los cerrotes,
 saltan y brincan los tejocotes.

No quiero níquel, no quiero plata,
 yo lo que quiero es quebrar la piñata.

Piña cubierta, castaña asada,
 que viva, que viva el de la posada.

¹³ *dilatarse*: 'tardarse'.

¹⁴ *no seas coditos*: 'no seas avara'.

A todos los muchachos nos toca colación,
rezamos y cantamos con toda devoción.
Ay sí, sí, ay no, no, nos toca colación.¹⁵

[8a.] Al quebrar la piñata

Si le pego yo recio o quedito,
se mueve y se escapa, y me hace guajito.¹⁶
Y de risa se muere, ¡caramba!,
¡Ay, olla! ¡Que zumba,¹⁷
que viva piñata!¹⁸

[8b.] Versos para quebrar la piñata

Y echen confites
y canelones,
que los escuincles
son muy tragones.
Ya vi la piñata,
la van a llenar,
si no está repleta,
no la he de quebrar.
Yo que le aviente
con esa escoba,
¡toda la gente
se pone loba!
Viene la juria,¹⁹
ábranle paso,

¹⁵Estos versos sólo aparecen en *Música y cantos para los 9 días de jornadas*, 1918. Al pie figura la siguiente nota: “Registrada conforme a la ley por la Test. de A. Vanegas Arroyo, 1918”.

¹⁶*hacer guaje*: ‘hacer tonto’.

¹⁷*zumbar*: ‘pegar’.

¹⁸Estos versos sólo aparecen en *Música y cantos para los 9 días de jornadas*, 1918.

¹⁹*juria*: ‘cuerpo de policía’ (*Diccionario de mexicanismos*).

si no, se soplan²⁰
un zapatazo.

Buenos robalos,
piña cubierta,
echen a palos
a los de la puerta.

Y anda, Esperanza,
no pierdas el tino,
que con la distancia
se pierde el camino.

De los ojos vendadita
y en las manos un bastón,
le das a la ollita,
sin tenerle compasión.

Y hora, Clemente,
¡ya está quebrada!
¡Mira a la gente,
qué amontonada!²¹

[8c.] Canción de la mera nata para romper la piñata

Vamos en reunión
esta piñata a romper,
que no hay gusto cual comer
esta noche colación.

Niñas y niños mimados,
viejitas y muchachonas,
llegad todas coquetonas
con los ojitos tapados.

Confites y cacahuates
tiene aquesta olla famosa,
y la fruta más sabrosa,
y creo... hasta pinacates.

²⁰ *se soplan*: 'se llevan'.

²¹ Los versos se encuentran en *Las nueve jornadas de los santos peregrinos*, s.f., a.

¡Sin miedo y con ciega fe
a dar palos, que es alegría,
como quien le da a su suegra,
a la una, a las dos y a las tres!²²

[8d.] Nueva canción para romper la piñata, música del “Morrongo”²³

¡Hora y fuego!
¡Qué buena piñata
se mece coqueta
colgada en la reata!
¡Hora y luego!
¡A darle seguido,
a ver quién la rompe
con garbo, con tino!
Si le pego con gana,
alegrito,
se mueve y se escapa
y me hace guajito!²⁴
Y de risa se mueren, ¡caramba!
¡Ay, olla! ¡Que zumba!
¡Que viva piñata!
¡Ay, qué bueno! ¡Ay, qué bueno!
¡El surtido que tiene por dentro!
¡Ay, piñata! ¡Ay, piñata!
Me la como con todo y la reata.
¡Ay, piñata, piñata, piñata!²⁵

²²La canción se encuentra en: *Las nueve jornadas de los santos peregrinos*, s.f., b.

²³Tango del Morrongo de la zarzuela *Enseñanza libre* (1901) de Gerónimo Giménez (1852-1923), compositor originario de Sevilla.

²⁴Véase nota 16.

²⁵La canción se encuentra en *Las nueve jornadas de los santos peregrinos*, s.f., c.

[8e.] Moderno coro para quebrar la piñata

Vamos presurosos
a dar palos a ración
a esa piñata valiente
rellena de colación.

No se destapen los ojos,
que eso es trampa, sí señor;
fórmense bien y con orden,
y a zumbarle con valor.

Prevénganse, ya es la hora
de la paliza en cuestión
para llenar la barriga
de toditito tragón.

A comenzar ya, muchachos,
con entusiasmo sin par,
vamos juntos de prisita,
y a darle ya, ¡pras, pras, pras!²⁶

[8f.] Coro para romper la piñata y para la jura de confites y cacahuates

Vamos presurosos
a dar palos a ración
a esa piñata valiente
rellena de colación.

No se destapen los ojos,
que eso es trampa, sí señor;
fórmense bien y con orden,
y a zumbarle con valor.

Prevénganse, ya es la hora
de la paliza en cuestión
para llenar la barriga
de toditito tragón.

²⁶Estos versos se encuentran en *Novena para los nueve días...*, s.f.

Tiren confites
y canelones
para los muchachos
que son muy tragones.

Ándale, niña,
y no te dilates
con los confites
y los cacahuates.

Piña cubierta,
castaña asada,
digan que viva
el de la posada.

Y echen confites
y canelones,
que los escuincles²⁷
son muy tragones.

Buenos robalos,
piña cubierta,
echen a palos
a los de la puerta.²⁸

[9.] Fin del rezo

[A las doce de la noche se pondrán los pastores a la derecha y las pastoras a la izquierda, formando dos alas delante del Nacimiento, y entonararán el *rorro*, o canción de cuna, que está a continuación].

*Almas amantes, tiernas,
las que saben sentir,
venid acá, venid.*

La jumentillia humilde
inclina la cerviz

²⁷ *escuincles*: 'niños'.

²⁸ Estos versos se encuentran en *Las 9 Jornadas de los Santos Peregrinos*, s.f., b.

y dobla la rodilla
 para poder subir.
 El bendito José,
 lleno de amor así,
 a su querida esposa
 le comenzó a decir:
 “¡Oh, Reina de lo creado!,
 Tú merecías venir
 o en alas de querube,
 o en trono de zafir”.²⁹

[10a.] El rorro

*A la rorro, niño,
 a la rrororó,
 duérmete, bien mío,
 duérmete, mi amor.*

Noche venturosa,
 noche de alegría,
 bendita la dulce,
 divina María.

Coros celestiales,
 con su dulce acento,
 canten la ventura
 de este Nacimiento.

De los soberanos,
 tú, dueño y Señor,
 naces entre paja
 sólo por mi amor.³⁰

Cándido cordero,
 celestial pichón,
 te ofrezco el abrigo
 de mi corazón.

²⁹Este villancico aparece sólo en *Música y cantos para los 9 días de jornadas*, 1918.

³⁰En *Música y cantos para los 9 días de jornadas*, 1918: “sírivate de cuna, / naces entre paja”.

Los amantes brazos
de una virgen santa
son los que te sirven
de primera cama.

Duerme, Niño amado,
duerme, tierno Niño,
sírivate de cuna
mi filial cariño.³¹

Tu preciosa sangre,
con divino amor,
en rescate ofreces
por el pecador.

Cierra esos ojitos
de color de cielo,
que son de los hombres
amparo y consuelo.

Salve, Niño amante,
que con tierno celo,
a salvar al hombre
bajaste del cielo.

Dichoso mil veces
el pueblo cristiano,
que le³² reconoce
por su soberano.³³

[10b.] El nuevo rorro

*A la rorro, niño,
a la rrorroró,
duérmete, bien mío,
duérmete, mi amor.*

³¹ En *Música y cantos para los 9 días de jornadas*, 1918: “mi filial cariño / sólo por mi amor”.

³² En *Música y cantos para los 9 días de jornadas*, 1918: “lo reconoce”.

³³ El rorro aparece en diferentes ejemplares de *Las nueve jornadas de los santos peregrinos*, de los cuales el más antiguo parece datar de 1901.

Duerme, duerme, niño hermoso,
 duerme tranquilo y sin pena,
 que al pie de tu humilde cuna
 mi leal cariño vela.

Ya la luz de la alborada
 aparece en el Oriente,
 y natura entusiasmada
 se muestra alegre y sonriente.

No abras, niño, los ojitos,
 ¡ay!, no los abras, por Dios,
 pues verás de mil delitos
 la enormidad tan atroz.

Tú eres, Niño soberano,
 que desde el empíreo vienes,
 por redimir al humano
 y colmarlo de mil bienes.

Duerme, duerme, bello Niño,
 de mi amor en el regazo,
 no me niegues tu cariño,
 en cuyo fuego me abraso.

[10c.] El rorro

*A la rorro, niño,
 a la rrororó,
 te ofrezco mi vida
 y mi corazón.*

Cierra los ojitos,
 mi Jesús amado,
 y de mi pecado
 borra los delitos.

El Dios humanado
 por fin ya se ve,
 la madre es María,
 su padre es José.

Duérmete, niño,
en mi corazón,
y de mi delito
dame contrición.

Tu divina madre
con dolor te mira
y, al ver tu pasión,
con dolor suspira.

Duérmete, bien mío,
duérmete, Señor,
duérmete en las pajas
de mi corazón.

En pobre portal
el Dios humanado
nace y nos redime
de todo pecado.

Duérmete, bien mío,
duérmete, Señor,
y de los pecados
danos gran dolor.

Naces entre pajas
tú, por nuestro amor;
el mundo es hoy gloria,
ya no hay más dolor.

Tus ojos divinos
los veo cerraditos,
pero estás mirando
todos mis delitos.

Humilde cordero,
que Dios nos envía,
serás tú el lucero
que al cielo nos guía.³⁴

³⁴ Aparece en *Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos Jesús, María y José. Aumentada con la canción "Sobre las olas" a lo divino*, s.f.

[11.] Versos de la Nochebuena

Esta es noche de Nochebuena,
noche de comer buñuelos;
en mi casa no los comen
por falta de harina y huevos.

Muy recio toquen los pitos,
fuerte suenen los panderos,
que vino ya a este mundo
el verdadero Rey de los cielos.

Con mucho gusto y contento
pasamos la Nochebuena
de alegría y regocijo
y con muy buena cena.

Los padrinos que acostaron
esta noche al santo Niño
que vivan años y años
y reciban nuestro cariño.

Maestros, toquen ya los músicos,
toquen una pieza buena,
que esta es la noche más grande,
la noche de Nochebuena.

Rindamos nuestros homenajes
tan puros como el armiño
a la Virgen de las vírgenes,
al carpintero y al Niño.³⁵

Bibliografía citada

- Diccionario de mexicanismos*, 2010. Concepción Company Company (dir.). México: Academia Mexicana de la Lengua / Siglo XXI.
- GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés, 2007. "Guadalupe en la política actual". En *Nuevos testimonios históricos guadalupanos*, Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda (ed.). México: FCE.

³⁵Se encuentra en *Las 9 jornadas de los santos peregrinos editadas por la Test. de A. V. Arroyo*, s.f. a.

GRIJALVA, Joan de, 1624. *Crónica de la orden de San Agustín en las provincias de la Nueva España*. México: Iuan Ruiz impresor.

Fuentes

Las 9 jornadas de los santos peregrinos editadas por la Test. de A. V. Arroyo, s.f., a. [México]: Testamentaria de Antonio Vanegas Arroyo.

Las 9 jornadas de los santos peregrinos editadas por la Test. de A. V. Arroyo, s.f., b. [México]: Testamentaria de Antonio Vanegas Arroyo.

Las nueve jornadas de los santos peregrinos. Editor A. Vanegas Arroyo, 1915. [México]: [Antonio Vanegas Arroyo].

Las nueve jornadas de los santos peregrinos. Editor A. Vanegas Arroyo, 1901. [México]: [Antonio Vanegas Arroyo].

Las nueve jornadas de los santos peregrinos. Editor A. Vanegas Arroyo, s.f., a. [México]: [Antonio Vanegas Arroyo].

Las nueve jornadas de los santos peregrinos. Editor A. Vanegas Arroyo, s.f., b. [México]: [Antonio Vanegas Arroyo].

Las nueve jornadas de los santos peregrinos. Editor A. Vanegas Arroyo, s.f., c. [México]: [Antonio Vanegas Arroyo].

Las nueve jornadas de los santos peregrinos. Editor A. Vanegas Arroyo, s.f., d. [México]: [Antonio Vanegas Arroyo].

Las nueve jornadas de los santos peregrinos. Editor A. Vanegas Arroyo, s.f., e. [México]: [Antonio Vanegas Arroyo].

Las nueve jornadas de los santos peregrinos. Editor A. Vanegas Arroyo, s.f., f. [México]: [Antonio Vanegas Arroyo].

Las nueve jornadas de los santos peregrinos. Editor A. Vanegas Arroyo, s.f., g. [México]: Testamentaria de Antonio Vanegas Arroyo.

Novena. Música y cantos para los 9 días de jornadas, 1918. México: Testamentaria de Antonio Vanegas Arroyo.

Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos Jesús, María y José. Aumentada con la canción "Sobre las olas" a lo divino. Editor Antonio Vanegas, s.f. [México]: [Antonio Vanegas Arroyo].

- Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos Jesús, María y José. Con el Nuevo Rorro y el "Wals de las golondrinas" a lo divino, música de la zarzuela "De Madrid a París". Editor Antonio Vanegas, s.f. [México]: [Antonio Vanegas Arroyo].*
- Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos Jesús, María y José. Con un bonito ofrecimiento de pastores para el Nacimiento del Niño Dios. Editor Antonio Vanegas, s.f. [México]: [Antonio Vanegas Arroyo].*
- Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos Jesús, María y José. Con un ofrecimiento de pastores y pastoras. Editor Antonio Vanegas, s.f. [México]: [Antonio Vanegas Arroyo].*
- Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos Jesús, María y José y el duo de "La verbena de la Paloma" a lo divino, por Bato y Gila. Editor Antonio Vanegas, s.f. [México]: [Antonio Vanegas Arroyo].*
- Novena para los nueve días de jornadas en honor de los santos peregrinos José y María, con una bonita pastorela titulada "Bato y Bras". Arman tal bola que dejan sin cola al Diablo. Editor A. Vanegas Arroyo, 1909. México: Antonio Vanegas Arroyo.*

“Esa agua tiene misterio”. Relatos sobre el lago de Zirahuén

El lago de Zirahuén se encuentra al centro-norte del estado de Michoacán, en el municipio de Salvador Escalante. Es el cuerpo de agua más profundo del Occidente mexicano. Tiene una superficie de 10.48 kilómetros cuadrados. En su ribera se encuentra el pueblo del mismo nombre y algunas rancherías más: Tembúcharo, Copándaro y Agua Verde. El nombre Siragueny aparece mencionado en el texto del siglo XVI de Jerónimo de Alcalá, la *Relación de Michoacán*.

Los habitantes de la zona se dedican principalmente a la pesca, la agricultura y el turismo, aunque esta última actividad económica ha sido mermada por la inseguridad y la violencia que se viven en el estado. Fui al lago por recomendación de una ambientalista: “En Zirahuén hay sirena”, me dijo. Ella sabía que mi tema de investigación principal es el trabajo de campo en torno a las entidades acuáticas.

Llegué al lago en enero de 2013 y he asistido de forma intermitente, primero con Santiago Cortés Hernández (investigador de la ENES, Morelia, UNAM) y, posteriormente, con un grupo de alumnos entusiastas de la licenciatura en Literatura Intercultural: Lluvidareli Rodríguez Castañeda, Abraham Montañez Arciga y Francisco Rangel Yáñez.

Mi sorpresa fue grande. En Zirahuén, a pesar de que no se habla purépecha ni existe una ritualidad explícita en torno a la figura de la sirena,¹ abundan los relatos sobre el lago como entidad anímica. Por ejemplo, es mujer y tiene voluntad, ahoga a

¹En otros lugares, la sirena es la dueña de ojos de agua, manantiales y lagos. Incluso se le obsequian ofrendas en colores azul y verde.

hombres jóvenes, permite que las personas naden hacia su centro pero impide que salgan, también controla la pesca. Esta entidad se materializa en dos figuras que simbólicamente representan el deseo: una jicarita bien adornada y una hermosísima sirena.

Los textos que a continuación se presentan fueron videograbados en enero, mayo y junio de 2013. Son fragmentos de largas conversaciones con algunos de los habitantes de la zona. Algunos tienen la forma de relato: un principio y un fin claros. Otros presentan una estructura que, en algunos estudios de tradición oral, ha sido calificada como información etnográfica o "creencias". He decidido incluir todos estos materiales para dar un panorama muy cercano a la realidad percibida por los pobladores del sitio, con el fin de entender mejor el complejo cultural desde el contexto local.

Los textos que aquí presento son discursos creados durante entrevistas sumamente abiertas, en las que también se trataron asuntos familiares, de política y problemas de la tierra. El lago de Zirahuén, su cuidado, preservación e implicaciones culturales son temas habituales y destacados en las vidas de los conversadores: "¿Qué más quiere que le cuente sobre el lago?", "¿Ya vieron la mancha del lago?", "Mis hermanos desde niños trabajaron en el lago", "La sirena se llevó a sus hermanos", etcétera.

Los materiales recopilados son el eje de investigación de mi tesis doctoral: "Deseo y muerte: entidades femeninas acuáticas." El corpus recopilado se publicará, en su totalidad, en una edición financiada por el proyecto PAPIME: *Taller de recopilación de tradición oral en la zona lacustre michoacana. Recolección, transcripción, edición y almacenamiento de expresiones literarias.*

Los conversadores que aparecen son Eliodoro Sanabria, María de la Salud Melchor, Salud Padilla Saucedo, María Teresa Melchor Moya, Fernando Calvillo, Guillermina Patricio Moncada, Juan Melchor y Gabino Calvillo Gallegos. Se dedican a la pesca, a la artesanía y al comercio. La mayoría son personas mayores de cincuenta años, aunque también incluí el relato de una niña de doce años: María de la Salud. Ella estudiaba el sexto grado de primaria y me contó la historia del lago con un papel en la mano; se trataba de la leyenda que le enseñaron en la escuela, una versión muy

conocida del historiador y creador literario michoacano Eduardo Ruiz. Cuando terminó de leer, le pregunté:

— ¿Los niños de tu salón sí creen en la sirena, o qué? ¿Qué es lo que piensan ellos de la sirena?

— Pus, hay unos que sí creen y otros que no, que porque la sirena nomás es puro cuento. Pero sí creen unos que sí, que sí vive una sirena.

— ¿Y tú qué piensas?

— Que sí.

— ¿Que sí?

— Mjm.

Y después me contó que su tía María Teresa había visto a la sirena bañándose.

El lago y sus personificaciones son parte de la realidad de estas personas. Todos conocen el misterio de Zirahuén, su encanto, y andan por el lago con cautela. Así se lo enseñaron sus abuelos.

He decidido presentar los materiales, para su mejor comprensión, en seis apartados: "Sobre el origen del lago y de la sirena", "El lago es mujer", "Encuentros con la sirena", "Los ahogados", "La jícara" y "Otros misterios del lago". A cada fragmento le asigné un título que no pongo entre corchetes, sino con cursivas y negritas. Cuando tomo alguna de las frases o palabras dichas por los conversadores para titular los materiales, las coloco entre comillas, como una cita. Decidí simplificar la transcripción de las aféresis, síncopas y apócopos como *pa* por *para*, *tá* por *está* y *hoga* por *ahoga*. Utilizo también el *áhi* por *ahí*, cuando así se pronuncia.

Todos los relatos están relacionados entre sí; sin embargo, en los que he titulado "El suegro y la sirena de la piedra", "El herrero Manuel" y "Los tres hermanos" asoma una anécdota común.

Esperemos que estos materiales sean del gusto del lector y que los tome en cuenta cuando decida visitar los manantiales, lagos o lagunas que, se dice, "tienen sirena".

BERENICE GRANADOS
ENES, UNAM, Morelia

1. Sobre el origen del lago y de la sirena

María Elena y el cántaro

El lago fue una traición simplemente de una muchacha. Esa era de, era de Agua Verde esa muchacha, y venía al lago. Ya era una joven, porque ella ya podía con el cántaro del agua. Y que tenían una cubetita amarrada para sacar el agua. Y llenaba su cántaro ya cuando se iba luego, luego agrandando el pozo del agua, porque más y más se iba saliendo. Ya ella ya llegaba y le hacía al cántaro al hombro y ya. Hasta que un día se la llevó el cántaro a la muchacha. Lo jaló, lo jaló y no estaba bien parada, yo creo, y se fue. Y allí se quedó el encanto de ella, porque fue pa arriba y pa arriba y pa arriba y pa arriba, hasta que se formó el charco siempre grande. Y luego de ahí fue y ahí fue y ahí fue, y ahí está el lago.

La historia del libro, así que describió en ese entonces esto que le conté, está en Agua Verde, ahí está. Y quién sabe si ahí lo tengan o no, porque era un libro muy especial. No lo querían prestar a cualquier gente. A mi papá se lo prestaron porque él tenía mucha amistad con ese señor y se lo prestó. Él se llamaba don Juan.

Entonces, lógicamente, la agua, su nombre, es la agua de Zirahuén, pero se llama el lago María Helena, porque ella fue la que se ahogó para que se hiciera la laguna.

*Eliodoro Sanabria, 70 años, pescador.
26 de mayo de 2013.*

Eréndira y Tangansuán

Cuenta la leyenda que, que, que Zirahuén, que la princesa Eréndira y Tangansuán² eran novios. Él era, era el, el campesino y

²Eréndira es una figura inventada por el historiador Eduardo Ruiz, una princesa purépecha que aprende a montar a caballo y da batalla a los conquistadores españoles. Tangansuán o Tanganxoan, como aparece en la *Relación de Michoacán*, junto con su primo Hirepan, son personajes principales y fundadores del imperio purépecha.

ella era una princesa. Y él un día, este, fue a pedir su mano del, de la princesa. En, este, en el tiempo, una guerra lo mandó pa acá. Y para que se pudiera casar con la princesa, este, su papá de la princesa lo mandó a, este, al muchacho lo mandó a que fuera, hiciera otra guerra. Y entonces aquí, la princesa ella andaba en, en un cerro con más de su reino. Y entons, ahí, este, el capitán la vio y se enamoró. Y allí, un día ella no tenía miedo de nada y entonces allí llegaron, este, llegó el capitán y se la llevó. Y ahí, este, en el Rincón de Agua Verde, ahí se puso a llorar a cantarazos. Y allí se fue creciendo el lago. Y en medio del lago hay un castillo de oro con campanas finas, que es cuando se escuchan las campanadas en medio del lago en Semana Santa.

*María de la Salud Melchor, 12 años, estudiante.
25 de enero de 2013.*

La muchacha que se volvió sirena

Una vez, esta era una muchacha con sus papás, ese es una... que no la dejaban salir a ninguna parte. Que, este, que ni... ¿No ve que en Semana Santa no dejan a uno que haga travesuras, que se vaya a bañar?

Que le decían:

—Hija, mira que el jueves santo, el viernes santo no es día de que se ande uno ahogando, que se ande metiendo al agua, porque si se meten al agua los castiga, los vuelve animal o los vuelve otra cosa. Y si se meten al agua se van a volver pescados, o un animal, pues, con cola de pescado.

No, pus que la muchacha... Ya ve uno, pues, que si le dicen "no hagas aquello", y uno lo hace porque no sabe. Y esta, dicen que no, pues, entendió. Que dijo:

— ¡Ah, yo sí me voy al agua! Me voy a bañar.

Y que se metió a bañar. Y que, este, se volvió, pues, pescado. O sea, la cola nada más. Los pies se unieron así como la cola, pues, y de aquí pa arriba ella es mujer. Es una mujer. Y entonces ella

no creyó, y entonces eso le pasó por desobedecer. Y dicen que es la muchacha que anda, pues, en el agua. Y sí, pues.

*María Teresa Melchor Moya, 72 años, artesana.
25 de enero de 2013.*

2. El lago es mujer

Le gustaban los hombres

Porque ya decían que sí era cierto que la sirena, por eso se ahogaban los muchachos, porque la laguna era mujer. Era mujer y a la mujer le gustaban, le gustaban los hombres. Y ya decían, ya decían con tiempo, de que cuando ya la sirena quería un ahogao, aquí ya se echaba de ver, cuando quería eso. Porque entons, el lago no estaba así como está: el lago se dejaba venir con unos olones muy fuertes, fuertes los olones. Se golpeaban los caderones y chapaleaban las, el agua. Pero que bajaban tan fuertes las olas, que bajaban. Y decía mi papá, mi papá murió como de unos ochenta y ocho años, y decía:

— Es que el lago, dice, le hace así porque ya quiere ahogado.

Y sí. Áhi nomás, este, estaba la laguna así y áhi nomás de que había ahogao. Había ahogao y ya se silenciaba. Silencito, silencio el lago.

Por eso ya nosotros empezamos a creer en que sí es encanto la laguna. Es un encanto, es un encanto. Ojo de mar, dicen que es ojo de mar, pero yo creo que es encanto. El agua es nacida de aquí, nacida porque hay ojos de aguas, hay veneros donde está naciendo el agua. Está naciendo el agua y está entrando la agua a la laguna.

*Salud Padilla Saucedo, 68 años, comerciante.
26 de enero de 2013.*

En este lago puro hombre se hoga

No es una historia sino que sí estaba la sirena, pues que sí existía. Y por eso nada más ahoga a los hombres y no a las mujeres. En este lago puro hombre se hoga, no mujeres, las mujeres no. Es que ellos, como dicen, es la sirena la que los llama. Nunca la he visto.

Lo que pasa que aquí el lago alguna gente lo conoce, porque cuando el lago hace ruido... O sea, orita está haciendo ruido por el aire, o sea, el aire normal que hace. Pero hay veces que el aire hace muy fuerte, hace muy fuerte y, este, y se oye que hace mucho ruido. Dicen que está enojado, es cuando se ahoga la gente. Este, antes de que se ahogaran los que se ahogaron — se ahogaron tres, cuatro — así estaba un día antes el lago haciendo ese movimiento, pues. Y sí, al siguiente día se ahogaron tres. Después todavía duró como ocho días y se volvió a ahogar el que quedó allí, porque decían que el lago todavía estaba enojado, pues, que, que pedía más ahogados. Y que siempre, cada vez que pide, son cuatro. Se ahogaron cuatro personas ahora que pasó esto, ¿eh?

Pero eso son historias que cuentan, uno no las conoce, pues. Nada más a la gente que es de más antes, que dice que eso es lo [que] sucede, y sí.

*Fernando Calvillo, 47 años, pescador.
26 de junio de 2013.*

"Todo arroja pa fuera"

GUILLERMINA: Pero fíjese que cuando llueve, cuando hace aire, todo pues se sale pa la orilla, como que todo avienta para afuera. Pero, pus luego, pues, como ahorita que llueve, pus, todo vuelve a dar, yo creo otra vez ahí. Pero dicen que no consiente, pues, nada. Que ella todo arroja pa fuera, por el río que sale para allá. ¿No ve que sale un río para allá? Desemboca un río y dicen que ella, pues, todo arroja pa fuera. Por ser, pues, mujer, yo creo. Por ser mujer.

BERENICE: Sí, es lo que dicen, ¿verdad? Que el agua es mujer.

GUILLERMINA: Es mujer, pues, y ella no quiere, pues, nada sucio. Y dicen que como es mujer el lago, que por eso, esta laguna, pues, que por eso arroja todo, pues, pa fuera.

*Guillermina Patricio Moncada, 54 años, artesana.
26 de mayo de 2013.*

3. Encuentros con la sirena

"Tuve esa dicha de verla"

Porque le digo que sí, yo sí tuve esa dicha de verla.

Todos mis hermanos, este, han trabajado en la agua, pero nunca la han visto, y a mí, les platico, ¿verdad?, y se ríen de mí. Les digo:

—Pues ríanse, pues, porque no saben o no lo han visto. Pero yo sí, pues, tuve esa dicha, de verla.

Esa vez íbanos con una, con dos amigas, mi hermano y otro hermano que todavía vive él, pero mi hermano primero él ya se murió. Íbanos con él a la dichosa zarza, llevábamos cubetitas así. Pero fíjese que no había luz ni nada para allá, ni... Una veredita así, mire, por donde pasaban esos ranchos de allá. Andábanos ese rancho al otro. Se llama Copándaro y Agua Verde. Ya, pues, ellos viajaban en veces. Hacían una cosa y ya pasaban por esa veredita. Pero estaba cubierto de árboles y, bueno, no se veía. Este, barba de... ¡ay!, pues no sé cómo le dicen a esa planta que se guía bien bonito, y de flores. Y allí, pues, bien tapado que estaba. Andaban entre, entre, entre el cerro, pues, nomás con la veredita. Y entonces, este, no había nada, nada de gente. Taba lleno, pues, de árboles y todo. Y fíjese que, que como nosotros íbanos a pescar, llevaban, este, así tortillas, para allá, pues, comer.

Y, este, y ya salíamos. Hacíamos lumbre. Había mucha leña para calentar, y como sacábamos pescado más antes, así, bien

bonitos, los abríamos y los poníamos entre el brasero a asar. Y, mire, con esas zarzas... Llevábamos un chile perón.³ Luego en la misma batea con la que sacábamos el agua, ahí lo molíamos y era comer y comer. No, pus comíamos bien a gusto.

BERENICE: Bien rico.

TERESA: Y eso era que ya habíamos la... Antes, como estaban así, mire, los ramos de zarzas, no, pus que un domingo vamos. Y sí, ahí vamos. Y yo iba, pues, mire, con la ansia de que, de que ya llegáramos pues a donde estaban. Y este, y vi... y fijese que yo ya iba viendo que ya merito llegábamos. Me imagino que ha de haber sido on tá el tular ese, mire, que yo ya iba estirando el pescuezo: "Ah, ya merito llegamos".

Cuando, mire, que veo esa muchacha, pero nada más de la cintura para arriba. Estaba parada en el agua, pero estaba devesando,⁴ mire, allá donde se ve el Rincón. Estaba devisando para acá, estaba así. Y como de, de aquí, se le veía el pelo que le caía al agua, como en el codo, una cosa así. Se le veía su cabello, pero ¡quiere ver una muchacha que se acaba de hacer los, mire, los...!

BERENICE: Los rizos.

TERESA: Los rizos. Pero bien bonitos. Pero nada más se los vi de lado, no así, pues completa, ¿verdá? Del lado nada más. Entonces, este, estaba ella como muy devisando pa allá. Muy silencita el agua, y ella estaba volteada. Entonces les digo yo a mis hermanos, me paro y les digo:

—Miren, ¿qué es aquello? Una mucha...

Nomás me quedé: una... Nomás. No les acabé de decir "una muchacha", porque, mire, en lo que voltié a decirles a mis hermanos se dio el sentón, yo creo. Yo no vi cuándo se sentó. Porque yo voltié. Cuando voltié ya nomás taba la ola, así como quiere ver cuando deja una piedra muy grande. Estaba la ola así donde se dio el sentón. Ya no vi nada. Y luego ya yo les platiqué:

³ *chile perón*: nombre que se le da en Michoacán al chile manzano, parecido al habanero.

⁴ *devesando*: 'divisando'.

— Ay, dice, no les hubieras dicho, pa que la bieras visto cómo se sumía, o qué, pues. Pero es que ella no quería que vieras más que sólo tú.

Le digo:

— Pues eso fue lo que yo no pensé.

Y fíjese que nada más se quedó la rueda de la ola donde ella se dio el sentón y se perdió.

Y entonces me dijeron:

— ¡Ay! ¿Cuál muchacha? Ahí no hay nada.

Le dije:

— Ya no está.

Y que pensé, dije yo: “No, es que esta muchacha...”. Como en ese rancho de Copándaro nadan, nadaban, ya no, las muchachas nadaban con un cántaro aquí.⁵ No sé cómo, para no sumirse. Yo pensé que sería alguna muchacha que se andaba bañando. Ya salí. Y yo con la tentación, pues, de la dichosa muchacha. Y dije yo: “Pero por ahí van a estar los zapatos”. Pensé nomás, no les dije a nadie: “Por ahí va a estar la ropa afuera”. Cuál ropa, no había nada.

BERENICE: ¿No había nada?

TERESA: Nada, nada, nada. Y eso, pues, que yo sí vi. Y por eso yo les cuento. Y, este, me dicen:

— ¡Ay, tú estás loca!

Le digo:

— ¡Ay, pues yo creo que sí estaba loca en ese rato, pues, porque sí la vi!

No me creen, fíjese, no me creen. Pero qué cuerpo, le digo una muñequita, de esas delgaditas que salen ahora, ¿cómo se llaman las muñecas esas?

BERENICE: Las Barbies.

TERESA: Las Barbies. Bonito, pues. Pero fíjese que nada más estaba parada. La vi de aquí para arriba, pero nomás de lado porque no la vi bien. Porque todavía, le digo, pues, que todavía

⁵Se señala la boca.

estaba una distancia así de retirado. Pero ya le digo, pues, que ella áhi, áhi vive. Yo digo, porque ya pues se me perdió. Áhi vive, porque sí, pues, le digo. Y nada de roca había. Le digo yo, sí pues, áhi anda.

*María Teresa Melchor Moya, 72 años, artesana.
25 de enero de 2013.*

"Bien chula muchacha..."

Y pus le digo que también un primo, sí le platicué que también él sí se ahogó, porque él también sí...

O sea, que él platicó a mi hermano, a un hermano mío que, este, que sembraba en un terreno. ¿Sabe cuál terreno? El que repartieron los comuneros aquí enfrente —no sé si lo vio—, este, aquí en un terreno que repartieron aquí en la salidita. En ese terreno sembraba un tío mío, se llamaba mi tío Gonzalo y tenía un hijo que se llamaba Gonzalo también. Y ese, él, todas las tardes, pues, se iba. Haga de cuenta que ya llegaba la tardecita, cuando estaba el sol, y se iba y se estaba, pues, decía mi tío, que se estaba allá sentado, y allá sentado. Y que ya un día sí les platicó, pues, que les dijo:

—No, dice, es que, mira, una muchacha bien bonita me llama y me llama, dice. Y me llama y me llama esa muchacha.

Y que le decían:

—¡Ah, te creemos, qué!

Ya ve pues los amigos. Y que no, que no le creían.

—Van a ver que sí, dice. Sí me llama, pues, dice.

Y un día antes les dijo. O salió la sirena, pues, pues qué más.

—Salió la muchacha, pero bien chula muchacha, dice. Y me vuelve a llamar y me vuelve a llamar, pero... Ora sí voy a ver qué quiere, pues, al fin que sé nadar bien.

Y al otro día se metió y se ahogó, ya lo sacaron ahogado.

Por eso le digo, él platicó antes que sí, pues, sí existe la sirena, porque a él lo llamaba, pues. Y que lo llamaba y lo llamaba. Y a

ver, sí se ahogó también. Por eso sí de que existe, pero no toda la gente tiene, pues, el don de verla. Porque pus no, no, pues, la ven. Mucha gente pus dicen que sí y que sí.

*Guillermina Patricio Moncada, 54 años, artesana.
26 de mayo de 2013.*

El suegro y la sirena de la piedra

Mi suegro, que él la vio. Él tenía, él tenía, casi iba para los cien años, y a ese señor le gustaba mucho salir, le gustaba mucho salir y se iba siempre en su caballo, porque él, pues, peleó en la Revolución. Le gustaba mucho salir, le gustaba mucho, con sus carrilleras y todo. Y él sí, pues, también, este, nos platicaba a nosotros que sí, que sí había sirena. Y que sí era un encanto porque esa sirena llamaba a los hombres a los que ella quería que se ahogaran.

Entonces él, él le tocó, cuando fue a ver sus animales a caballo. Le tocó que le salió la sirena en el camino yendo a Santa Clara –ese camino se llama El Cerrito Colorado. Entons en El Cerrito Colorado, al pasar a su, a su campo que se llamaba, se llamaba, este, El Parán, y iba para allá, entons dice que le salió a medio camino y que luego luego se le atravesó en el camino. Después de que estaba en una piedra, salió y se atravesó y le jaló la rienda al caballo. Y que le dice:

– ¿Adónde vas?

– Voy para acá a ver a los animales.

Dice:

– Yo te invito que nos váyamos a bañar, dice. Que me acompañes para irnos a bañar.

No, pus él dijo:

– ¿Cómo la iba a acompañar, dijo, si era pura sirena? Pus sí. Ya luego yo le dije: “Espérame, ahorita que venga de mi mandado, me esperas y te acompaño a bañarnos”.

Entonces, ya de regreso llegó. Ya venía otra vez adonde volvió a llegar... a ver, y él cambió el camino; se fue por el lado de arri-

ba. Al lado de arriba hay una cruz, esa cruz le hacen su fiesta porque son cuelgueros y quitan la cuelga, y cada mes el día primero de mayo le ponen su cuelga.⁶ Y ya dice:

—No, dice, pus ya llegando yo ahí, dice, que se me atraviesa otra vez. Que la veo de lejos, dice. No, dice, yo que me le pego al caballo, le doy un chicotazo, dice, y me regreso. Y que me voy para atrás. Dice: No voy a atravesar para ver si así no me seguía. Y dice: Sí, dice.

Que llegó a la casa, pues. Dice:

—No, dice, vieras. Y sí la vi, dijo, y sí es sirena, dice, porque ella era una muchacha tan bonita, dice, con su cabello más debajo de la espalda, pero un cabello largote muy bonito, dice. Y cuando yo ya voltié, porque yo nomás voltié tantito a ver cómo había ganado, dice, ella ya namás se brincó, se entró al agua y se aplastó en una piedra, dice. Y ahí estaba la sirena, dice.

Pero eso sí es cierto, dice, que la sirena se llevó a mi hermano. A sus hermanos, dice.

*Salud Padilla Saucedo, 68 años, comerciante.
26 de enero de 2013.*

El herrero Manuel

Otros ven, ven, este, una jicarita. Un Manuel, que él era, era, hacía machetes, hacía, pues, cosas de herrería. Ese íbamos a mandarle hacer una herramienta de... para trabajar, pues. Y taba como así, como...⁷ Dice:

—Oigan, ustedes nunca han visto una mujer tan bonita como yo la he visto allá en la orilla del lago. Nunca la han visto ustedes. Y me quiere, pues, a mí me llama.

⁶Poco antes del día de la Santa Cruz (3 de mayo) a las cruces que están en los cerros se les cuelgan listones de colores. Hay personas de la comunidad que son elegidas para ello, son los llamados *cuelgueros*.

⁷Hace el gesto de "estar loco".

Le digo:

– Manuel, así como estás de feo, oye, te van a estar llamando a ti.

Así, pues, pasó. Me dijo:

– Sí, pues, de veras, sí. A mí me llama la muchacha, está bien bonita. Y allá la hallo, allá por el cerrito. Allí a los pies de donde está el cerrito este, allí la hallo abajo, porque cuando voy seguro la veo: tará lavando, estará bañándose. Voy ahí, me llama. Yo nunca he ido.

Y sí se lo llevó la muchacha. Sí se ahogó. Se ahogaron tres, él y otros dos hermanos, pescando. Dicen que se asomaba, se asomaba pa dentro. Entonces un hermano de ellos ya se había librado; salió, se salió pa fuera del agua. Y aquellos andaban enredados en las redes con la que pescan, navegándole pa salirse. Ya no pudieron salir, ya estaban enredados. Entons el otro se mete a quererlos librar, ya se mató el burro, se lo llevaron también.

*Gabino Calvillo Gallegos, 83 años, anunciador.⁸
24 de junio de 2013.*

4. Los ahogados

Los tres hermanos

Dice que habían ido a pescar, ellos eran tres hermanos, y iban cuatro. Buscaban un peón y los tres eran hermanos. Y que ya se entraron y que anduvieron todo el día, todo el día pescando, y que no encontraban nada. Y que dicen, y que dicen:

– Ya vamos a echar el último, a ver quién quitaba y en este sí agarramos algo.

⁸Se dedica a anunciar por megáfono ofertas, eventos y noticias que conciernen a la gente de la comunidad.

Pues sí, dice que áhi namás —habrá sido el encanto de la sirena— que áhi namás que sale un, una, este, una garza blanca, grandota, les decían yorchas. Y ya, pues, uno... Que las garzas, dice, que sale, dice, la esa yorcha blanca, con un pescado así en el hocico.

Dice que les dijo:

—Ahora sí vamos a sacar pescados, ahora sí vamos a sacar pescados.

Dice que sí:

—Vamos a echarlo áhi on tá. Ahí va a haber.

Pues que sí, que tendieron la rede y... pa pescar, y que van sintiendo la bolsa de la rede pesada.

—Mmm, ya traemos rehartos pescados.

Pus era la sirena, el encanto que los llamó. Y que allí había pescados pa echárselos a los dos. Dice que ya cuando ellos jalaban la bolsa sacaron pero puro pescado de lo mejor. Porque más antes, pues, había pescado blanco,⁹ y pesaban hasta medio kilo o kilo, grandotote el pescado. Entons, esa vez había esos pescados grandototes. Y que puro pescado escogido. Puro chulo pescado grande y se vende por kilo; los kilos lo dan a 350 un kilo, 400, 350 el kilo. Era del más caro, y puro pescado de ese. Pues era el encanto.

Dice que ya cuando ellos vieron lo que vaciaron, no alcanzaron a vaciar cuando se voltió pa bajo el barco, se sumió el barco. Y que áhi namás se veía el alumbre del pescado.¹⁰ Y no, se alcanzaron a volcar. Y áhi nomás se alcanzaron a agarrar del barco, y cuando lo acomodaron se alcanzaron a salvar dos y uno se quedó. Y luego ese lo sacaron bien ahogado. Lo sacaron, dice que lo estiraron al borde de la laguna, y a uno lo colgaron en un fresno y de ahí lo colgaron y que le hacían así¹¹ pa que le bajara el agua. Y le bajaron la agua, pero de todas maneras murió. Era el peón de ellos. Dice que a ese lo, se lo, le sacaron el agua. Decían

⁹ *pescado blanco*: especie de pescado nativa de la región lacustre michoacana.

¹⁰ El pescado, cuando cae de nuevo al agua, brilla.

¹¹ Le daban una palmada en la espalda.

que se llamaba Braulio, y le decían *el Vaguito*, pero sí le sacaron el agua, pero nomás un rato, pues, en lo que estuvo. Y se acuerda que se fueron sus dos hermanos y se fue el otro también.

Por eso, pus nosotros sí creímos que había todo eso. Por eso nosotros con los muchachos salen a pescar y siempre lo que nosotros pedimos, pues, que los cuide, pues. Adentro, pues. Pus sí tener cuidado y pedir por ellos, porque sí, con el agua no, les decía yo que con el agua no se juega. Lo que con la lumbre y con la agua no se juega. Son peligrosas, muy peligrosas.

*Salud Padilla Saucedo, 68 años, comerciante.
26 de enero de 2013.*

Los ahogados desaparecidos

JUAN MELCHOR: Y también de lo que le comentaba ayer, que se hace muy extraño que la persona que se ahoga, aunque lo vea uno que está aquí en la orilla, pero es muy... Aquí se juntan todos los compañeros pa sacar el cuerpo o la persona, pues, que se queda.

Porque se ahoga mucha gente de fuera: de Uruapan,¹² Morelia,¹³ este, aquí a los alrededores, Santa Clara del Cobre,¹⁴ Opopeo.¹⁵ Bastante turismo se ha ahogado, pues, aquí; por lo mismo que se meten a jugar, que dicen: "No, pus que yo no me hogo y quién sabe qué tanto".

Pus órale, pues, se los lleva y no los vuelven a aparecer hasta los dos, tres días. Y aunque diga uno, pues, que esta aquí en el,

¹² *Uruapan*: ciudad ubicada al centro-occidente del estado de Michoacán, a unos 46 kilómetros de Zirahuén.

¹³ *Morelia*: capital del estado de Michoacán, se encuentra aproximadamente a 80 kilómetros de Zirahuén.

¹⁴ *Santa Clara del Cobre*: cabecera del municipio Salvador Escalante, al que también pertenece Zirahuén.

¹⁵ *Opopeo*: poblado que se encuentra también en Salvador Escalante, a 18 kilómetros de Zirahuén.

en donde dice que ahí quedó, no se encuentra esa persona, ya hasta que los vuelven a regresar donde los vuelven a tomar el encanto que sería la sirena, pues. Y se los lleva a su palacio. Y ahora sí que es lo que uno, pues...

BERENICE: ¿Por eso desaparecen tantos días?

JUAN MELCHOR: Por eso desaparecen. Y hay a unos o, pues, algunos sí luego, luego los aparece, pero a otros sí se los lleva. Lo mínimo son ocho a doce horas lo que los desaparece del lugar de donde se encuentra. Eh, y hay uno que duró hasta un mes, que quedó en el medio lago esa persona, y como al mes lo soltó a ese señor.

*Juan Melchor, 35 años, pescador y restaurantero.
25 de enero de 2013.*

"No es tan berenga"

SALUD: Yo creo que sí escoge, porque, porque no es tan berenga: no se lleva puros viejitos, sino se lleva nuevos, puros nuevos. Se lleva hasta la edad de quince años pa arriba. Porque hasta niños de quince años se ha llevado. Y no los hoga donde ella se los debe llevar, sino los hoga, los trae alrededor del agua y cuando ya se vacían, y que ya están llenos de agua y todo, o será que ya que se, que ya no están, pues, que ya no tengan agua, ya los avienta pa arriba, pa arriba. Los ahogados andan arriba, en el agua. Y si uno se fue de aquí y no lo hallaban, y no lo hallaban, y busque y busque y no lo hallaban en ningún lado y, al último, cuando ya la laguna los llevó, sabe,¹⁶ los echará hasta debajo y luego los aventará para arriba. Quién sabe. Ya se ven pa arriba, y ya ellos ya sabrán por donde se ahogaron. Por allí van nadando. Los sacan las olas y ya ellos esperan a que los saquen.

¹⁶sabe: 'quién sabe'.

BERENICE: Así sale el ahogado.

SALUD: Donde dejan ellos sus trapos pa meterse a bañar, ahí vuelven a salir.

*Salud Padilla Saucedo, 68 años, comerciante.
26 de enero de 2013.*

El oficio de los pescadores

FERNANDO: Aquí los pescadores somos los que, no tenemos la responsabilidad, sino que nosotros somos los que nos llaman para sacar a los que se ahogan. Namás que, si hubo alguien:

– No, pus que avísenle a los pescadores, a ver si vienen.

Y ya, si hay una persona somos los que sacamos la gente.

Aquí han venido a traer estos de la Cruz Roja supuestamente a sacar a los que se ahogan, pero pus nunca los sacan ellos.

BERENICE: ¿No pueden?

FERNANDO: No. Lo que pasa es que han de tener miedo, porque uno los sacan pero ellos no se quieren meter al agua. Cuando el día que sacamos una muchacha que se ahogó allí, un muchacho que se ahogó ahí por donde está el letrero, este, vinieron y ahí estaba a flote y se le alcanzaba a ver la cabeza, quedó parado y nadie lo quiso agarrar hasta que fuimos nosotros a sacarlo porque ellos no quisieron agarrar al que se ahogó. Este, yo creo que ellos deberían de ver que cuando una persona se ahoga, ellos deberían de sacarla, a ver si pueden revivirla. Yo tengo entendido que, dicen que cuando uno toma agua y que se ahoga, tiene un rato para, si lo auxilian, para volver a revivir, pues. Se puede. Pero no, pus áhi lo dejaron hasta que nosotros fuimos a sacarlo.

*Fernando Calvillo, 47 años, pescador.
26 de junio de 2013.*

5. La jícara

Jacinto el del pajarito y la jícara

El agüelo mío, el agüelo mío pus ya ha de tener más de, ya más de, él cien años tenía el vejito. Era de los muchos de muy antes, esos eran indígenas. Esos sí hablaban el purépecha los señores. Y él no usaba pantalón, él usaba calzón blanco con faja colorada como los inditos, ¿verdad?, con faja colorada y calzón de manta y blusa de manta. Él sí era purépecha; los abuelos, pues, que eran purépecha.

Y que decía... y que se emborrachaba, se emborrachaba bien harto. Él era el papá de mi papá. Y estaban unas señoras que les gustaba mucho ir al templo, mucho, eran muy católicas. Pero pus eran católicas y eran señoritas. Y que ya luego que iba y que les decía mi papá, mi agüelito... Mi agüelito se llamaba Jacinto, Jacinto Padilla. Porque mi papá era Ramón Padilla, y él, y su papá de él se llamaba Jacinto Padilla. Y que bien borracho, que bien borracho andaba en las casas. Y que iba y les decía a las señoritas:

– Lolita, Lolita, cómprame un pajarito.

– Ay, Jacinto, ¿a poco tú vendes pajaritos?

– Nomás vieras qué bonitos están y cantan bien bonito, como unos jilgueros.

– ¿De veras?

– Sí [risas].

Y que luego le dijo, y que luego le dijo:

– A ver, enseñame el pajarito [risas].

Que le enseñó el pajarito y que:

– ¡Ave María Purísima! ¡Malcriado, malcriado! ¿qué me estás enseñando tú a mí? ¡No me salgas con esas, con esas mensadas!¹⁷
¡Cómo que eso!

Y que ya, que se arranca y que se mete pa dentro.

Y que dice el agüelo:

¹⁷ mensadas: 'tonterías'.

— Ya me dijo de groserías, que me regañó. Orita me voy a bañar, a mojarme la cabeza pa que se me quite lo borracho. Porque qué penas, dice, voy a decir para allá. Ahorita me lavo la cabeza y me lavo las manos pa que me quite lo borracho.

Era cuando estaba, pues, grande el agua. Pus entons el agua llegaba hasta donde estaban esos escalones, cuando ellos vivían. Yo ya no la vi, pero sí apenas, apenas la vi porque llegaba un poquito más acá. Había unas matas, pero esas sí estaban más allá. Y que ahí, un señor les quitó ese pedazo porque era comunal y hay muchas viviendas, están unos fresnos y casas pa acá, ese era pura laguna.

Y que ya vino y que se lavó la cabeza, se lavó las manos. Dice que estaba sentado, cuando áhi nomás que ve las jicaritas, que iban las jicaritas y iban las jicaritas. Y que él se metió, se quitó el calzón y se arremangó y quería alcanzar la jicarita. Y que luego:

— No, no la puedo alcanzar. La voy a intentar alcanzar, a ver si ahorita la alcanzo.

Y que se quitó el calzón y que la jícara ganó más pa dentro y más en medio. Y que:

— No, no, no, Jesús, María y José, dice, no me meto yo, dice, porque ese es encanto de la sirena y esta me quiere ahogar.

Ya se puso y se vino y ya se recogió. Dijo:

— No, pus es que me quería ahogar la sirena, y me quería ahogar la sirena.

Y los viejitos más antiguos la veían. Por eso sí.

Salud Padilla Saucedo, 68 años, comerciante.

26 de enero de 2013.

La batellita

Otros se ahogan porque ven una jicarita bonita. Una batellita así, pero bonita, floreada de colores. Dicen que esa jicarita anda en el agua así, por ejemplo, anda en el agua así por arriba y se le acerca uno y la ve cerquita, la quiere agarrar y se va caminando, ca-

minando, caminando. Y uno la va siguiendo, cuando acuerda ya está en lo hondo. Y vámonos pal otro lado.

Sí hay. Eso sí fue cierto, mucha gente la ha visto, mucha gente sí ha visto eso. Pero no todos vemos eso, lo mismo, no.

*Gabino Calvillo Gallegos, 83 años, anunciador.
24 de junio de 2013.*

"Las seguían"

Decían que se veían unas, este, unas como jicaritas, y que las vían, Y como los que sabían nadar se, se metían a seguir las, y pus bien silencito iba caminando, se iba allá, y muchos sí la seguían, pues, y se ahogaban. Se regresaba. Pero pus sí, por medio de eso, veían que los jalaba, se los iba llevando.

Es lo único que yo sé, pues, según, de la historia de la sirena.

*Fernando Calvillo, 47 años, pescador.
26 de junio de 2013.*

6. Otros misterios del lago

La maldición y la mancha

GUILLERMINA: Pero mire ya pues el lago, cómo lo tenemos. ¿Si lo han visto cómo se le pone?

BERENICE: ¿La mancha esa?

GUILLERMINA: La mancha esa. ¿Y cree que esa mancha se le empezó a poner pasando Semana Santa? No la tenía antes.

BERENICE: ¿Antes de Semana Santa no estaba? ¿Y qué creen que sea?

GUILLERMINA: Pues sabe, dicen muchas cosas. Mire, por ejemplo, este, aquí, pues, ya ve que luego unos decimos una cosa y otros otra cosa, nos ponemos a platicar con los vecinos y dicen

que esto es todo de Santa Clara, porque los de Santa Clara nos echan todo para acá, ¿eh?, que la popó¹⁸ y todo eso. Pero les digo yo, entonces no es eso en sí, porque entonces, porque entonces el de Pátzcuaro está revolcado y está así feo, pero no tiene esa mancha que tiene el de nosotros el de Pátzcuaro. Y cuánto drenaje no recibe: Quiroga,¹⁹ Tzintzuntzan,²⁰ todo eso que hay por ahí, todo esos alrededores todo el drenaje va a dar al lago. A lo mejor sí tienen sus buenas plantas tratadoras, a lo mejor, tal vez, pues no, no perjudican tanto. Pero aquí, pus sabe.

Y dicen que, ya ve, pues la gente, que, este, que, que ahora se ahogaron, pues, cinco en Semana Santa, cinco personas. Y dicen que unos de una familia que de aquí de San Juan, porque de aquí de San Juan, San Juan Tumbio,²¹ de aquí adelantito, que le echaron maldición. ¿Será?

*Guillermina Patricio Moncada, 54 años, artesana.
26 de mayo de 2013.*

El burro acuático

JUAN MELCHOR: Este, una ocasión íbamos nosotros en la parte que se llama el Rincón de Agua Verde,²² este, nosotros fuimos a pescar, hará unos, unos dieciséis años. Este, aquí se acostumbra sacar la trucha de madrugada con anzuelo. Y en ese tiempo andaban unos compañeros, unos señores ya grandes pescando, y en su rede grande llevaban ese animal. Pero no es malo, es nada más, este, anda nada más, pues, en el lago. Pero sí se ve. Y al tiempo

¹⁸ *popó*: 'excremento'.

¹⁹ *Quiroga*: municipio al norte del estado de Michoacán.

²⁰ *Tzintzuntzan*: ciudad que fue la capital del imperio purépecha, localizada a 17.5 kilómetros de Pátzcuaro. En este lugar se conservan unas construcciones prehispánicas conocidas como Las Yácatas.

²¹ *San Juan Tumbio*: pequeño pueblo que se localiza en el municipio de Pátzcuaro.

²² *Rincón de Agua Verde*: nombre por el cual también se conoce al lago de Zirahuén.

de que ellos iban recogiendo su rede, este, el animal se iba recorriendo hacia donde estaba el barco. Ya, ya de que, cuando llegó el bolso que trae la rede, el animal se, se, se, ahora sí se, como le diré, pues se enojó, pues, y le rompió la rede. Y por poquito volteaba a los compañeros. Y ellos se vinieron rápido, pues, ya no volvieron a entrar.

Y hubo un tiempo que, que estuvo saliendo a las orillas del lago y se acostaba en los manchones donde había zacate o tule. Y ahí se veía bien su forma, pues, y cómo estaba el manchón donde él dormía. Y varia gente ese animal, pues, sí lo ha visto. Es lo que nos platicaba, pues, mi abuelo. Y esa vez a nosotros nos tocó, sí nos tocó verlo, pues.

BERENICE: ¿Sí lo vieron ustedes?

JUAN MELCHOR: Sí, pero está liso, más o menos se ve como, como, como un burro.

Juan Melchor, 35 años, pescador y restaurantero.

25 de enero de 2013.

El misterio que tiene la laguna

Cuando nos íbamos a bañar, teníamos bien calado eso de... Pus yo sí calé, porque, mire, eso de, mire: pa entrar pa bañarnos esta agua tiene, este lago tiene un misterio, porque nosotros mismos lo notamos el misterio que tiene la laguna. Mire, para entrar de aquí para allá va uno nadando, luego bocarriba, como uno puede nadar. Entra, en dos manotadas ya va por allá en la ribera del lago pa dentro. Y pa salir... Por eso muchos se ahogan aquí, harta gente se ha ahogado, porque le dan pa dentro, por eso se fueron lejos y pa salir no aguantan. Muchos se han ahogado, no alcanzan a salir. Porque pa salir, mire, se atarca.²³ Sientes el agua fría y luego, este, ves la orilla, y duro y duro y duro, y la orilla se ve relejos.

²³se atarca: 'se atasca'.

Sí sale uno porque ya sabe. Por eso los que visitan aquí necesitan, pues, tantearle. No meterse hondo, porque simplemente no salen. Se atarcan y se ahogan, pues. No van a salir, pues se ve la orilla lejos. Ese misterio tiene el lago, porque nosotros lo hemos calado. Y se ha ahogado mucha gente de fuera y de aquí también.

*Gabino Calvillo Gallegos, 83 años, anunciador.
24 de junio de 2013.*

La culebra de agua

El tornado es una culebra de agua, que se hace pa allá por aquellos cerros. Se empieza a hacer y, este, y empieza a hacerse chiquita y va creciendo pa arriba, este, cuando la dejan hacerse. Sí, pues, sí se viene para acá, camina así con el aire que está ahorita, se viene por aquí, por el lago. Pero no, más o menos tiene²⁴ que no ha pasao.

Aquí acostumbran que cuando se empieza a hacer, para que no se haga, cuando apenas se está haciendo que alguien la ve, si trae una, un machete o algo, la corta. O sea, le hacen en cruz y sí la corta, se desvanece. Y ya no se hace.

Por eso casi no pasan ya, porque sí las cortan aquí. O sea, la gente ya más antes dicen que con eso se, se corta, y sí lo hemos visto que sí se, sí se desvanece. Cuando se está haciendo la cortan y de repente se ve cómo se desaparta, como si la tocaran y ya desaparece, ya no se hace.

*Fernando Calvillo, 47 años, pescador.
26 de junio de 2013.*

²⁴ *tiene*: 'tiene tiempo'.

Estudios

Creencias acerca del mal de ojo y de la brujería en Aldealabad del Mirón (Ávila)

MARÍA JAÉN CASTAÑO
Universidad de Alcalá

En la región de Castilla y León (España), la creencia popular en las brujas y en el mal de ojo ha estado fuertemente arraigada desde antiguo: raro es el pueblo que no conserva anécdotas o relatos de ese tipo, que los nativos relatan como reales y verídicos.

Aldealabad del Mirón, localidad de la provincia de Ávila en la que he realizado trabajo de campo desde 2011 y donde sigo recogiendo manifestaciones de la voz oral, es uno de esos pueblos pequeños y aislados (cuenta hoy con sólo once habitantes, aunque hay bastantes otros que viven en otros lugares, pero regresan al pueblo con asiduidad), que atesora una importante tradición oral relacionada con la brujería. Puesto que es el pueblo de mi familia por línea paterna, el trabajo de campo he podido realizarlo en condiciones óptimas, muy cercanas en el plano humano a los narradores.

Los materiales orales que presento en este artículo son parte de un corpus más amplio, que tiene como objetivo la preservación, al menos en el recuerdo, del patrimonio de cultura tradicional de un pueblo cuya extinción parece que será pronto inevitable.

Algunas notas sobre Aldealabad del Mirón

Aldealabad del Mirón es una pequeña aldea situada en el extremo occidental de la provincia de Ávila, junto a las estribaciones del sistema Central. Su término municipal abarca 12.15 km², y limita al oeste y noroeste con los términos de El Mirón y Mercadillo, al este con Arevalillo, y al sur con Collado del Mirón. En la actualidad,

Aldealabad del Mirón es una pedanía del Ayuntamiento de El Mirón. El núcleo de la aldea lo constituye un pequeño conjunto de casas dispuestas unas junto a otras sin un orden regular.

En cuanto a la economía de la localidad, hasta bien entrada la década de 1970, las principales actividades fueron la agricultura y la ganadería familiar y de autoconsumo. Junto a la ganadería extensiva, existía una pequeña porción de ganadería en régimen de estabulación orientada al mercado. Por otra parte, había oficios como el de carpintero, herrero, caminero, cantinero, tejero, pedrero, etcétera.

En la actualidad, estas actividades han sido abandonadas por completo, pues los habitantes de la población están jubilados, y sólo tres de ellos poseen algunas cabezas de ganado. En cuanto a la explotación de las tierras, estas han sido arrendadas a ganaderos de pueblos vecinos.

El trabajo de campo: metodología

Para llevar a cabo el trabajo de campo, en un primer momento confeccioné una relación de informantes que eran reconocidos por su memoria y conocimientos, aprovechando las informaciones aportadas por familiares y conocidos; posteriormente, los mismos informantes fueron mediadores para localizar a otros voluntarios.

Con los narradores de mi familia todo fue, por supuesto, muy sencillo, pero con los que no eran familiares el proceso requirió alguna preparación. Una vez localizado el informante, realizaba una primera visita a su domicilio para comunicarle la finalidad de mi trabajo. En este primer contacto trataba de ganarme su confianza conversando sobre temas relacionados con su vida cotidiana, pero también sobre temas relativos a la literatura y la cultura populares, para así, desde un primer momento, poder tantear si el voluntario era depositario de información de interés para mi trabajo.

Los contactos posteriores fueron en general muy productivos, una vez superadas desconfianzas y timideces iniciales, y por más

que la edad avanzada de todos ellos hiciese en ocasiones difícil obtener informaciones claras y ordenadas.

El acopio del material se apoyó en diferentes modelos de cuestionarios, principalmente en el “Cuestionario para la realización del atlas general de mitos y leyendas del mundo hispánico” elaborado por mi profesor José Manuel Pedrosa. Además de los cuestionarios, el uso de un cuaderno de campo fue de gran utilidad para apuntar los datos de los informantes (nombre y apellidos, nacimiento, grado cultural y edad) y otros relacionados con el material recogido.

Todos los materiales orales que transcribo en este trabajo fueron registrados en formato de video.

Informantes de relatos sobre brujería y mal de ojo

| <i>Apellidos y nombre</i> | <i>Edad</i> | <i>Nivel cultural</i> | <i>Año encuesta</i> |
|---------------------------|-------------|-----------------------|---------------------|
| AGA | 86 | Sabe leer y escribir | 2012 |
| DGA | 84 | Sabe leer y escribir | 2012 |
| JMS | 54 | Estudios primarios | 2012 |
| MJG | 51 | Estudios superiores | 2014 |
| MPG | 85 | Sabe leer y escribir | 2012 |
| CMV | 50 | Estudios superiores | 2012 |

Respecto a los informantes he de hacer algunas precisiones:

- Todos son naturales de Aldealabad del Mirón.
- Dos de ellos residen en el pueblo de forma permanente: A. G. A. y D. G. A.
- El resto reside en otras ciudades, pero algunos están tan vinculados con el pueblo que en los periodos vacacionales residen en él.

Mal de ojo: síntomas y remedios

En Aldealabad del Mirón las personas acudían al curandero cuando sentían un malestar general sin causa aparente. Entre los síntomas que parecían más preocupantes o sospechosos de relación con el mal de ojo se encontraban: la tristeza, la apatía, la falta de apetito y la pérdida de peso.

Si la persona no podía acudir al curandero por sí misma, se enviaba a un familiar o a otra persona de confianza con una prenda o una mata de pelo de la persona supuestamente aojada. Entonces el curandero determinaba si la persona había sido víctima de mal de ojo o no.

Se trata de una práctica vieja y tradicional. Conocemos documentos inquisitoriales que nos hablan de curanderos capaces supuestamente de sanar a través del cabello del paciente. Fue famosa, por ejemplo, una tal Tía Morena en los primeros decenios del siglo XVIII en la población albacetense de Caudete. Aquella mujer podía, a muchas leguas de distancia de sus pacientes, sin salir apenas de la habitación de su casa, saber a través de los cabellos de alguien de qué enfermedades estaba afectado, y otros datos sobre su vida (Blázquez, 1990: 235). Es un caso entre muchísimos más que ha habido de estas creencias.

En Aldealabad dicen algunos informantes que, a partir de la visita al curandero, la persona afectada comenzaba a notar mejoría y se curaba, aunque a veces había que repetir el ritual supuestamente sanador si el mal de ojo era persistente. Las operaciones y los conjuros que los curanderos llevaban a cabo eran totalmente secretos, pues no se realizaban a la vista de los afectados ni de sus familiares.

A continuación ofrezco el testimonio de mi abuela, DGA, acerca de los síntomas y las visitas al curandero; son, en su voz, especialmente interesantes, pues ella misma asegura haber padecido mal de ojo:

Es un pueblito que, vamos, se creía mucho en las brujas. Y no es que se creyera, es que salían cosas que pasaban. Si paría una cerda

y los guarines¹ se les empezaban a morir todos, se iba al curandero. Y a lo mejor se morían o no, pero desde que se iba al curandero ya no se volvía a morir ninguno. Llevábamos unos pelitos de cerdo para que lo miraran y con eso solo bastaba.

Pues luego a las personas, pues también, también lo hacían, también las tenían embrujás, porque aquí yo lo pasé. Yo ya ni comía, nada más no me movía de la cama, estaba como una cosita... Ya eso, y fuimos también a un curandero, y llevábamos una perra gorda² de esas de cobre que había antes, la llevábamos. Y esa él hacía lo que tuviera que hacer. Y esas él las metía en una bolsita y nos las ponía, que nos la colgáramos durante el tiempo que fuera como un collar. Y nos las colgábamos. Y así, pues oye, muy bien; y eso pasó aquí; y a más que a mí: pasó a más, a más personas.

Ahora luego, ya se han muerto esas señoras y ahora ya parece que llevamos ya unos años que no hemos vuelto a ver que haya pasado alguna cosa de esas. Pero eso pasó porque lo vimos aquí, lo vimos aquí en muchos, en terneros, que también se llevaba de ellos un..., cortaos unos pelitos y también pasaba lo mismo.³

En el caso de los animales, enfermaban sobre todo las crías del ganado bovino, ovino y porcino. Podía suceder, en alguna ocasión, que el ganadero se encontrase con parte de los animales muertos sin ninguna causa aparente. En tales casos, se llevaba una mata de pelo de los animales, y, después de acudir al curandero, se creía que dejaban de morir de aquella manera tan anómala.

Una de las vecinas de Aldealabad del Mirón me narró un caso de mal de ojo que afectó al ganado de su familia:

Otra cosa que pasaba en este pueblo es que había gente que creía en las brujas. Yo, decían que había brujas en el pueblo, pero nadie sabía lo que era, y a veces cuando se sucedía, quiero decir, cuando se sucedía una desgracia así continuada en una familia...

¹ *guarín*: 'cría del cerdo ya destetada'. No en *DRAE* con esta acepción.

² *perra gorda*: "moneda española de cobre o aluminio que valía cinco céntimos de peseta". *DRAE*.

³ DGA, de 84 años. Entrevistada el 8-8-2012.

Yo recuerdo en mi casa de que parían las vacas y se moría el churro,⁴ pero si eso te pasa una o dos o tres veces así, que a lo mejor no pasaba por eso, pues ellos decían:

—Pues es por las brujas o es porque nos han echado, es que tal mujer nos ha echado un mal de ojo, pues tenemos que ir al curandero para que nos quite el mal de ojo.

Y cogían pelo de la vaca e iban a un curandero que había por Guijuelo. Y les hacía una cosa, les rociaba con no sé qué o no sé cuántos, les daban una bolsita para poner en la tenada, y así se curaban.

Ellos decían que era un mal de ojo. Yo no sé si sería un mal de ojo o qué, pero ellos lo creían porque iban al curandero e iban a todo, y lo solucionaban pues así.⁵

Los curanderos eran incluso capaces, en ocasiones, de determinar cómo se había embrujado a los animales, según relata otra vecina:

Yo mi madre me contaba que una vez aquí tuvieron una cerdita que no comía nada, que no comía y que no comía. Y días sin comer, y sin comer. Y entonces mi padre se fue a un curandero a decir que qué le pasaba a la cerdita, que no comía. Y entonces la curandera o el curandero le dijo que era una bruja que la tenía embrujada a la cerdita, y que no comía por eso.

Y le dijo:

—Pues es una mujer del pueblo de tu madre.

Y claro, como aquí solamente había una, pues enseguida supieron quién era. Y le dio los mejunjes o los remedios que le diera el curandero. No, le dijo que tenía que pasar la mano tres veces por la barriga a la cerdita, porque la persona que la había embrujado la había embrujado pasándole tres veces la mano por arriba. Y entonces le dijo que tenía que pasar mi madre la mano tres veces por arriba, y que así se le curaba el hechizo y el embrujo.

Y por lo visto la cerdita empezaría a comer, porque, vamos, no me acuerdo de más.⁶

⁴ *churro*: “becerro o cordero de un año cumplido”. *DRAE*.

⁵ CMV, de 50 años. Entrevistada el 8-8-2012.

⁶ JMS, de 54 años. Entrevistada el 7-8-2012.

Los curanderos solamente aceptaban la voluntad, y desempeñaban otros oficios como la ganadería o la agricultura. La creencia en la existencia de personas poseedoras de una gracia o carisma especial para curar ciertas enfermedades o males, tanto en personas como en animales, recibía explicaciones muy interesantes.

Se decía que si una madre sentía llorar a su hijo dentro del vientre era porque ella misma tenía gracia para curar, pero tales poderes sólo se mantendrían si guardaban el secreto y no comunicaban el suceso a nadie. Además, las personas con gracia se caracterizaban por tener una señal en forma de corazón en el cielo de la boca. Mi abuela me informó que su madre tenía gracia para curar, aunque luego la perdió:

Te voy a contar cómo pasó. Esas cosas pa que tengan gracia, al llorar el niño en el vientre no tienen que decirlo, y me parece que lo dijo o yo no sé, eso no lo sé casi muy bien. Ello es que ella tenía como un corazoncito en el..., mi madre, en el cielo de la boca, así, como una cosa tenía.

Y una vez vino un curandero a la puerta. Y fue en todas las puertas, iba con esa cruz y no pasó nada. Y vino a la nuestra puerta, y se le abrió la cruz, se le abrió la cruz. Claro, como se le abrió la cruz, dice:

— ¡Pues aquí hay algo!

Y luego ya pues se lo estuvo explicando, que ella había tenido gracia si no..., al llorar el crío no lo explica, había tenido gracia ella pa curar a..., o pa curar a la gente o pa, había tenido gracia. Pero eso ella lo tenía, tenía eso, pero como esto ya no valió, ya no valía la gracia de ella. Pero el curandero pasó eso, y dice:

— ¡En todas las puertas no ha pasao lo que en esta!

Según llegó se le abrió la cruz, una cruz que tenía se le abrió, y es porque mi madre había tenido gracia, pero no la pudo conseguir.⁷

⁷DGA, de 84 años. Entrevistada el 8-8-2012.

La herencia de las brujas

Según la tradición oral de Aldealabad del Mirón, la brujería puede ser transmitida entre personas, en particular de una persona mayor a otra más joven. Según narra mi abuela:

La que era bruja, pues, cuando iba a morir, llamaba a otra persona y la manda... Y la daba, y la mandaba que agarrara una escoba y se pasaba el poder de ella a la otra. Y luego ya, pues era igual que la otra.⁸

Es una modalidad de transmisión de los poderes sobrenaturales análoga a la que se ha documentado en otros lugares de España. En Asturias, por ejemplo, se creía que

la brujería se hereda como si fuera un tesoro, y la bruja que no tiene a quién comunicar esta virtud entre los que componen su familia, busca entre las vecinas, las amigas, las relaciones más próximas... A la hora de su muerte, a la bruja le basta con decir: "¡Que se acerque esa mujer...!". Y la bruja la coge de la mano, y ya la mujer es bruja por los siglos de los siglos (Cabal, 1972: 458).

En muchos pueblos de Castilla y León se mantiene viva esta creencia. En Zacos y La Valcueva (León) se creía que las brujas eran capaces de transmitir sus poderes, mientras agonizaban, estrechando la mano de otra persona, y que solían buscar a sus sucesoras entre las parientes más próximas (Turienzo Martínez, 2005: 185).

En Villarino de los Aires (Salamanca) también se cree que la bruja cede sus poderes a la persona que toma su mano en el momento de morir. Allí, una mujer de 71 años recordaba la siguiente anécdota: "en cierta ocasión, una persona que no quería agarrarle la mano le dio una escoba, en vez de la mano, y se puso a bailar el mango de la escoba" (González, 2010: 185).

⁸DGA, de 84 años. Entrevistada el 9-8-2012.

Rituales y métodos para identificar a las brujas

En Aldealabad del Mirón, aunque la *vox populi* creía tener a veces identificadas a las personas con poderes de brujería, se daban casos en que no era clara la identificación de quién podía estar haciendo mal de ojo contra alguien. Para salir de dudas, se realizaba un ritual que consistía básicamente en interrogar a una cesta de mimbre.

En el asa de la cesta se colocaban unas tijeras clavadas en cruz, y entonces todos los que realizaban el ritual se situaban alrededor de la cesta y pronunciaban el nombre de la persona que sospechaban que había aojado al enfermo. Si se decía el nombre de la bruja que había causado el mal, las tijeras se movían solas en la cesta.

Transcribo aquí dos explicaciones del ritual:

Cuando uno decían que estaban embrujados o que los embrujaban, pues había un, aquí un señor que sabía hacer esas cosas con una cesta y las tijeras. Se cogían con los dedos del pulgar y nombraban a unos cuantos que comprendían que no eran gente de ellos. Y nada, y si luego ya llegaban al que era así, con que si las brujas o los brujos, que lo mismo hay en hombres que en mujeres, dicen:

—Pues tú me lo dirás, tú me lo dirás, ¿hay algún maligno que esto? Tú me lo dirás.

Y volaba la cesta hasta que se cansaba de volver, y sabía que lo estaba y tenían que ir al curandero. Y luego, claro, el curandero lo curaba.⁹

Y para saber si eso, si era verdad o era que había brujas, se clavaban unos tijeras en cruz en una cestita de pajas, si como de pajas, de bardero¹⁰ hechas, que las hacían por aquí los cesteros. Unas cestitas. Se clavaba una tijera, y esa tijera en cruz en el asa, y había

⁹ AGA, de 86 años. Entrevistado el 9-8-2012.

¹⁰ *bardero*: 'tipo de árbol que se cría en las riberas de los arroyos. Cuando se podan, del tronco se obtienen pequeños tallos utilizados para hacer cestas'. No en DRAE con esta acepción.

que tenerla dos personas con el dedo del corazón, con el dedo este, el del medio, y así, y vamos decían un refrán así, dice, dice:

—Si eres —no, eso ahora no me acuerdo yo muy bien, dice—. ¡Ah!, Si eres bruja, tú me lo dirás, tú me lo dirás, tú me lo dirás, tú me lo dirás.

Si era de verdad, pues la cesta se escapaba de los dedos, se escapaba de los dedos y empezaba a dar vueltas, dar vueltas, dar vueltas, y se escapaba de los dedos. Si era mentira, aunque se dijera ese refrán, se quedaba la cestita quieta, no se movía nada. Y eso lo hemos hecho aquí, hemos hecho aquí la prueba y era verdad.¹¹

Esta forma de identificar a las brujas ha sido muy tradicional en muchos pueblos de Castilla y León, pues conocemos abundante documentación paralela de diferentes lugares. Por ejemplo, en Navalmoral de la Sierra (Ávila) también se recurría al interrogatorio de enseres del hogar como cribas, cedazos o canastillos, que eran clavados y suspendidos en unas tijeras. En este pueblo abulense se utilizaba la siguiente fórmula:

Por san Pedro y por san Juan,
por la madre celestial,
te pregunto, canastillo,
que me digas la verdad
¿es bruja fulana de tal?¹²

También encontramos la práctica de este método en Villarino de los Aires (Salamanca): “Se colocaba un cedazo de canto, se clavaban unas tijeras en el aro de madera y dos personas lo sostenían metiendo cada una de ellas su dedo corazón por un ojo de

¹¹ DGA, de 84 años. Entrevistada el 8-8-2012.

¹² Véase la página del Real Monasterio de Santa María del Burgo, disponible en: <http://www.santamariadelburgo.com/De-conjuros-creencias-y-oraciones-en-Navalmoral-de-la-Sierra.html>
18-6-2013.

la tijera. Si la persona de la que se sospechaba era bruja bailaba el cedazo" (González, 2010: 184).

Otro ritual para detectar o desenmascarar brujas que había en Aldealabad del Mirón consistía en cocer en casa agua bendita; se creía que las personas que hacían mal con la mirada sentían entonces que se quemaban, y acudían al lugar para intentar interrumpir la ebullición de aquella agua:

Había personas malignas, que querían hacer daño a otras. Y para saber quién eran, pues se ponía a cocer un puchero a la lumbre de agua bendita. Se cogía un poco de agua bendita y se la ponía en un puchero a cocer a la lumbre.

Y cuando ese agua echaba a cocer, pues el espíritu ese, pues se presentaba corriendo porque se quemaba, se abrasaba. Y claro, y ya se sabía quién era, y no se le dejaba entrar, no se le dejaba entrar en casa, para que sufriera y cociera allí el agua. Así, así me parece que era, hija.

Eso eran las personas que son como brujas, que hacían mal de ojo. Y decían que pa saber, eso lo dijo así que había pasao, que había pasao que ponían a cocer un puchero de agua bendita a la lumbre, y iban, pues claro, en cuanto se cocía el agua, iban.

Y claro, así se sabía la persona que era; si no, pues a ver, no se sabía. Na más que te hacían daño, te hacían daño, te hacían daño, pero no sabían quién era.¹³

En otras zonas de Castilla y León podemos encontrar otras modalidades de identificación de las brujas relacionadas con el agua bendita. Esta información es representativa del Páramo leonés:

Se creía que en cada parroquia o pila había siete brujas y un "mago"; se sabían quiénes eran las brujas tirando un garbanzo en la pila de agua bendita de la iglesia, pues la que era bruja salía la última del templo (González Prieto, 1983: 70).

¹³DGA, de 84 años. Entrevistada el 1-3-2013.

El diagnóstico del mal de ojo

En Aldealabad del Mirón el método de diagnóstico más utilizado para descubrir si una persona tenía supuestamente el mal de ojo consistía en echar unas gotas de aceite en un vaso de agua y observar cómo se mezclaban ambos líquidos. Es un ritual muy común en prácticamente toda España:

Pues mira, decían que sí. Yo, vamos, no lo he vivido en casa. Pero de eso siempre ha habido, que decían que había mal de ojo.

Y que una mujer de aquí, o sea, que era..., no bruja, entiéndeme, o como bruja o así, que hacía mal de ojo a la gente y eso. Con esto yo no te puedo decir, no, que no te puedo decir tampoco porque yo en mi casa no ha pasado. O sea, pero ha habido gente que decían que tenían un ganao malo mismamente, que tenían malo un ganao.

Y iban al curandero, que estaba, no sé, un pueblo por ahí cerca de la Horcajada o por ahí. Y los daba el relicario que fuera y que se los quitaba. Mas yo no sé si sería verdad o no sería verdad, pero la gente tenía mucha fe en ir a los curanderos, porque decían que hacían mal de ojo. O lo mismo a las personas, a los niños mismamente, o sea, que decían que sí, que le habían hecho mal de ojo.

Y hasta hacían remedios en casa, que es que yo no lo sé porque no me ha tocado en casa. Pero con el aceite, no sé, lo echaban en un vaso de agua para no sé qué lo que hacían, que veían si estaba de mal de ojo o no. Si estaba de mal de ojo sería que el agua se subiera arriba o no lo sé.¹⁴

Los paralelos de este tipo de ritual que podríamos traer a colación serían muchos, porque abunda su descripción en muchas monografías sobre magia popular y etnomedicina que se han hecho en España. Conformémonos ahora con comparar el texto de Aldealabad del Mirón con la descripción del ritual del aceite y del agua que hizo, en el lejano siglo xv, don Enrique de Villena, en su *Tratado de fascinación o aojamiento*:

¹⁴MPG, de 88 años. Entrevistada el 13-8-2012.

En la segunda manera, para investigar e çertificarse del fascino que se presume, por aquellas tres vías lo buscaron e usaron los antiguos nombrados: superstición, virtud, calidat.

Por la primera usavan lançar gotas de azeite con el dedo menor de la derecha mano sobre agua queda en vaso, puesta en presencia del passionado. E paravan mientes si se derramaban o ivan al fondo o estaban quedas de suso o se mudavan de colores. E según la diversidad que mostravan, judgavan del enfermo si era fascinado o non. E midían su çinta a cobdos o a palmos, e si viene una vez larga e otra corta, de aquella variación tomavan señal del daño (Villena, 1994: 334).

Amuletos contra el mal de ojo

Existe, en el imaginario tradicional hispano, un muestrario enorme de objetos preventivos contra el mal de ojo. En particular, una gran cantidad de amuletos (higas, objetos de coral o azabache, semillas diversas, escrituras o inscripciones religiosas...) que se ponían en la ropa o en las cunas o habitaciones de los niños más pequeños, a los que se consideraba especialmente indefensos frente a los poderes de las brujas.

En Aldealabad del Mirón era común poner una cruz soldada sobre una moneda de cobre, que se guardaba en una bolsita de lienzo y se escondía dentro de la vivienda para proteger a la familia al completo del mal de ojo.

También las cruces de madera, clavadas en la parte superior de las puertas o de las ventanas de las casas y las tenadas del ganado, realizaban esa función:

Se las ponía en las puertas de las tenás clavás; en casa las hemos tenido hasta hace poco.

Cuando teníamos las vacas y los terneros, todavía pa'llí pa la tena del río estaban las cruces puestas. Y aquí en casa la tuvimos mucho tiempo, unas crucecitas de madera, en cruz, puestas en todas las habitaciones. Pero eso entra en eso de las brujas.¹⁵

¹⁵DGA, de 84 años. Entrevistada el 8-8-2012.



Cruz colgada en la ventana de un pajar de Aldealabad del Mirón (2012)

En tiempos pasados, existiría en Aldealabad del Mirón un elenco mucho mayor de amuletos apotropaicos. Autores como María Tausiet han señalado que, de hecho, en el siglo XVI existían amuletos de variadísimo origen animal, mineral y vegetal. Uno de los más extendidos era la llamada higa, un objeto (normalmente de plata, coral o azabache) que reproducía una mano cerrada con el dedo pulgar sobresaliendo entre el índice y el corazón (Tausiet, 2000: 324-325).

Pero si se tenía la percepción de que los amuletos no surtían efecto, quedaba la opción de la disuasión mediante amenazas a las fuerzas del mal o a sus supuestos agentes. Así, en muchas ocasiones la gente que se creía afectada salía a los caminos y cuando encontraba a solas a la mujer que creía causante de sus males, la amenazaba de muerte, con el fin de que desistiese de sus propósitos, como muestra el siguiente etnotexto:

En los pueblos pequeños, sobre todo, se sospechaba de quién eran las brujas. Entonces, todos sabíamos más o menos quién eran ellas. Y nos decían que cuando pasáramos delante de su puerta, que no

nos dejáramos que se fijaran los ojos en nosotros. Entonces muchas veces al mirarlas, veíamos que nos fijaban los ojos, pero que era solamente sospecha, pero que pensábamos... Y luego también se comentaba que cuando a uno le sucedía, pues, varios males seguidos, bien con los animales o bien en enfermedades con las personas, y se sospechaba de una bruja, pues se la esperaba en los caminos o cuando se iba a por agua a la fuente. Y se la amenazaba de muerte, que como siguieran los animales poniendo malos o muriéndose o la persona siguiera enferma, que la próxima vez se la apaleaba y se la mataba.¹⁶

La metamorfosis en gato

En las tradiciones orales de todo el mundo hispánico (y no sólo del hispánico, porque en realidad son creencias que se acercan muchas veces a lo universal), se han registrado muchas informaciones acerca de la capacidad de las brujas para convertirse en gran variedad de animales y de objetos: gatos, perros, aves consideradas de mal agüero, moscas, etcétera.

En Aldealabad del Mirón he documentado la creencia de la metamorfosis en gato:

Y con las brujas pasaba lo mismo. Es que había unas historias de brujas, que decían que había brujas por todas partes y que las brujas se convertían en un gato. Y yo era aquí venir por la noche a mi casa de jugar y ver un gato, y decía:

— ¡Ay, que es una bruja!

Y me daba un miedo tremendo.

Y luego me contaban que, por ejemplo, si se metía un gato negro en tu casa y que una vez, pues no sé quién, que le arreó, le tiró las tenazas al gato y que le partió, eso me lo contó mi madre, y que le partió una manita o una pata al gato. Y al día siguiente vieron a una del pueblo, pues no sé si era con el brazo partió, vendao o con la pierna rota. Y claro, decían:

¹⁶MJG, de 51 años. Entrevistado el 24-4-2014.

— ¿Ves? Esa es la bruja porque ha amanecido con la esa, porque anoche le tiré las tenazas, y le di un tenazazo al gato y le rompí la pata.

Y claro, te contaban esas historias, que eran las supersticiones y superterías siempre aquí de las brujas.¹⁷

Este tipo de relato, que conoce avatares parecidos en toda España y en Hispanoamérica, tiene también ancestros literarios tan antiguos como prestigiosos. Cabe citar, por ejemplo, la célebre peripecia puesta en boca de Rutilio dentro del capítulo octavo del libro primero de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Cervantes. Así relataba el joven el dramático final que tuvo su enfrentamiento con una hechicera que le había liberado de una trampa sólo bajo la condición de que él consintiese en ser su marido. Entonces la hechicera se le vino encima tras adoptar la forma de loba, y Rutilio, aterrorizado y sin saber quién era en realidad aquella fiera, la mató, tras lo cual recuperó ella su forma humana:

Apartéla de mí con los brazos, y, como mejor pude, divisé que la que me abrazaba era una figura de lobo, cuya visión me heló el alma, me turbó los sentidos y dio con mi mucho ánimo al través. Pero, como suele acontecer que en los grandes peligros la poca esperanza de vencerlos saca del ánimo desesperadas fuerzas, las pocas mías me pusieron en la mano un cuchillo, que acaso en el seno traía, y con furia y rabia se le hiqué por el pecho a la que pensé ser loba, la cual, cayendo en el suelo, perdió aquella fea figura, y hallé muerta y corriendo sangre a la desventurada encantadora (Cervantes, 1997: 179).

Conclusiones

Factores como el paulatino despoblamiento de nuestros pueblos, la modernización y globalización de nuestras sociedades, y la

¹⁷JMS, de 54 años. Entrevistada el 7-8-2012.

influencia de los medios de comunicación de masas, entre otros, han contribuido a la decadencia de las tradiciones populares. Si antaño tenían una destacada función social, la progresiva pérdida de los marcos rituales en los que se ejecutaban ha dictado su progresiva desaparición.

Pese a ello, aún se pueden rescatar algunos restos, aunque sean pocos y precarios, de ese naufragio. De hecho, sorprende que Aldealabad del Mirón, una pequeña aldea de once habitantes, siga ofreciéndonos un patrimonio oral y etnográfico tan interesante como el que hemos adelantado en estas páginas. Un ejemplo claro y emotivo de todo lo que a nuestros pequeños pueblos les queda por ofrecer.

Bibliografía citada

- BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan, 1989. *Eros y Tánatos: brujería, hechicería y superstición en España*. Toledo: Arcano.
- , 1990. *La inquisición en Cataluña: El tribunal del Santo Oficio de Barcelona (1487-1820)*. Toledo: Arcano.
- CABAL, Constantino, 1972. *La mitología asturiana: los dioses de la muerte. Los dioses de la vida. El sacerdocio del diablo*. Oviedo: Diputación de Oviedo-Instituto de Estudios Asturianos del Patronato José María Quadrado.
- CERVANTES, Miguel de, 1997. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ BORRO, Jesús, 2002. "Mal de ojo y brujería en la comarca burgalesa de Arlanza". *Revista de folklore* 362: 43-48.
- GONZÁLEZ PRIETO, Rafael, 1983. "Aspectos animológicos en comunidades del Páramo leonés". *Tierras de León* 53: 57-70.
- GONZÁLEZ, José Antonio, 2010. "Brujas en comunidades rurales: Identidad, poderes y narraciones en un 'pueblo de brujas' del centro-occidente español". *Revista de folklore* 348: 183-187.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Elviro, 1989. *Brujería asturiana*. León: Everest.

TAUSIET CARLÉS, María, 2000. *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".

TURIENZO MARTÍNEZ, Alfonso, 2005. "La brujería leonesa". *Revista de folklore* 294: 183-196.

VILLENA, Enrique de, 1994. *Obras Completas*, vol. I. Madrid: Turner.

Página web

<http://www.santamariadelburgo.com/De-conjueros-creencias-y-oraciones-en-Navalmoral-de-la-Sierra.html>

Normatividad en la poesía narrativa hispánica de tradición oral

AURELIO GONZÁLEZ
El Colegio de México

Entre la amplia gama de posibilidades que existen en el tratamiento de los textos poéticos narrativos que se transmiten oralmente —en particular en relación con la actitud ante los valores que reflejan— podemos plantear dos grandes modos. Uno de ellos corresponde a una posición propositiva (la cual, por ejemplo, se aleja de las moralejas). Esta posición se puede ubicar predominantemente en lo que consideramos el ámbito de la *tradicionalidad*, esto es, del texto abierto, del texto que vuelve a crearse en cada nueva transmisión y que, como decía Menéndez Pidal, “vive en variantes”. Este tipo de textos tiende a ser propositivo, ya que habitualmente puede refuncionalizarse para adaptarse así a contextos diversos y nuevos tiempos.

La otra posición la encontramos más frecuentemente en los que podemos definir como textos de tipo *popular*, mucho más fijos, lo cual no implica que no puedan entrar a un proceso de variación y tradicionalizarse. Son textos que cabe llamar “clausurados”, pues no varían durante su transmisión, ya sea impresa u oral, y por tanto tienden con facilidad a dar valoraciones normativas evidentes. Las fronteras entre ambos tipos de texto son muy permeables, y así, textos clausurados, si llegan a transmitirse oralmente y si su expresión corresponde a la estética colectiva, entran en un proceso de variación (tradicionalización), esto es, la comunidad se apropia de ellos y puede refuncionalizarlos y variarlos con amplitud. Sin embargo, los textos de estilo tradicional también recurren a este tipo de expresiones normativas, aunque sujetas a la variación por su apertura.

Por otra parte, al tratarse de una gama de recursos habituales en ambos modos, no podemos hablar de una pertenencia exclusiva o absoluta a uno de ellos, ya que encontramos textos *tradicionales* que apelan a moralejas en su final — sin que necesariamente esto los clausure — o a una posición normativa. Simplemente, esta no es un rasgo distintivo o habitual.

Esta diferencia de tratamiento en los textos y de posición ante la valoración de lo narrado implica diferencias en los recursos expresivos que utiliza el texto literario (fórmulas, por ejemplo) e incluso en la presencia de determinados motivos. También hay que tomar en cuenta las diferencias a la luz de la actitud o de la implicación de la colectividad y de los transmisores en el fenómeno literario. Influye si se trata de un sujeto creador, de un sujeto trasmisor o de un sujeto receptor. En cualquier caso hay procesos de codificación y descodificación que tienen que ver con los valores de esa comunidad, los cuales interesa poner de manifiesto.

En un texto que ya tiene algunos años, pero que creo que sigue siendo muy claro, Jakobson y Bogatyrev plantean que el texto de tradición oral, concebido como obra folclórica por Jakobson y Bogatyrev, es “extrapersonal y tiene sólo existencia potencial. No es sino un complejo de normas e impulsos determinados, un cañamazo de tradición actual que los intérpretes animan con los adornos de su creación individual, como lo hacen los generadores del habla con respecto a la lengua” (Jakobson y Bogatyrev, 1977: 12-13).

Pero en este sentido, además hay que recordar, con palabras de Ruth Finnegan, que “the oral poet is not merely the voice of communal pressures, neither is every poet an individual and untrammelled genius: poetry is the creation *both* of a particular community *and* of a particular individual” (Finnegan, 1977: 213).

Es claro que, si un texto para formar parte del acervo oral primero ha tenido que ser aceptado por la comunidad, debe ser tomado en cuenta no sólo en sus aspectos formales sino también en su contenido, pues existe también una relación más o menos profunda entre contexto y contenido, que prolonga en el tiempo no sólo una tradición literaria, sino también una tradición ideológica.

La presencia de “elementos que apuntan a un mundo inactual, no es contradictoria con la actualidad permanente de sus mensajes. La presencia de esos significantes arcaicos no responde a un interés ‘histórico’ (más bien sería ‘arqueológico’) por unas estructuras políticas, sociales e ideológicas caducadas” (Catalán, 1984: I, 21), sino, como explica Diego Catalán, a la presentación de un mundo alternativo, que permite soluciones que en el mundo real serían demasiado subversivas. Un mismo poema, gracias a la apertura que caracteriza este mundo literario, podrá reactualizar su sentido, a veces gracias a variantes mínimas, para adaptarse a las instituciones y situaciones vigentes de la comunidad en la cual se reproduce. Muchas veces, la acronía (entendida como atemporalidad o temporalidad anacrónica) permite el planteamiento de opciones renovadoras de la sociedad al explicar, a través del relato actualizado, las condiciones y costumbres del contexto en el cual vive un texto determinado. Esto es posible gracias a esa doble condición que posee el texto de tradición oral, que por una parte es un vigoroso soporte de la tradición y simultáneamente permite, por su apertura, ser expresión riquísima de la innovación.

No hay duda que entre los textos que se transmiten oralmente también existen diferencias que, aunque se manifiestan en el estilo, corresponden a elementos más profundos. Me refiero, por ejemplo, a los textos que son llamados *vulgares* o *de ciego* y que se caracterizan por un estilo que toma términos y estructuras de la literatura culta, pero adaptados a una estética *popular*,¹ y se difunden, por lo general, desde los centros urbanos. Esos romances recogen en general un ideario de las clases dominantes, en temas que habitualmente son de “crónica negra” o “nota roja”: catástrofes, crímenes, aventuras sentimentales desgraciadas, acontecimientos escandalosos, etcétera. En la difusión de esos textos interviene la imprenta, por medio de pliegos y hojas-volantes vendidos por sus trasmisores, intérpretes ambulantes (antiguamente ciegos),

¹“Los del vulgo recogen los desechos de la poesía culta [...] o imitan torpemente las ingenuidades del pueblo” (Henríquez Ureña, 1981: 86).

por lo general, más o menos profesionalizados. Su variación es casi nula, pues el lenguaje no es el natural de la oralidad y por tanto se memorizan tal cual se imprimen. En algunos casos, sin embargo, pueden entrar efectivamente a la cadena de transmisión oral, con sus juegos de variantes, y entonces realmente pasan a formar parte del acervo permanente de la comunidad, específicamente, de lo que podría ser llamado saber folclórico; esto es, se “tradicionalizan”.² Esta diferenciación de los textos corresponde a la tesis pidalina que distingue entre *tradicional* y *popular* (Menéndez Pidal, 1939: 73). La primera categoría corresponde al gusto estético más profundo y permanente de la colectividad, y es la que, por su integración o por la apropiación textual por parte de la comunidad, se refuncionaliza de acuerdo con los cambios que se dan en esta con el paso del tiempo, los cambios sociopolíticos y las modificaciones en su sistema de valores. La segunda, aunque valorada y aceptada por la comunidad, solamente puede ser repetida, dada la distancia del transmisor con el lenguaje empleado.

En el momento en que se lleva a cabo la *performance* de un texto “popular” y se realiza su transmisión, entran en juego muchos factores diferentes. La situación puede ser absolutamente lúdica y, sin embargo, el texto que se transmite puede estar cargado de referencias a los valores de la comunidad, así como, en el marco de una actividad de trabajo o de una ceremonia, un texto puede casi vaciarse de intención formativa.

En la literatura transmitida oralmente, a pesar de su posibilidad de variación, en muchas ocasiones se cierra el significado del texto con una estructura preconcebida que trata de volver unidimensional el mensaje. Me refiero a frases hechas, refranes y proverbios.

²No hay que olvidar que aun dentro de la oralidad nos podemos encontrar casos en los que el valor de un texto depende de su fijeza, es decir, de la fidelidad absoluta con que se transmita. Un ejemplo bien conocido son los relatos, conjuros y oraciones que requieren de un grupo de transmisores profesionalizados (sacerdotes o chamanes) que velen por una conservación inalterable de aquellos. Este tipo de transmisión oral aparecerá sobre todo cuando el texto se ha ritualizado, debido a su carácter fehaciente, originalmente mítico o mágico.

Ong señala que en muchas culturas en las que la oralidad tiene un peso importante, los proverbios están estrechamente ligados a las leyes, y así, en caso de un conflicto, se puede recurrir a un juez para que enuncie los proverbios que vienen al caso, para que, con base en ellos, puedan derivarse las decisiones jurídicas más adecuadas para quienes han faltado a las leyes (Ong, 1987: 42).

Veamos ahora cómo se plasma en la poesía narrativa de transmisión oral hispánica (romances y corridos) la normatividad como manera de tratamiento textual.

Ya en los romances viejos, de origen medieval y de estilo tradicional, tenemos expresiones normativas que valoran lo que debe ser el comportamiento de la autoridad:

Rey que no faze justicia no devria de reynar,
ni cavalgar en cavallo, ni con la reyna holgar.³

Esta afirmación normativa, que concibe la función justiciera como esencial para la validez del rey, tiene un mayor desarrollo en otras versiones del romance. Las ampliaciones extienden las limitaciones al ámbito de la vida personal del monarca, y ya no solamente a su comportamiento como rey justiciero. La inhabilitación afecta ahora su condición de caballero y está implícito que también a su virilidad.⁴

La estética del lenguaje romancístico tradicional valora las ampliaciones, por lo que una sentencia puede desarrollarse, como en el siguiente romance, con reflexiones de tono caballeresco cortés sobre el sentido y el valor de la vida al lado de la muerte, considerando esta como un hecho natural al margen de la honra, a pesar de que esta es lo verdaderamente trascendente y no dado a cualquier hombre. En el siguiente ejemplo quienes juzgan el valor del caballero son las damas:

³"Romance de Jimena Gómez" ("Cada día que amanece"), *Cancionero de Romances* (s.a., f. 115). También en la *Silva de Romances* (1550-1551: I, 155).

⁴Sobre este tratamiento en los romances medievales puede verse González, 2009: 139-149.

si lo haces como bueno, serás de ellas muy honrado;
 si lo haces como malo, serás de ellas ultrajado;
 más vale morir con honra que no vivir deshonado,
 que morir es una cosa que a cualquier nacido es dado.⁵

Por otra parte, en los romances viejos también encontramos sentencias que podemos remitir, más que a un valor esencial de la sociedad de una época — como la honra —, o a una forma de vida, como la caballerescas, a un contexto moral general, en el cual las situaciones materiales o económicas no deben ser los valores de referencia del comportamiento:

Muchas veces oí dezir, y a los antiguos contar,
 que ninguno por riqueza no se deve de ensalçar,
 ni por pobreza que tenga se deve menospreciar.⁶

Como es de esperarse por el gran peso que tiene el tema en la cultura en general, los temas y motivos relacionados con el comportamiento de la mujer en la estructura familiar nos ofrecen múltiples expresiones de normatividad:

A los primeros encuentros la cabeza le quitara,
 volvióse para su hermana, diérale la misma paga.
 — Mujer que a dos hombres quiera y a dos hombres haga cara,
 ya merece que la maten y que le saquen el alma.
 Por ellas matan los hombres, por ellas los hombres matan;
 por ellas van a galeras, por ellas reman el agua.
 Y aquí se acabó la historia de don Diego, Jorge y Juana.⁷

⁵“Reto de los dos caballeros zamoranos” (“Riberas de Duero arriba”), pliego suelto del siglo XVI (Wolf y Hoffmann, 1952, *Primavera*, núm. 42).

⁶“Romance del Conde Grimaltos” (“Muchas veces oí decir”), López de Tortajada, 1652 [1970], p. 144; pliego suelto del siglo XVI. También en la *Silva de varios romances*, Barcelona, 1582.

⁷“Celos y honra”. Villacondide (Asturias), España. Recitada por Manuela Fernández (65 años). Recogida por Bernardo Acevedo y Huelves en 1884 (Salazar y Catalán, 1999: 168-169).

En esta versión, recogida de la tradición oral moderna en el siglo XIX, de un romance “vulgar”, “de ciego” o “de pliego” se hace explícita la valoración negativa de la mujer como motor de las actividades masculinas, pero también el rechazo total a la infidelidad femenina, que merece, sin lugar a dudas, como castigo la muerte. En este sentido, el hecho no se plantea como una simple proposición sino que se establece una posición normativa, que justifica el castigo.

Los romances *tradicionales*, con una variación muy grande entre las distintas versiones, por lo general no hacen uso de expresiones normativas y se limitan a presentar la acción sin dar mayores interpretaciones que puedan cerrar el sentido del texto. Tal es el caso de versiones de la tradición oral moderna mexicana de *La adúltera* con distintos finales:

- ¡Qué caballo ni qué caballo, ni de a caballo soy yo!,
¡lo que quiero es al endevido que contigo se metió!
- ¡Qué endevido ni qué endevido, a ti el diablo se te metió!⁸

Al final de la versión anterior del romance la mujer rechaza la acusación de adulterio, afirmando que el marido no sabe lo que dice, pues ha perdido el juicio. En otras versiones, la mujer lleva la burla más allá y convence al marido de que el caballo ha sido enviado por su padre. Aquí tampoco hay un comentario normativo del narrador, sólo la ironía del padre:

- Ese caballo es muy tuyo, mi papá te lo mandó
pa que vayas a la boda, ya mi hermana se casó.
- Buenas tardes, señor suegro, ¿qué usted me ha mandado traer?
- Dios te haga un santo, yerno, sería plan de tu mujer.
Y aquí me voy despidiendo a orillas de una laguna,
que ya les dije cantando los versos de Juana Luna.⁹

⁸ “La adúltera”. Tuxtla (Veracruz), México. Comunicada por Aurelio Ballados. Recogida por Vicente T. Mendoza (1939: 328).

⁹ “La adúltera”. Tuxtla Chico (Chiapas), México. Comunicada por Juvenal Muñoz Izapa. Recogida por Carlos Navarrete (1971: 197).

Aún en las versiones que terminan trágicamente para la mujer adúltera puede no haber reflexión sobre el engaño o posición normativa sobre la condición femenina; si acaso, el toque irónico que señala que el galán engañador huyó cobardemente y no sólo dejó el caballo sino también la silla de montar:

– Llévatela tú, mi yerno, la culpa no tengo yo,
y si te ha traicionado, la culpa no tengo yo.
Y la tomó de la mano y luego se la llevó.
A la pobre de Martina nomás tres tiros le dio.
El amigo del caballo ni por la silla volvió.¹⁰

Por el contrario, una posición normativa queda manifiesta en la siguiente versión, recogida de la tradición oral, de un romance de pliego, aunque ahora se refiere al comportamiento irreflexivo femenino:

– Yo soy el demonio del infierno
que vengo por ese hijo tuyo, que no lo tienes por vuestro.
– Si no vienes más que a eso, desde ahora te lo entrego.
– Si quieres que te lo lleve, quita lo que tiene al cuello:
el rosario de la Virgen y el Santísimo Sacramento.
Estando para quitarlo bajó la Virgen del cielo.
– ¡Desaparece, demonio, vete a tu casa al infierno!
ese niño es para mí, conmigo ha de subir al cielo.
Mujeres desenfundadas, en la boca echai un freno:
que vos sirvan de escarmiento, mujeres del dicho pueblo.¹¹

En el ejemplo anterior se cuestiona nuevamente el comportamiento femenino, en este caso por boca de la misma Virgen, que hace explícita la reprobación de las mujeres que actúan y hablan sin freno y sin pensar en lo que dicen. Este motivo también está

¹⁰“La adúltera”. Lagos de Moreno (Jalisco), México. Cantada por el señor Pepito (37 años, cantante ciego). Recogida por Sergio López en 1979 (Díaz Roig y González, 1986: 59).

¹¹“Madre que maldice a su hijo”. Baralla (Lugo, Galicia), España. Recitada por Dorotea Fernández Ventosinos (56 años). Recogida por Jesús Bal y Gay y Eduardo Martínez Torner, hacia 1928 (Valenciano, 1998: 398).

presente en otros romances, como en la siguiente versión de “El hermano caritativo y la hermana avarienta”:

Ya veis, mujeres altivas, ya veis, mujeres soberbias,
no maldigáis a los pobres, echad freno a vuestra lengua,
que Dios os lo pagará dándoos la vida eterna.¹²

En otros casos, simplemente se hace mención del valor ejemplar y de escarmiento para quienes cometen una acción reprobable:

—Yo fui quien maté a mi hermana, yo fui quien maté a Agustina,
por dormir con mi cuñado de envidia que le tenía;
la justicia que merezco yo me la sentenciaría:
que me jagan una hoguera, me pongan de pies encima,
o me jagan cuatro cuartos, me pongan en cuatro esquinas
pa que sirva de escarmiento pa los que tengan envidia.¹³

En otras ocasiones, el mensaje ejemplar y normativo tiene destinatarios específicos; por lo general se refiere a la mujer en el esquema básico de las relaciones familiares, y, por tanto, los destinatarios son las mismas mujeres, madres, esposas o hijas:

Siete años le ha de criar por la soberbia que ha hecho.
La coge en un canastillo, va po'l mundo dando ejemplo,
diba el marido con ella para darle el alimento.
Ella viniera a morir a las sagradas de Uviedo.
Cuando ella estaba en las andas, la culebra está en el suelo;
al entrar de la sepultura la culebra entró primero.
—¡Madres, las que tengáis hijas por mí tomar escarmiento!¹⁴

¹²“El hermano caritativo y la hermana avarienta”. Ribarredonda (Guadalajara), España. Recitada por Juliana Renales (24 años). Recogida por Juan Vicens en 1924 (Salazar y Catalán, 1999: 418-419).

¹³“Fratricida por amor”. El Cedro (La Gomera, Canarias), España. Recitada por Prudencio Sánchez Conrado (75 años). Recogida por Maximiano Trapero y Elena Hernández Casañas en 1983 (Trapero, 1987: 180-181).

¹⁴“Mala hija que amamanta al diablo”. Villaquilambre (León), España. Recitada por Petronila García Pérez (unos 70 años). Recogida por Josefina Sela en 1917 (Salazar y Catalán, 1999: 420-421).

La expresión normativa sobre la crianza de los hijos puede adquirir un tono incluso cínico, por lo radical. Tal es el caso del siguiente ejemplo, que nuevamente trata el tema de la infidelidad femenina que se castiga con la muerte; además, se justifica la medida extrema que toma el marido ofendido como remedio para la deshonra de los “cuernos”:

Coge la niña en sus brazos, se va para en ca la suegra.
 – Toma esa niña en tus brazos que tu hija muerta queda.
 – ¿Cómo podía ser eso, si anoche cené con ella?
 – Coja esa niña en sus brazos, no haga otro tanto con ella,
 a otra vez que críes hijas, críalas con más vergüenza.
 Se marchó para la plaza tirando va la montera.
 – Venir, venir, carniceros, en mi casa carne queda:
 un novillito de quince y una novilla pequeña.
 Si toos hicieran lo mismo se acababan las cornamentas.¹⁵

La posición normativa se aplica a distintos ámbitos del comportamiento humano, pero es claro que aquellos que tienen que ver con la trascendencia, a partir del sistema de creencias de una comunidad, son terreno fértil para las expresiones que no admiten réplica o variación. Así, un romance puede recoger una sentencia muy en la línea de la literatura devota o moral culta sobre el poco valor de los bienes materiales:

Pagó la soldada a Juan al doble en oro y plata
 y él se fue a un convento a hacer vida santa.
 ¡Escarmentai, avarientos, no fundéis vuestra esperanza
 en los bienes de esta vida, qu’ hoy son y no son mañana!¹⁶

Lógicamente, los textos de contenido devoto no dejan abierto el texto a la interpretación o a la variación; así, el hecho de dar

¹⁵“La rueda de la fortuna”. Las Navas (Ávila), España. Recitada por Josefa. Recogida por Ramón Menéndez Pidal hacia 1905 (Salazar y Catalán, 1999: 103-105).

¹⁶“Criado del diablo”. San Esteban de Hedroso (Ourense, Galicia), España. Recitada por Aquilina Carballo. Recogida por Alfonso Hervella Courel (Salazar y Catalán, 1999: 411-414).

caridad al pobre es un valor cristiano indudable que merece premio en el cielo:

– ¡Oh, quién hubiera sabido que tan gran prenda tenía!
 Le hubiera dao de cenar l’alma, cuantimás la vida.
 – Alto, alto, labrador, alto, alto a la otra vida,
 que en el cielo hay una silla, para ti está prevenida
 y otra para tu mujer y tres para tu familia.¹⁷

El valor de una promesa o un voto religioso tiene un gran peso en el sistema de valores de una comunidad, y, por tanto, es frecuente su uso formulístico, por ejemplo como justificación para el rechazo de la mujer después de mantener relaciones prematrimoniales:

– Sean las cuatro, sean las cinco, aquí ha de estar otro rato
 y, si bien le pareciera, nos casaremos entrambos.
 – ¿Quién le ha dicho a la señora que yo quiero ser casado?
 Tengo hecho juramento a san Pedro y a san Pablo
 y a los cuatro evangelistas que tiene Cristo a su lado,
 no casarme con mujer que su cuerpo me haya dado,
 que cuando a mí me lo dio a otro no lo habrá negado.¹⁸

En algunos casos la expresión normativa adquiere el valor de sentencia casi judicial, que explica la valoración de un hecho y establece una jerarquía de comportamientos. Ejemplo de este tipo de expresiones lo encontramos en la siguiente versión del romance de “La difunta pleiteada”, en su origen un romance de pliego que se difundió oralmente y se tradicionalizó, asumiendo la variación (González, 1994: 33-44) y adquiriendo un estilo nuevo, pero conservando expresiones propias de su origen impreso,

¹⁷“El labrador caritativo”. Bercimuel (Segovia), España. Recitada por Norberto Lorenzo, pastor. Recogida por Ramón Menéndez Pidal en 1905 (Calvo, 1993: 423).

¹⁸“La dama y el mozo bizarro”. Riaza (Segovia), España. Recitada por Francisca Vázquez *la Lechuga*. Recogida por María Goyri en 1905 (Calvo, 1993: 374).

como la sentencia de carácter normativo por la que se concede a la amada resucitada a don Juan, su primer enamorado:

Armaron preito en Granada sobre quién lleva la niña.
Estando en esta disputa, una voz del cielo venía:
— La niña es para don Juan, que la tiene merecida;
vale más quien desentierra que quien echa tierra encima.¹⁹

Se formara un gran pleito de Madrid para Sevilla,
por ver quien ganara la blanca, por ver quien ganara la niña.
Estando en el pleito mayor, bajó la Virgen María.
— La niña es de don Juan que la tiene merecida,
vale más quien desentierra que quien bota tierra encima.²⁰

Presidente y oydores, vista la causa y revista,
y atento que ha sido muerta y echada tierra encima
que la muerte y casamiento todo se acaba en un día.

[...]

Que se la den a don Juan, pues él sacado la avía
de la misma sepultura donde enterrado la avían,
sin ninguna apelación, esta sentencia confirman.
Y al fin vinieron contentos los que tanto se querían.²¹

El tema de este romance aparece como acontecimiento efectivamente sucedido en la *Miscelánea* (1590) de Luis Zapata y en las *Batallas y Quincuagenas* del cronista Fernández de Oviedo; también está presente en otras tradiciones baladísticas orientales y occidentales (por ejemplo la balada en octavas *Ginevra degli Almiri* y la cuentística italiana).

¹⁹“La difunta pleiteada”. Hermisende (Zamora), España. Recitada por Manuela Fernández Suárez (52 años). Recogida por Aníbal Otero Álvarez en 1934 (Salazar y Catalán, 1999: 149).

²⁰“La difunta pleiteada”. Foilebar (Lugo, Galicia), España. Cantada por María Porfirio (61 años). Recogida por Aurelio González, Teresa Meléndez, Elvira Ramini y Flor Salazar en 1982 (Salazar, 1992: 307).

²¹*Relación verdadera que da cuenta de un grandioso milagro...* [La difunta pleiteada]. Pliego suelto, Juan Verjano, Sevilla, 1682 (Samuel Pepys Library, 6/142. Wilson, 1955-1957).

Con respecto a los textos que tratan el tema de “La difunta pleiteada”, Flor Salazar (1992: 274-278) considera que se puede hablar de dos tradiciones paralelas: una vertiente culta, que comprende la cuentística italiana (Boccaccio: *Decamerón* y *Filocolo*, y Bandello en sus *Novelle*), las comedias de los dramaturgos del Siglo de Oro (Lope de Vega, Rojas Zorrilla, *Varios prodigios de amor*) y las narraciones de Matías de los Reyes y María de Zayas (*El imposible vencido*), y otra vertiente popular que, siguiendo la línea de las leyendas y del relato de Zapata, por su carácter legendario, se manifiesta en un romance de pliego suelto y en el romance transmitido oralmente, que ha llegado hasta nuestros días.

Flor Salazar comprobó en su artículo antes citado lo que bien habían supuesto María Goyri (1953: 34) y Ramón Menéndez Pidal: que el romance que se conserva tan abundantemente en la tradición oral actual (cerca de doscientas versiones)²² proviene de un romance vulgar que debió circular ampliamente en forma de pliego suelto.

Como ya vimos en versiones medievales, la presencia de sentencias no es absoluta o exclusiva de los textos populares con origen en pliegos; las expresiones con valor normativo pueden estar también presentes en romances *tradicionales*, sobre todo cuando tratan temas escabrosos del ámbito familiar, como es el incesto. En la siguiente versión gallega de la tradición oral moderna de “Delgadina”, la posibilidad de incesto provoca escándalo y asombro, y no se da ninguna explicación del porqué; es algo que la comunidad rechaza y no hace falta hacer la prohibición explícita:

El rey tenía tres hijas, todas tres de guardia estaban,
y la más pequeña de ellas Delgadina se llamaba.
Un día, comiendo á mesa, su padre la reparaba:
– No sé qué tiene mi padre que mira pra nuestra cara.
– Miro para Delgadina, que ha de ser mi enamorada.

²²Sin embargo, cuando doña María Goyri en 1909 hizo su inteligente estudio sólo conocía 15 versiones en castellano, portugués y catalán de tradición oral.

— ¡Válgame Dios de los cielos y la Virgen soberana
qué he de ser yo enamorada de un padre que me engendrara!²³

En cambio, en otras versiones, en este caso mexicanas, se tiende a explicar el porqué de la prohibición en dos niveles: el ultramundano y el cotidiano de las relaciones familiares:

Cuando salieron de misa su papá le platicaba:
— Delgadina, hija mía, yo te quiero para dama.
— Ni lo mande Dios, papá, ni la Reina soberana,
son ofensas para Dios y traición para mi mamá.²⁴

A pesar del contenido temático escabroso y de la posición normativa que tiene el texto, el romance de “Delgadina” en muchos lugares funciona como juego infantil, diluyendo así su carga social. No hay que extrañarse de esto, pues el tema también está presente en otros géneros tradicionales como el cuento, y puede suceder lo mismo que en el romance, o sea, que el motivo del rechazo del incesto se diluya.²⁵

En el corrido, género baladístico mexicano derivado del romance hispánico, la difusión por medio de las grabaciones y los medios impresos ha sido muy importante, y por ende se han

²³“Delgadina”. Muxía (A Coruña, Galicia), España. Mariana Martínez Liñeiro (55 años). Recogida por Jesús Bal y Gay y Eduardo Martínez Torner, hacia 1931 (Valenciano, 1998: 294-295).

²⁴“Delgadina”. México (Distrito Federal), México. Recogida por Raúl Hellmer, 1969 (Díaz Roig y González, 1986: 86).

²⁵Incluso puede darse el caso de que el romance se vuelva cuento y desaparezca el motivo. Antonio Lorenzo Vélez dice a propósito de una versión del romance recogida en Garganta de los Montes (Madrid): “En resumen, el texto presentado participa de una feliz unión entre el romance y el cuento. La inclusión de un motivo del cuento dentro del romance (episodio de las preguntas) posibilita la inteligibilidad de la narración posterior, sin la cual el cuento no tendría sentido. Por otra parte, la fina sensibilidad tradicional ha utilizado versos del propio romance como epílogo feliz de la narración. Es curioso cómo dos géneros tradicionales que tratan del tema del incesto entre padre e hija se unen en la conciencia colectiva a un nivel de estructura inconsciente para construir una composición donde el incesto apenas se deduce” (1985: 28).

diluido los límites entre lo *tradicional* y lo *popular*; a ello se debe posiblemente que a menudo encontremos que las sentencias o expresiones normativas son un recurso habitual, con cierto grado de independencia del estilo del texto.

En los corridos se constata fácilmente, como es lógico, que la descripción es un recurso empleado como una síntesis, útil para subrayar el sentido global o los valores de un personaje determinado (véase González, 2001: 495-505). Desde luego, se trata de valores que reconoce fácilmente la comunidad. Por ejemplo, la siguiente versión del corrido de “Macario Romero”, rebelde del siglo XIX, considerado defensor de la religión por su oposición al gobierno de Lerdo de Tejada, pero que muere por causa amorosa (Ramírez-Barradas, 2000: 189-197), destaca por la acumulación de elementos descriptivos que corresponden al estereotipo del héroe popular:

Hay hombres que son valientes,
pero ninguno fue igual
a don Macario Romero,
que tuvo triste final.

Era de buen corazón
y de buenos procederes,
siempre amigo de los hombres,
servidor de las mujeres.

Toda la gente admiraba
su nobleza y gallardía,
y en su caballo melado
dondequiera se lucía.

Era Macario Romero
un valiente guerrillero,
que a las tropas federales
les hacía temblar el cuero.²⁶

²⁶Macario Romero, Huejotzingo (Puebla), México. Recogida por José Montes de Oca hacia 1912 (Mendoza, 1939: 436).

Pero esto no sólo es válido para los corridos finiseculares de la primera época, en el contexto del bandolero social o de los héroes revolucionarios; en los corridos de los últimos años y de temática absolutamente novelesca, también se describe al personaje en función de valores que asume la comunidad. Por ejemplo, en el siguiente corrido contemporáneo que tiene como personaje a Manuel Salcido, “el rey de todos los contrabandos”, la descripción también es el recurso que caracteriza sucintamente a Salcido:

Por ahí cuentan los galleros
que este gallo es muy jugado.
Azote allá en Sinaloa,
le pusieron por bragado
amigo de los amigos
y padre de los bragados.²⁷

Uno de estos rasgos reconocidos socialmente es, desde luego, la valentía, que en algunos casos hay que atribuir a la pertenencia familiar, a la sangre, que es el origen del individuo. Se trata de una refuncionalización del viejo concepto del linaje, ahora atribuido a personajes simples y sin alcurnia, incluso del mundo del delito. La posición del narrador cierra el sentido del texto con un tono normativo:

Fermín, un hombre valiente,
nunca se supo rajar,
[...]
Un veinticuatro de agosto,
Fermín la vida perdió,
Arévalo su apellido
muy en alto lo dejó,
hombre de sangre bravía
él siempre lo demostró.²⁸

²⁷“El gallo de San Juan”, Culiacán (Sinaloa), México. Interpretada por Indalecio Ayala en 1981 (Astorga, 1995: 114).

²⁸“La muerte de Fermín Arévalo”. Interpretada por Los Jilgueros del Arroyo. 1985 (Strachwitz y Nicolopolos, 2000: 23).

Fermín Arévalo empezó como estrella de rodeo en los años sesenta en Chihuahua. Posteriormente se convirtió en jefe de la droga en la zona de Ojinaga, después de pasar una temporada en el penal de las Islas Marías. Su prestigio se mantuvo hasta que fue asesinado el 24 de agosto de 1983, cerca de su rancho (famoso por sus caballos de carrera), por Pablo Acosta, también narco-trafficante, y la gente de su banda.

Las expresiones de tipo normativo en el corrido muchas veces se integran en la despedida, ya que en esta y en la introducción es donde es más evidente la presencia del narrador-transmisor, y por tanto es en estas partes donde se puede dar la clave de interpretación del texto o la lección moral. Estas expresiones pueden ser muy sencillas, como la siguiente, que cierra un corrido sobre el mencionado Macario Romero, muerto hacia 1878:

Y con esta me despido
de purita decepción;
porque al cabo los que matan
siempre matan a traición.²⁹

A propósito de un mismo tema corridístico podemos encontrar las dos maneras: propositiva y normativa. Desde luego que esto tiene que ver con el estilo y el lenguaje del texto. Veamos esta versión del corrido sobre Ignacio Parra, que, a diferencia de otras, no exalta al bandolero social sino a la autoridad; la conclusión es normativa y se refiere al destino trágico de los descarriados:

Toditos los de Durango
de eso están agradecidos,
a Meraz lo quieren mucho
y lo tratan con cariño.

Parra ha pasado a la historia,
su tragedia ha sido triste,

²⁹“Macario Romero”, Durango, México. Recogida por José Ríos (Mendoza, 1939: 441).

la sociedad ha ganado
que ese vándalo no existe.

Que el Eterno le perdone,
que la tierra le sea leve,
y que vean los descarriados
cómo los malos se mueren.³⁰

Otra posibilidad de las expresiones normativas es que tengan como referente comportamientos generales comúnmente aceptados como buenos y por ende reconocidos como valores que podríamos llamar oficiales:

Vuela, vuela, palomita,
párate en aquel picacho,
anda, avísale a mis padres
que me mataron borracho.

Vuela, vuela, palomita,
párate en aquella higuera,
que consejos de una madre
debe atenderlos cualquiera.³¹

Otro tipo de expresiones normativas son las explicaciones que se dan desde una perspectiva ideológica, religiosa o moral, que obviamente debe corresponder a ideas firmemente arraigadas en la comunidad, tal como sucede en el siguiente corrido sobre José Inés Chávez García, el "Atila de Michoacán", forajido pseudorrevolucionario villista que asoló la región del Bajío entre 1912 y 1918, año en que murió a consecuencia de la llamada influenza española:

³⁰"Corrido de Ignacio Parra", hoja suelta, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, México, 1905 (Vázquez Santana, 1924: 210-213).

³¹"Reyes Ruiz", Chihuahua, México. Recogida por Ignacio Asúnsolo (Vázquez Santana, 1924: 223-225).

Castigo a tanta vileza
 por fin Dios le vino a dar,
 y de epidemia española
 Purépero lo vio enfermar.

Sin médico y sin amigos,
 sin medicinas ni nada,
 se agravó su enfermedad
 y su fuerza vio acabada.

Envió a llamar a su madre
 y entre sus brazos murió,
 dejando horrible memoria
 por los daños que causó.³²

Aunque muchas veces el tema del texto implica un tono particular, esto no es absoluto, pues podemos encontrar textos similares con un lenguaje *popular* y otros con un lenguaje que identificamos como *tradicional*. Es el caso del motivo del hijo desagradecido, con un desarrollo diferente y conclusión opuesta. En primer lugar tenemos el "Corrido del parricida", en cuya despedida el narrador aparece lanzando una reconvención moral y un consejo normativo:

Tres arrieros que pasaron
 por aquellos matorrales
 hallaron huesos humanos
 y un traje muy destrozado,
 que fue lo que allí quedaba
 de aquel hijo desastrado.

Ya con esta me despido,
 no se les vaya a olvidar,
 señores tengan presente
 lo que les vine a cantar,

³²"Chávez García", s.l. (Gómez Maganda, 1998: 92-97).

y quered a vuestros padres,
a quienes debéis honrar.³³

Por el contrario, en el corrido de “El hijo desobediente” el tono pretende ser objetivo; constata el efecto de la maldición del padre, pero no saca una lección de ello, ni hace afirmaciones morales. Su tradicionalidad se manifiesta en la integración del motivo viajero “no me entierren en sagrado”, que aparece en distintos romances y corridos con amplia vitalidad y dispersión geográfica:

Bajaron a un toro prieto
que nunca lo habían bajado,
lo bajaron de la sierra,
revuelto con el ganado.

Y a ese mentado Felipe
la maldición le alcanzó,
y en las trancas del corral
el toro se lo llevó.

— Me entierran en campo verde
donde me trille el ganado,
con un letrado que diga:
“Aquí murió un desgraciado.”

Ya con esta me despido,
que me lleve la corriente;
y aquí se acaba el corrido
del hijo desobediente.³⁴

La influencia del corrido en la tradición romancística mexicana ha hecho que algunas versiones tradicionales de romances adopten una forma acorridada con diversas características de este gé-

³³“El parricida”, hoja suelta publicada por Eduardo Guerrero (Mendoza, 1954: 253-256).

³⁴“El hijo desobediente”, Parras (Coahuila), México. Recogido por Jesús Aguirre Martínez, 1938 (Mendoza, 1954: 266-269).

nero, entre ellas el uso de aperturas y despedidas con sentencias o expresiones normativas. He aquí algunos ejemplos de la presencia de este tipo de expresiones en versiones mexicanas del romance de “Bernal Francés”, conocido en México como el “Corrido de Elena”. En esta versión, además del narrador al principio, es el propio personaje de la esposa infiel el que se expresa normativamente:

Miren lo que le pasó a la señorita Elena:
 quiso escribir en latín teniendo la letra buena.
 [...]

 Vuela, vuela palomita, dale cuerda a tu reloj,
 que a la desgraciada Elena su marido la mató.
 – Vengan todas las casadas a tomar ejemplo de mí,
 si no viven arregladas morirán como yo aquí.
 Ya con esta me despido de ver mi suerte tan buena,
 aquí se acaba el corrido de la señorita Elena.³⁵

En algunas versiones el consejo de doña Elena, desdichada esposa de Bernal Francés, dice explícitamente la causa de su triste fin:

– Tengan todas las casadas a agarrar ejemplos mil,
 no hagan tontos a sus maridos, ni mueran como yo aquí.³⁶

Pero la expresión normativa puede variar su destinatario, y aunque quien es castigada en la historia es la mujer, el consejo o advertencia también puede dirigirse al hombre:

Ya terminé de cantar los versos de doña Elena,
 que por mancillar su honor sufrió tan terribles penas.

³⁵“Bernal Francés”, Juchitán (Oaxaca), México, Andrés Henestrosa (escritor) recogida por Héctor Pérez Martínez antes de 1939 (Henestrosa, 1977: 24). Originalmente se publica en Mendoza, 1939: 339-340.

³⁶“Bernal Francés”. El Charco (Oaxaca), México (Díaz Roig y González, 1986: 67).

A los hombres atrevidos que les sirva de experiencia,
y no enamoren casadas por no manchar su conciencia.³⁷

La sentencia final también puede tener un valor preventivo a propósito de la débil condición femenina, como en esta versión mexicana de “Las señas del esposo”:

¡Ay!, diez años lo he esperado, otros más lo esperaré,
si en ese tiempo no viene de monja terminaré,
porque una viuda es muy fácil que dé su brazo a torcer.³⁸

Este tipo de expresiones de la tradición mexicana contrasta con otros finales de versiones americanas del mismo romance, donde no aparecen el tono normativo ni el sentido ejemplar del texto; incluso el comportamiento del marido engañado es diferente y se arrepiente, como en esta versión chilena:

Llamarás a padre y madre, que te vengan a sentir,
llamarás a tus hermanos, que me vayan a seguir.
Yo me voy a entrar de fraile al convento ‘e San Agustín.³⁹

En una versión argentina del mismo romance los versos finales son un cruce con “Las señas del esposo”, y tampoco contienen una expresión normativa:

Mañana por la mañana ...
llamarás a tu padre y madre que te echen la bendición
y este puñal que aquí tengo se teñirá de carmesí,
y estos tres hijos que tengo para el rey se los mandaré
que le sirvan de vasallos y allí mueran por la fe.⁴⁰

³⁷“Bernal Francés”, s.l., Hoja volante de Eduardo Guerrero (Díaz Roig y González, 1986: 76-77).

³⁸“Señas del esposo”, Coyuca de Catalán (Guerrero), México. Blas Valdés, trovador de 65 años. Recogida por Celedonio Serrano en 1942 (Díaz Roig y González, 1986: 26).

³⁹“Bernal Francés”. Matancilla (Illapel), Chile. Gregoria Collado, 55 años. Recogida por Julio Vicuña Cifuentes (Vicuña Cifuentes, 1912: 89-91).

⁴⁰“Bernal Francés”. Catamarca, Argentina (Moya, 1941: 464-465).

Los corridos que podemos identificar como más relacionados con el estilo *popular* básicamente desarrollan dos temas: uno que viene de tiempo atrás, característico de la literatura de pliego suelto u hoja volante, centrado en crímenes (asesinatos, venganzas, suicidios, etcétera) con una fuerte carga tremendista —“La arracada”, “La maestra de la escuela” o “El crimen de El Barretal” —, y otro mucho más reciente que maneja tópicos, motivos y temas ya usados por la tradición en distintos contextos, pero que ahora se desarrollan en el ámbito del narcotráfico, como en el caso del corrido de *el Ruso Zúñiga*, narcotraficante de Chicago. Otro ejemplo de estos textos, en los cuales se inserta muchas veces una moraleja explícita sobre el fin desdichado de los criminales, puede ser “La carga blanca”, sobre el tráfico de droga a través de la frontera de México con Estados Unidos:

Ahora según se dice
ya ven la gente cómo es.
El dinero completito
volvió a su dueño otra vez.

Despedida se las diera
pero ya se me perdió
Dejen los negocios chuecos,
ya ven lo que sucedió.⁴¹

Es evidente que el corrido mexicano en la actualidad (y muy probablemente desde sus inicios, ya que está relacionado con el romance de pliego) pertenece al ámbito de la oralidad secundaria, en el cual el papel de la imprenta, ya sea a través de hojas volantes, ya de cancioneros callejeros, ha sido determinante en la conformación y difusión del género; de ahí su fuerte carga normativa.

⁴¹Los Alegres de Terán (2010: 11). Corrido compuesto en la década de los cuarenta por Manuel C. Valdez que ha tenido más de sesenta versiones grabadas por los grupos más importantes del género.

Estas expresiones de la poesía narrativa hispánica — romances y corridos — se apoyan para su transmisión en la oralidad y en la palabra impresa, y aunque en diferente medida, a través de ellas la comunidad transmite y mantiene sus sistemas de valores refuncionalizándolos para adecuarlos a las cambiantes circunstancias históricas. En ese sentido la literatura *tradicional* tiende a ser predominantemente conservadora (mas no reaccionaria), ya que es el vehículo idóneo para mantener los valores colectivos que garantizan, con el orden establecido, la permanencia de la comunidad, aunque por su apertura tiende a ser menos normativa. Estos textos van a servir también para cantar las luchas y aspiraciones renovadoras de esa comunidad en los momentos de crisis.

Las expresiones normativas son un recurso más de los textos de tradición oral para integrar el sistema de valores de la comunidad. En estas expresiones se emplean las formas y el estilo propios de la oralidad, cumpliendo con las funciones poéticas y nemónicas del género, de la forma de transmisión y de la estética colectiva.

Bibliografía citada

- ASTORGA, Luis A., 1995. *Mitología del "narcotraficante" en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Plaza y Valdés.
- CALVO, Raquel, 1993. *Romancero general de Segovia*. Segovia: Seminario Menéndez Pidal/Diputación Provincial de Segovia.
- Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, 1967. Ed. Antonio Rodríguez Moñino. Madrid: Castalia.
- Cancionero de Romances (Anvers, s.a.)*, 1945. Ed. Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CATALÁN, Diego *et al.*, 1984. *Catálogo general del Romancero panhispánico*. 3 vols. Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos.
- DÍAZ ROIG, Mercedes y Aurelio GONZÁLEZ, 1986. *Romancero tradicional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- FINNEGAN, Ruth, 1977. *Oral Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GÓMEZ MAGANDA, Alejandro, 1998. *Corridos y cantares de la Revolución mexicana*. México: Miguel Ángel Porrúa/Gobierno del Estado de Guerrero [1ª ed., 1970].
- GONZÁLEZ, Aurelio, 1994. "Tradicionalización del romance de 'La difunta pleiteada'". En Juan Villegas (ed.), *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos, Actas Irvine-92 Asociación Internacional de Hispanistas*, tomo 5. Irvine: University of California, 33-44.
- , 2001. "Descriptividad en el corrido tradicional". *Hommage Georges Baudot. Caravelle* 76-77: 495-505.
- , 2009. "Normatividad en el Romancero viejo". En Jesús Cañas Murillo, Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz (ed.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 139-149.
- GOYRI, María, 1953. "La difunta pleiteada". En *De Lope de Vega y del Romancero*. Zaragoza: Biblioteca del Hispanista, 7-59 [1ª ed. del artículo, 1909].
- HENESTROSA, Andrés, 1977. *Espuma y flor de corridos mexicanos*. México: Porrúa.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, 1981. "Música popular de América". En *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore latinoamericano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 85-136.
- JAKOBSON, Roman y Pietr BOGATYREV, 1977. "El folklore como forma específica de creación". En *Ensayos de poética*, trad. J. Almela. México: Fondo de Cultura Económica, 7-22. [1ª ed. del artículo: *Donum Natalicium Schrijnen*, Nimega-Utrecht, 1929].
- LÓPEZ DE TORTAJADA, Damián, 1970. *Floresta de varios Romances (Valencia, 1652)*, ed. Antonio Rodríguez Moñino. Madrid: Castalia.
- LORENZO VÉLEZ, Antonio, 1985. "Delgadina: Un ejemplo de interacción Romance-cuento". *Revista de Folklore* 55: 26-30.
- MENDOZA, Vicente T., 1939. *El romance español y el corrido mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- _____, 1954. *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1939. "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española". En *Los romances de América*. Madrid: Espasa-Calpe, 52-87.
- MOYA, Ismael, 1941. *Romancero: estudios sobre materiales de la colección de folklore*, 2 vols. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- NAVARRETE, Carlos, 1971. "Romances y corridos del Soconusco". En *Veinticinco estudios de folklore*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 195-207.
- ONG, Walter, 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica.
- RAMÍREZ-BARRADAS, Herlinda, 2000. "La transformación de un héroe de corrido a través del tiempo". *Hispania* 83-2: 189-197.
- SALAZAR, Flor, 1992. "La difunta pleiteada (IGER 0217). Romance tradicional y pliego suelto". En *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México: El Colegio de México, 271-313.
- SALAZAR, Flor y Diego CATALÁN, 1999. *El Romancero vulgar y nuevo*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal.
- Silva de Romances (Zaragoza, 1550-1551)*, 1970. Ed. A. Rodríguez Moñino. Zaragoza: Cátedra Zaragoza.
- TRAPERO, Maximiano, 1987. *Romancero de la isla de La Gomera*. La Gomera: Cabildo Insular de La Gomera.
- VALENCIANO, Ana, 1998. *Romanceiro xeral de Galicia*. Madrid-Santiago de Compostela: Centro de Investigacions Ramon Piñeiro/Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- VÁZQUEZ SANTANA, Higinio [1924]. *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, t. I. México: León Sánchez.
- VICUÑA CIFUENTES, Julio, 1912. *Romances populares y vulgares*. Santiago: Biblioteca de Escritores de Chile.
- WILSON, Edward M., 1955-1957. "Samuel Pepy's Spanish Chapbooks. Part I, II, III". *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 2:2, 121-144; 2:3, 229-268; 2:4, 146-148.

WOLF, Ferdinand J. y Conrad HOFMANN, 1952. *Romances viejos castellanos (Primavera y flor de romances)*. En Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VI. Buenos Aires: Espasa-Calpe [1ª ed. Berlín: Asher, 1856].

Fonografía

LOS ALEGRES DE TERÁN, 2010. *Historias del siglo XX en 20 corridos*. Woodland Hill, CA: Machin / Discos Power.

STRACHWITZ, Chris y Jaime NICOLOPULOS, 2000. *The Devil's Swing / El columpio del diablo. Corridos y tragedias de la junta de los Ríos*. El Cerrito, CA: Arhoolie.

“[La sirena de la mar / me dicen que es muy bonita...”: la petenera huasteca

GLORIA LIBERTAD JUÁREZ SAN JUAN

En el *Cancionero folklórico de México* (CFM, 5: 251-252 y 275) se documenta que en México se distinguen claramente cuatro peteneras:¹ un son jarocho, un son de las costas Grande y Chica de Oaxaca y Guerrero, una canción lírica istmeña de Oaxaca, y la petenera huasteca, esta última también conocida como “La sirena”.²

Vicente T. Mendoza (1949: 120-131) registró ejemplos de coplas de peteneras de diversas regiones de México, entre ellas, Jalisco, Tabasco, Guerrero, Veracruz, Yucatán y la ciudad de México, aunque no da cuenta de una petenera huasteca.³

Jesús Antonio Echevarría Román (2000: 58), al analizar los temas líricos de diversas peteneras, asevera que la sirena es el tema central – aunque no el único – de la petenera huasteca y que en ninguna otra petenera, mexicana o española, encontró mención

¹Se documentaron 78 coplas de la petenera, de las cuales 18 funcionan como estribillos de la versión regional jarocho. De este mismo son, pero denominado “La sirena”, se documentan cinco versiones: dos en Hidalgo (Chalahuitle y Huejutla) y una en Ciudad Valles, San Luis Potosí. Las formas estróficas son quintillas y sextillas y sus secuencias de versos son: 1, 2 (1, 2) 3, 4 (4) 5; y 1, 2 (1, 2) 3 (3) 4, 5, 6, y existe el añadido: “ay la la la” después del verso 3.

²No debe confundirse este son (la petenera nombrado a veces como “La sirena”) con el neohuapango denominado “La sirena”, registrado por Elpidio Ramírez *el Viejo*.

³Respecto a la petenera de Guerrero, Vicente T. Mendoza documenta dos versiones: una publicada por Higinio Vázquez Santana, que procede de la Costa Chica y de la Grande de Guerrero, y otra que procede de Juchitán.

de ella,⁴ lo que probablemente sea la causa de que en el ámbito sonero huasteco las palabras *petenera* y *sirena* sean sinónimos.

Además de dicho tema central de la sirena, hay en este son otros tópicos adyacentes relacionados, casi todos, con el ambiente marino, entre ellos la pesca, la fauna marina, la navegación, las travesías por el mundo y el descubrimiento de América. En cuanto al nombre de la *petenera*, este tiene un significado e historia propios, que procedo a detallar.

En el *Diccionario de la Real Academia Española* la palabra *petenera* se define como un "aire popular parecido a la malagueña en el que se cantan coplas de cuatro versos octosílabos". José Domínguez Caparrós (1999: 270) dice que es una forma de la poesía popular: "clase de cantar o copla que consta de seis versos, porque pone en medio del tercer verso repetido una exclamación octosilábica común a varias coplas".⁵ En la obra *Auditorium*, las malagueñas y *peteneras* son catalogadas como cantes flamencos con diseños melódicos y secuencias armónicas específicas, en los que predominan los antiguos modos gregorianos sobre la tonalidad.⁶

Es así que el término se ha usado para nombrar una forma poética que presumiblemente podría haber sido el complemento lírico de la música popular llamada *petenera*, la cual, a su vez, se convirtió en el cante flamenco. El proceso por el cual se dio esta evolución es desconocido; Martín Gómez-Ullate García de León (2009: 17) señala que existe una disparidad en el origen del género de las *peteneras*, pues "deviene [...] de una confusión u omisión que obvia la continuidad entre *las peteneras*, baile popular español,

⁴Rosa Virginia Sánchez (2002: 214) expresa que el tema de la sirena aparece también en el son jarocho "El coco", así como en diversos ejemplos líricos españoles. Por mi parte, he encontrado el motivo de la sirena en los sones jarochos "La bruja" y "La morena".

⁵Domínguez Caparrós menciona además que esta forma es una derivación del cantar o copla.

⁶*flamenco*: término que designa los cantos y danzas populares de Andalucía; su origen y etimología han sido objeto de discusión. Los pueblos arabófonos establecidos en Andalucía y los gitanos llegados del este, norte y centro de Europa estarían en la base de su peculiar carácter melismático y melódico. Se han catalogado más de 80 cantes distintos, aunque se encuentran en constante evolución y adoptan múltiples influencias.

y *La Petenera*, cante a flamencado y singularizado en el repertorio flamenco”.

Echevarría Román (2000: 50-53) comenta que en las variantes regionales mexicanas llamadas peteneras se observan temáticas y estructuras melódicas y rítmicas similares a las de las peteneras españolas, lo que evidencia la continuidad y posterior evolución de este baile popular en tierras americanas.

Una de las ideas más difundidas acerca del origen de las peteneras, fechada en 1881, procede de Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* (1975: 225):

Aunque las peteneras no han estado de moda en Sevilla hasta el año 1879, convienen todos los cantadores en que son antiguas y en que deben su origen a una cantadora de flamenco llamada La Petenera a quienes unos hacen natural de Málaga y otros de La Habana. ¿Pero qué significa este apodo o mote de “petenera”, ya que no es nombre como el de Soledad ni palabra que se encuentre tampoco en los diccionarios gitanos que conocemos? [...] Merced a los autorizados informes del célebre cantador *Juanelo*. “*Petenera* o *Patenera*”, nos dijo éste, es igual a *Patenera*, esto es, natural de Paterna.

De esta manera nace la hipótesis de que una célebre cantaora de Paterna fue quien inventó este cante, hipótesis que posteriormente fue muy difundida por algunos estudiosos, entre ellos Francisco Rodríguez Marín (1923: 10-12).⁷ En México, René Villanueva (1987: 31), entre otros investigadores, también ha divulgado esta idea.

⁷Rodríguez Marín da por hecho la veracidad del contenido lírico en algunas coplas de la petenera, y lo asocia con la vida de dicha cantaora: “La Petenera, sobre que se inventó el agradabilísimo canto que lleva su nombre y que no se parece gran cosa al que lo lleva hoy en día, debió de ser muy guapa moza. [...] De que La Petenera fue una *jembra juncal* dan testimonio estos cantares, seguramente debidos a amantes desdichados y a mujeres celosas: 1. ‘Quien te puso *petenera* / no te supo poner nombre, / que te debió de haber puesto / la perdición de los hombres’ // 2. ‘¡La Petenera malhaya / y quien la trajo a esta tierra; / que La Petenera es causa / de que los hombres se pierdan!’”.

Al respecto, Josep Crivillé (1983: 300) comenta que Machado y Álvarez y Rodríguez Marín – entre muchos otros investigadores – al contribuir a difundir dicha versión, fantasearon “de manera caprichosa sin fundamentar suficientemente su opinión, por lo que aún están por resolverse los verdaderos enigmas de la genealogía de La petenera”.

El origen de la petenera continúa despertando la inquietud de numerosos investigadores, quienes han formulado diversas e interesantes teorías al respecto, mismas que el académico Juan Such (2008) ha catalogado bajo tres rubros: 1) origen hispanoamericano; 2) origen religioso y 3) origen en la tradición lírica.⁸

Algunas de estas teorías están basadas en las letras del cante y/o sus modelos rítmicos, hecho que inquieta a Gómez Ullate (2009: 11), quien expresa:

Las letras viajan entre los distintos géneros y estilos y se adaptan a ellos con mucha más velocidad que las músicas y los ritmos. Los ritmos y compases tampoco son definitivos para probar la genealogía de un género [...]. Por eso, efectivamente, para sondear la historia de un son, un palo de creación popular compleja, que contiene letra, música y danza... es mejor analizar los elementos menos dinámicos. Y éstos son su composición melódica y su estructura armónica.

Por lo tanto, si se pretende incursionar en el estudio del origen de las peteneras habrá que recurrir a una perspectiva musicológica que permita develar este misterio.

Antonio García de León (2002: 9-11) afirma que algunos estilos musicales, entre ellos la malagueña, la petenera y el fandango, constituyen variantes dispersas de un género común del mundo

⁸ Describo brevemente en qué consisten estas teorías. 1. Centroamericano: a) Origen en Cuba o Santo Domingo; y b) Origen en Guatemala (Petén). 2. Religioso: a) Origen en la música primitiva de la Cristiandad; b) Origen en el canto gregoriano; y c) Origen en la tradición sefardí. 3. Tradición lírica: a) Es un cantar de juglaría; b) Origen a partir de la lírica tradicional andaluza, y c) Origen en el romance. El romance “Monja contra mi voluntad” fue cantado con la línea melódica de la petenera.

de habla española y portuguesa — y pueden identificarse por sus formas poéticas específicas, dotaciones instrumentales, ritmos y cadencias — que en cierto momento fue conformado por una inmensa comunidad estrechamente vinculada por el comercio. A dichos estilos musicales García de León los llama “cantes de ida y vuelta”; muchos de ellos tienen la particularidad de basarse en la cadencia andaluza.⁹

Como puede apreciarse, todavía falta mucho por conocer acerca del origen de las peteneras, sin embargo, si se considera cada variante regional de manera independiente, coincido con la visión de Gómez-Ullate (2009: 16), quien manifiesta que “en toda apropiación reinterpretada hay un verdadero origen, una fusión que genera una creación original, de ascendencia reconocible, pero de una identidad propia” y creo, además, que la diversidad de ascendencias reconocibles — influencias que tal vez confluyeron en diferentes épocas y de modo distinto — es precisamente la causa de que los investigadores las ubiquen como originarias de tal o cual región.

Sin lugar a dudas, como afirma el académico Gómez Ullate (2009: 17), mucho más importante que el origen de las peteneras es su ulterior evolución, “y no hay duda de que en Cádiz, como en Oaxaca o en las huastecas mexicanas, la petenera ha sido adoptada y adaptada, conservada, pero también transformada, estudiada y proyectada hacia el futuro”.

⁹De acuerdo con Cristina Cruces Roldán (2003: 14-18), ciertos rasgos de la música árabe parecen haber sido compartidos o expandidos hacia el flamenco, a pesar del distanciamiento temporal — que no geográfico — que separa los momentos de nacimiento y esplendor de la música andalusí y el flamenco. Es así que la mayoría de las canciones populares andaluzas están basadas en una escala oriental cuyas cadencias finales se aproximan al modo griego dórico de mi, cadencia en que la nota mi dominante actúa como tónica modal. Su carácter pan-islámico radica en la escala descendente: mi-re-dosi-la-sol-fa-mi y su forma ascendente puede ser: mi fa, sol# la si do re mi; o bien la cadencia andaluza: mi fa sol# la si do re# mi (con la sensible re#). Estas cadencias y la interpretación de un cante con melismas de medida interválica micro tonal imposibles de pautar son los aspectos que le dan su particular personalidad a la música flamenca.

Una de las transformaciones más radicales en la petenera huasteca es la incursión de la figura de la sirena en su lírica con la consecuente analogía implícita entre los términos petenera-sirena. ¿Por qué el poeta huasteco le da tal importancia a este mitológico ser? ¿Qué lo lleva a utilizar el término petenera en el título del son?

José Manuel Pedrosa (2002: 1) comenta la complejidad del concepto, aspecto y representación de las sirenas: por un lado, estos seres han mantenido un inconfundible "aire de familia", pero por el otro, han ido acumulando rasgos tan variados y pintorescos como el ambiente, la época y las voces de las tradiciones en las que se han aclimatado. Massimo Izzi, en su *Diccionario ilustrado de monstruos, ángeles...* (2000: 442-447), define así a las sirenas:

En la acepción adoptada generalmente, este término designa a un ser fantástico con la parte superior del cuerpo de mujer, hermosa y de aspecto agradable, y la parte inferior en forma de cola de pez; se trata de un ser marino; o en cualquier caso acuático, de temperamento malévolo, que explota sus dotes de seducción sexual, mostrando la parte superior del cuerpo, para atraer a jóvenes ignorantes y matarlos arrastrándolos al mar. [...] La sirena canta de un modo irresistible y a veces incluso suena como un instrumento; tiene cabellos largos, a menudo verdes como el mar, que peina cuidadosamente, en la mano lleva un espejo en el que se contempla complacida.¹⁰

El investigador Izzi (2000: 443) agrega que la genealogía de las sirenas no está muy clara, puesto que Platón atribuye aisladamente la paternidad a Phorkys y Keto; aunque también se consideran

¹⁰Entendido en un sentido así de amplio, correspondiente al que tiene el término inglés *mermaid*, el mito de la sirena se extiende en todo el mundo y muestra características más constantes y homogéneas que el mismísimo mito del dragón; tiene una historia especial que lo hace un caso único entre todos los seres imaginarios puesto que ningún otro monstruo ha sido objeto, en el transcurso del tiempo y en el mismo ámbito cultural, de una transformación tan compleja como el mito de la sirena. Las sirenas propiamente dichas (es decir, los monstruos que llevaban este nombre, *Seirenes*) tienen su origen en Grecia, pero las tradiciones que les atañen son extremadamente confusas y discordantes.

hijas de Acheloos, una de las más antiguas divinidades griegas, en unión con Calíope, Terpsícore o Stérope; o bien, nacidas de tres gotas de sangre de Acheloos en su lucha con Heracles.¹¹

Existe una considerable cantidad de fuentes en las que se documenta la forma física original y las transformaciones sufridas por estos seres. El académico Pedrosa (2002: 4) comenta que a pesar de que “la opinión actual más extendida es que las sirenas eran monstruos con las extremidades superiores de mujer y las inferiores de pez; lo cierto es que toda la iconografía y las tradiciones antiguas las representan con cuerpos y extremidades inferiores de ave”. Meri Lao (1995: 33) expresa al respecto:

Desde los tiempos de Homero hasta los primeros siglos cristianos, éstas se presentan como mujeres-pájaro, mientras las demás criaturas acuáticas, sean eternas o no, coinciden morfológicamente con [la figura de] las mujeres normales. [...] Sólo más tarde las Ninfas adquirirán una cola de pez, como las sirenas, por otra parte. Y es allí cuando la memoria del hombre comienza a sobreponer los detalles, a mezclar los datos, a confundir.

En las artes plásticas, alrededor del siglo I a.C. predomina el modelo formal denominado *Chorus Phorci*, rebosante de tritones,¹² y más de una vez Cicerón acusará de falta de inventiva a los es-

¹¹ El número de sirenas tampoco está muy claro: Homero habla de ellas utilizando el dual; sin embargo, en la tradición figurativa y en la literaria son generalmente tres; no escasean las excepciones que hablan de cuatro o incluso ocho sirenas, como hace Platón. Existe la misma incertidumbre en cuanto a sus nombres: en una pintura vascular encontramos el nombre de Imeropa, pero luego tenemos las tríadas Thelxinoe, Aglaope y Pasinoe, y Partenope, Leucosia y Ligea, y la tétrada: Telés, Raedné, Molpeé y Thelxiope. En total hay 11 denominaciones diferentes, tal vez ligadas a mitos locales, como Partenope a la fundación de Nápoles. El mismo nombre Seirenes no tiene una etimología confiable: puede conectarse con *seirà* ‘cadena, lazo’ o con el verbo *seirazein* ‘atar con una cuerda’, ambos con una posible referencia a la cualidad de encantadora o maga.

¹² Nombre oscuro aun mitológicamente. Es una idea anterior a la cultura griega. En esta época se da como hijo, y algunas veces hija, de Anfitrite con Poseidón. Es la personificación de la sirena. Acaso el elemento *tri* en ambos nombres nada tiene que ver con el griego. Hay quien opina que significa ‘agua’ en una lengua anterior, de donde tritón

cultores de las fuentes romanas. Quinto Horacio Flaco (1983, 1: 5) inicia el *Arte poética* con su propuesta del absurdo basada en dos imágenes grotescas: un hombre con cuello de caballo y una bella mujer-pezuña; de ahí en adelante, esta será citada copiosamente, con significados contrastantes.¹³ Así, las sirenas no tardan en presentarse como el correlativo femenino de los tritones, aunque, de acuerdo con Meri Lao (1995: 41), la fecha del nacimiento oficial de las nuevas sirenas, tanto en el aspecto como en la función, está registrada en el *Liber Monstrorum*, un manuscrito anglosajón redactado entre los siglos VIII y IX.

Estos seres fascinaron a muchos filósofos, afirma el maestro Pedrosa (2002: 8), entre ellos Pitágoras y Platón, quienes pensaban que las sirenas y su canto simbolizaban la armonía de las esferas. También, a lo largo del tiempo, a estas divinidades se les ha otorgado el don de la profecía, que tiene carácter secreto y se transmite a través de la música y el canto. Esta idea llegó a tener tanta difusión, que algunos autores del primer cristianismo sostuvieron que las sirenas eran entes prefiguradores de los ángeles y conducían a las almas después de la muerte. Meri Lao (1995: 28) expresa:

El devenir está implícito en el elemento acuático como el Ser en el elemento aéreo. Estáticas, las sirenas atraen al hombre, simple criatura terrestre hacia el cambio, el pasaje fundamental, la Pascua; de un lugar a otro, de una condición a otra. Ellas tienen relación

sería 'acuático' y Anfítrite, 'la que ciñe las aguas'. En todo caso, el tritón resulta muy borroso en las leyendas. Cf. Ángel Ma. Garibay Kintana (2002: 353).

¹³1. La poesía y sus principios generales. Por su materia, el poema debe ser simple y unitario. "Si a una cabeza humana un cuello equino quisiera unir un pintor, y añadir variadas plumas a miembros de doquier reunidos, y así de modo grotesco terminada en pez negro la mujer hermosa en lo alto, admitidos a verlo, ¿la risa contendrías, amigo? Cree Písones que será a este cuadro muy semejante el libro cuyas figuras, como sueños de enfermo, se formen vanas, de modo que ni pies ni cabeza se vuelvan a una forma." Horacio no se refería a los animales mitológicos perfectamente inteligibles, sino al esperpento que le resulta a un pintor la mezcla de miembros dispartados.

con los tránsitos, la travesía, lo transcurrido, el traspaso, el deceso, la transformación.

En cuanto al nombre y su difusión, Félix Báez Jorge (1992: 55-56) afirma que la Biblia fue uno de los principales vehículos para la difusión del nombre *sirena* en Europa, pues este texto fue el punto de partida en lo que podría llamarse la cristianización del símbolo en el Renacimiento. En el libro de Enoc, las Sirenas son las mujeres de los ángeles caídos, símbolos de la lujuria y la tentación demoniaca, de ahí que los tratadistas eclesiásticos calificaron el canto de las sirenas como símbolo del mal.¹⁴

Sin embargo, en la zoología fabulosa que crece al amparo del humanismo renacentista se atenuaría el contenido infernal de las antiguas imágenes paganas, por lo que la figura de la sirena-pep quedaría liberada para su amplia utilización profana, y su simbolismo se definió en términos de los peligros y encantos que encarna la sensualidad femenina, puesto que su belleza es un factor que contribuye a su amplia difusión como elemento ornamental y heráldico. De esta manera, la imaginación popular rompería el marco teologal y la convertiría en la imagen polisémica que conocemos:

A partir de esta metamorfosis simbólica (que tiene como antecedente la transformación iconográfica de la mujer-ave en mujer-pep), las sirenas (imagen y lenguaje) se convertirán en figuras estelares en el arte, en el folclore y la dimensión de lo fantástico, acrecentando la nómina de tributarios de sus voces seductoras y voluptuoso hibridismo. Puede decirse que en el Renacimiento se

¹⁴ Clemente de Alejandría compararía el martirio de Cristo con el que sufriría el héroe griego al escuchar el canto de las sirenas. Sirenas demoniacas las llamó Basilio, doctor de la Iglesia en el siglo IV. En el siglo V, san Máximo de Turín refirió el relato de Homero asociado al misterio de la Cruz Salvadora. El escolástico Virgilio Servio Gramaticus redujo a las sirenas al rango de prostitutas. Máximo, obispo de Turín entre 466 y 470, formularía una alegoría cristiana con comparaciones inspiradas en *La odisea*: Ítaca = la patria celeste; el mar = mundo hostil; Ulises = la condición humana; la nave = la Iglesia guiada por Cristo; las Sirenas = el placer pernicioso, etcétera.

produjo el redescubrimiento simbólico de las sirenas, reelaboración que fue posible al integrarse, en gradaciones diversas de forma y contenido, los relatos míticos y legendarios de la antigüedad greco-romana con las fábulas y tradiciones gestadas y difundidas durante el Medioevo (Báez Jorge, 1992: 57-58).

José Manuel Pedrosa (2002: 9-10) observa que la popularidad y el arraigo de las creencias, representaciones y leyendas de sirenas no conoció pausa durante la Edad Media, la Edad Moderna, ni en la época actual, y su creencia llegó a admitirse como algo obvio y natural en el Occidente medieval confusamente cristiano, por lo que las leyendas sobre sirenas han sido tan abundantes que resulta muy complicado establecer una tipología de las mismas; sin embargo, es posible clasificarlas en dos núcleos argumentales, que se repiten consuetudinariamente en épocas y lugares tan distintos, que llegan a constituir ciclos narrativos específicos con características propias. El primer gran ciclo de leyendas presenta el tópico de la maldición de la sirena, esto es, la idea de que su apariencia se debe a un maleficio que su padre o madre debió de lanzarle porque cometió una falta grave contra ellos.¹⁵ El segundo ciclo de leyendas desarrolla el tópico del matrimonio frustrado entre sirena y mortal.¹⁶

Por su parte, el investigador Báez Jorge (1992: 112-144) expresa la innegable difusión de los mitos clásicos de las sirenas como parte del discurso de evangelización colonial en la Nueva España; por esta vía, los pueblos indios conocieron los atributos ambivalentes bondad-maldad de las sirenas, y empezaron a apro-

¹⁵El ejemplo más prolífico y representativo de este ciclo es Melusina, especie de sirena de tierra adentro, generalmente representada con cola de serpiente y no de pez. Melusina se convirtió en la Edad Media, e incluso en la Edad Moderna, en protagonista de una gran cantidad de relatos y de narraciones que vieron la luz en Francia, Inglaterra, Alemania, España y otros países europeos. *El Roman de Mélusine*, escrito en francés por Jean d'Arras en el siglo XIV, es el más célebre de los escritos melusianos.

¹⁶Pedrosa agrega que es posible que la versión más trágica —y sin duda la más célebre— de los amores frustrados entre sirenas y mortales sea la que el danés Hans Christian Andersen creó en un inolvidable cuento, *Den lille havfrue, La sirenita*, en 1837.

piarlos como elementos de la fe cristiana, por medio de un proceso de yuxtaposición y síntesis sincrética con las deidades acuáticas y terrestres mesoamericanas, lo que produjo resultados diversos que se evidencian en las distintas cosmovisiones: mexicana, *Chalchiuhtlicue*, diosa del agua terrestre; totonaca, la sirena, dueña del mar; otomí, *Maka Xumpø Dehe*, la Señora Sagrada del Agua; entre otras cosmovisiones.

Además, Báez-Jorge (1992: 144-145 y 135) apunta que en algunas etnias la sirena tiene una apariencia pisciforme, y en otras, no se explicita su fisonomía pues su condición híbrida de mujerpez parece darse por descontada.¹⁷ Sin embargo —añade—, la imagen híbrida de la mujer pisciforme ya estaba presente en el antiguo pensamiento mesoamericano en la obra *Teogonía e Historia de los mexicanos*, en la cual Ángel Ma. Garibay Kintana hace referencia a la sorprendente Acíhuatl, servidora de Tezcatlipoca, a Acapachtli (la tortuga) y Atlicipactli (la ballena). A esta última se le describe como mitad mujer, mitad pez.

Estos seres, en la mayoría de los casos, no representan divinidades en el sentido estricto de la palabra, pero son criaturas sobrenaturales que ocupan importantes jerarquías en el marco de cosmovisiones específicas. Son representaciones colectivas que dan cuenta —pese a su proceso transfigurativo— de la ubicación de la mujer como depósito ambivalente de energía sobrenatural, expresión de su condición social subordinada, transformada en imagen controvertida y fantasmal (Báez Jorge, 1992: 151).

En las cosmovisiones de los pueblos indígenas, el simbolismo de las sirenas tiene evidentes puntos de contacto con el ámbito de las ferias de México, las artesanías y el folclor. Y es en el folclor literario, como expresa Anuschka vaan't Hooft (2003: 146-171), en donde dichas simbologías —al margen de sus funciones recrea-

¹⁷Un caso excepcional es la apariencia de este ser en la leyenda de “La Sirena de Tlapanimichín”, localidad cercana a Citlaltépec, Veracruz, en donde tiene la apariencia de una muchacha normal y, al momento de bañarse, adquiere características sobrenaturales y así puede sacar pescados de su cabello y enormes camarones por debajo de sus brazos.

tiva e informativa — describen, explican y justifican la cosmovisión de un grupo.

Uno de los ejemplos más representativos del folclor literario-musical huasteco es el son de la petenera, baste señalar que esta región ha sido bautizada por Orlando Ortiz (1995) como "La tierra del caimán y la sirena", en honor a estos emblemáticos seres. Entre las características del son se encuentran: 1) La presencia de la sirena como un eje temático alrededor del cual gira una diversidad de motivos secundarios que también muestran cierto carácter de exclusividad; 2) La belleza de las líneas melódicas de su canto y música, por lo que es un son muy popular en el ámbito huasteco; 3) Su interpretación instrumental con particularidades específicas,¹⁸ como ha señalado Francisco Alvarado Pier (1981-1987); 4) La presencia del encadenamiento como recurso interpretativo característico en este son, aunque no exclusivo.

Se documentaron 360 coplas de la petenera, de las cuales 191 se consideraron originales y 169 variantes. De la totalidad de las coplas, hay 26 cuartetas, 86 quintillas, 246 sextillas, un septillo y un octeto. Se conforman ocho cadenas, de 5, 6 (2), 8 (2), 9, 11 y 19 estrofas.¹⁹ Hay 97 coplas de temática diversa y 94 coplas con la palabra *sirena* o *petenera*, y/o motivos secundarios, en las cuales se basa este estudio.

El modelo lírico-estrófico que adoptan las coplas con la música muestra una sorprendente homogeneidad en todas las grabaciones a las que se tuvo acceso,²⁰ y en ellas aparecen los rasgos

¹⁸Esta interpretación consiste en el diálogo pespunteado de la quinta huapanguera con el violín. He documentado que esta modalidad interpretativa también se presenta en otros sones, por lo que, al día de hoy, no puedo asegurar su carácter de exclusividad en La Petenera.

¹⁹La denominación de *copla original* es totalmente arbitraria, utilizada con fines estrictamente metodológicos para el conteo y la clasificación de coplas: de todas las variantes se tomó una variante "tipo" o "modelo" para tomarla como "original". Los músicos y poetas huastecos nombran *cadenas* a las series de coplas ligadas con el recurso del encadenamiento.

²⁰Ocasionalmente, en algunas versiones aparecen dos estrofas encabalgadas, esto es, sin interludio musical entre ellas. La primera estrofa mantiene el esquema interpretativo

distintivos mencionados por Domínguez Caparrós (1999: 270) en el cante de petenera:

| | |
|---------------------------|----------------------------|
| Me miró de arriba abajo | v. 1 |
| y luego me miró a mí | v. 2 |
| alegría me da er berte | v. 3 |
| ¡nena de mi corazón! | (exclamación octosilábica) |
| alegría me da er berte | v. 3 (repetido) |
| y peniya er berme a mí. | v. 4 |
| | |
| Dicen que el agua salada | v. 1 |
| tiene varias erupciones. | v. 2 |
| Dicen que el agua salada | v. 1 |
| tiene varias erupciones; | v. 2 |
| la cosa está comprobada, | v. 3 |
| ¡ay, la, la, la! | (laraleo pentasilábico) |
| la cosa está comprobada, | v. 3 |
| que mantiene a tiburones, | v. 4 |
| que mantiene a tiburones | v. 4 |
| y a la sirena encantada. | v. 5 |

(Los Caimanes de Tampico,
Antología musical de Teno Balderas...)

Al comparar el cantar con la interpretación de una quintilla huasteca, vemos que en esta se repiten los dos primeros versos (rasgo distintivo en algunos sones), además de la coincidencia en la repetición del tercer verso, entre la cual se intercala la exclamación o laraleo; después se da la repetición del cuarto verso para

ya detallado, mientras que la segunda, es interpretada en forma lineal: 12123 ¡ay lalalá! 3456123456. Hermanos Herrera, *Huapangueros para siempre*, La Petenera, E. 3 y 4. "Estando yo recostado / en lo fresco de la arena, / estando yo recostado / en lo fresco de la arena, / oí la voz de un pescado / ¡ay lalalá / oí la voz de un pescado / que le dijo a La Sirena: / ¡Qué trabajos he pasado / por amar a una morena! / La Sirena de la mar / es una joven bonita / yo la quisiera encontrar / y besarle su boquita / pero como es animal / no se puede naditita".

conservar los diez versos cantados.²¹ Al margen de la diferencia en la cantidad de versos —cuarteta *vs.* quintillas y sextillas— y de la modalidad de la interpretación con la repetición de versos, es indiscutible la permanencia del molde del cantar de petenera.

El tema principal casi exclusivo en las coplas de la petenera huasteca es la sirena, y para referirlo se le nombra directamente. El término petenera se utiliza mayormente en la autorreferencia al son; sin embargo, por lo general, la palabra petenera parece haberse asimilado al sentido de 'sirena'.

El motivo de la sirena en la lírica huasteca se da, en ocasiones, rodeada de un aura de misterio y erotismo; además, debido a los distintos significados atribuibles a la sirena, el sujeto poético tiende a explicitar su particular conceptualización mítica de este ser.

En principio, se presenta un ejemplo de copla en la que se refiere la causa de la aparición de mujer pisciforme, temática que constituye la continuidad de uno de los ciclos narrativos referidos por Pedrosa:

La sirena se embarcó
en un barco de opulencia;
cuando Dios la castigó,
sería por la Providencia:
un pescado la volvió
por una mala obediencia.

(Sánchez García, núm. 1087)²²

Sobresale la naturaleza de la falta cometida, que es una desobediencia, y el cambio del sujeto que emite la maldición, pues

²¹ En las sextillas no hay necesidad de la repetición del penúltimo verso: "Marinero, si te embarcas / asegura bien tu vida, / marinero, si te embarcas / asegura bien tu vida, / no te vayas a embarcar / ¡Ay, laralá! / No te vayas a embarcar / en una lancha podrida / y te vayas a quedar / con lo de abajo pa arriba //". Los Caimanes de Tampico, *Antología musical de Teno Balderas*.

²² Todas las coplas documentadas en este trabajo con la referencia a la académica Rosa Virginia Sánchez García pertenecen a su obra *Antología poética del son huasteco tradicional*.

la “madre-hada” de la leyenda melusiana es ahora Dios y/o la Providencia. Con esto se manifiesta la yuxtaposición de elementos de la fe cristiana, o bien, de las costumbres religiosas:

La sirena está encantada,
según me supongo yo,
que, siendo mujer honrada,
un pescado se volvió
nomás por una bañada
que en Jueves Santo se dio.

(Avispones Huastecos, *Son huasteco*)

Báez-Jorge (1992: 127-128) refiere una leyenda análoga con la transgresión de dicho precepto religioso.²³ Se observa que la maldición — referida en la copla y en la leyenda nahua de Pajapan — es consecuencia directa del quebrantamiento de la norma cristiana.

En las coplas también aparecen reminiscencias de las mitologías mesoamericanas del simbolismo de las sirenas y las diosas del agua:

En el altamar cantaba
una ninfa encantadora;
mil versos encadenaba,
y decía con voz sonora:
“Yo soy la diosa del agua”.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 12)²⁴

Nótese que la sirena, en su ámbito marino ideal, hace gala de su belleza y poder al autodenominarse diosa. Resalta la asimila-

²³ “Una bella mujer se bañó en el río en ese día de la Semana Santa, contraviniendo la prohibición religiosa. En castigo, quedó convertida en sirena ‘con medio cuerpo de ser humano y la otra mitad de pescado’”.

²⁴ Todas las coplas documentadas por este músico-poeta forman parte de su antología particular. Me permito agradecer a Hugo Rodríguez Arenas el haberme permitido acceder a dicha antología.

ción de esta deidad a las nereidas, ninfas de mar, que son personificaciones de los seres misteriosos y mágicos que habitaban los lugares más solitarios y apartados, y a quienes, según Ofelia Márquez Huitzil (1991: 16), "siempre se les considera jóvenes y bellas".

En otros casos se realiza una comparación explícita de la sirena con una deidad, o ser sobrenatural:

La sirena es muy hermosa
y la mujer nunca es fea.
¡Qué cosa maravillosa!,
yo no niego que así sea,
se me figura una diosa
y blanca como una oblea.

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 25)

La sirena es un hada
que divide las conciencias,
en la tierra es ignorada,
son muchas las apariencias
de esta mujer encantada.

(Trío Corazón Huasteco de Don Félix Tavera,
Huapangos)

El sujeto lírico da rienda suelta a su imaginación y deifica a la sirena por medio de la alusión a su blancura y belleza, peculiares rasgos que connotan pureza, pues de acuerdo con Márquez Huitzil (1991: 58) "la mujer, símbolo de la sensualidad en las sociedades patriarcales, es representada muchas veces desnuda, como deificación de la belleza pura con la única textura de lo blanco". En el segundo caso el poeta crea una notable imagen: hada-mujer encantada, bondadosa y multifacética; ser acuático-no terrenal.

Ocasionalmente suele aparecer cierto carácter malévolo en estas deidades; Báez-Jorge (1992: 127) comenta que este arquetipo de deidad se encarna en las Mactí, "seductoras macabras que se bañan desnudas en los ríos atrayendo a los adúlteros con fines de castigo. Se cree que los burlan o espantan cuando van a cazar o

cuando ofrecen los productos de la caza a sus queridas”; en algunas leyendas y creencias de México se ha filtrado la idea de que la Petenera, como personaje, también adquiere estos rasgos: mítico ser, mitad mujer-mitad pez, que encanta con su belleza a los hombres solos y embriagados, se los lleva y los ahoga en el mar.²⁵

En las coplas huastecas únicamente he documentado un ejemplo en el que se perfila esta imagen negativa de la sirena, cuya caracterización está basada en la muerte del marinero y el matiz siniestro de las altas peñas:

Un marinero murió,
pero antes dejó una seña,
que murió de la impresión
al conocer la sirena,
después el mar la arrojó
al pie de unas altas peñas.

(Los Hidalguenses, *Súper sones*)

Y es que la creatividad huasteca toma otros derroteros en su afanoso quehacer artístico coplero:

Y habita una sirenita,
hay una hondura en el mar;
un marinero al pasar
un día muy de mañanita
dicen que la oyó cantar
una canción muy bonita.

(CFM, núm. 5978)

No solamente en el mar
las sirenas hacen cuna;

²⁵ Este ser es conocido en otras regiones de México como “La Tizihua”, “La Cihuatayota” o la leyenda maya “La Xtabay”. En algunos casos incluso se yuxtaponen las características de La Sirena al personaje legendario de La Llorona, debido a que a esta última la ubican en el río o lugares con agua, en donde supuestamente “ahogó a sus hijos”.

en Atexca, Hidalgo, hay,
 en esa hermosa laguna,
 las han oído cantar
 bajo la luz de la luna.²⁶

(Los Hidalguenses, *Súper sones*)

En estas coplas se hace referencia al canto, motivo con valor universal asociado a las sirenas (Pulido, 2004: 269) y a su omnipresencia acuática. Nótese la conformación de una imagen llena de magia y misterio con la alusión a la belleza del canto y al momento del mismo, pues "la mañanita", entendida como ma-drugada, y la "luz de la luna" sugieren un acto privado o secreto. Otros casos:

Caminando por Morón
 vi la sirena sentada
 tocando un acordeón
 en la medianía del agua,
 entonando una canción
 que hasta su amante lloraba.

(Cuarteto Regional Veracruzano, *Tierra adentro*)

Donde habita una sirena
 hay una hondura en el mar,
 un marinero, al pasar,
 víspera de noche buena,
 dicen que la oyó cantar:
 "La pena y la que no es pena".

(CFM, núm. 5977)

El sujeto poético muestra a una sirena humanizada de cuya inmensa tristeza se desconoce la causa, aunque la intensidad del sentimiento sugiere que es de tipo amoroso. Para ello se alude al llanto del amante en el primer caso, y al título de la canción en el

²⁶ Atexca es una laguna que está muy cercana a Molango, Hidalgo.

segundo. Así, el canto es la vía de escape de los sentimientos “femeninos” de frustración y soledad.

Por otro lado, cabe señalar la referencia a la hondura en el mar (en este ejemplo y en el núm. 5978 del *CFM* mostrado líneas arriba) como una señal de la presencia de las sirenas, en lo que pareciera ser el sustrato de una leyenda.

En otros casos, el sujeto poético se cuestiona sobre la génesis de este lamentoso canto: ¿cuál será la causa del llanto de la sirena? ¿Cuál será su anhelo?

Si me hablas de la sirena,
¿puedes decirme algo de ella?
[¿Por qué sufre tanta] pena
siendo una joven tan bella?
¿Por qué no sale a la arena?

(Sánchez García, núm. 1099)

Y el poeta responde:

En la inmensidad del mar
donde reina la ballena,
es donde se oye cantar
con tristeza a la sirena
por no poderse trenzar.

(Sánchez García, núm. 1071)

El imperioso llamado del amor físico, referido en la copla por medio del verbo “trenzar”, es causa del inmenso y perenne dolor experimentado por esta “mujer” ante la imposibilidad de acceder al mismo. Así pues, en este singular y revelador ejemplo se hacen evidentes la experiencia y el conocimiento del poeta acerca de las pulsiones erótico-amorosas humanas. También hay casos en los que se perfila una visión distinta del amor:

Es muy linda la sirena,
y no alcanzo a comprender
que siendo mujer tan buena

un pescado quiso ser,
para quitarse la pena
y de amor no padecer.

(Los Hidalguenses, *En vivo*)

En la copla se muestra a un ser cuyo temor al sufrimiento lo hace renunciar al amor.

Aquí se da por finalizado el análisis de una selección de coplas en las que la sirena conserva su condición de criatura sobrehumana; en ellas se aprecian las distintas connotaciones que los poetas huastecos le confieren, a la vez que revelan la inquietud humana por descifrar, entender y/o compartir el "pensamiento" y los "sentimientos" de este mítico ser. Ahora se presentan algunas coplas con la referencia denotativa de la sirena en su contexto marino natural:

Estando yo recostado
en lo fresco de la arena,
oí la voz de un pescado
que le dijo a la sirena:
"¡Qué trabajos he pasado
por amar a una morena!"

(Trío Neblinas, 14 éxitos. *Trío Neblinas*)

Obsérvese que la imagen de la sirena funciona como un personaje de marco, como mero y mudo interlocutor en el desarrollo temático de una querrela amorosa, en la que ambos personajes, sirena y pescado, están caricaturizados. Otro ejemplo:

La sirena de la mar
se pone varios vestidos,
para salirse a pasear
a los Estados Unidos
y volver a regresar
a los países conocidos.

(CFM, núm. 6237)

En este caso la sirena se convierte en una vanidosa “mujer” que luce sus galas. El verso inicial de este ejemplo es la base formalística a partir de la cual se desarrolla una temática alterna:

La sirena de la mar,
me dicen que es muy bonita;
yo la quisiera encontrar
pa besarle su boquita,
pero, como es animal,
no se puede naditita.

(Hermanos Herrera, *Huapangueros para siempre*)

Aquí se aprecia cómo el sujeto poético antepone la condición animal de la sirena a su parcial naturaleza humana, a pesar de su belleza. Esta copla resulta interesante porque contiene el motivo de la imposibilidad amorosa entre sirena y hombre, lo que se contrapone a uno de los núcleos temáticos estudiados por el académico Pedrosa, que perviven en la literatura oral en el que sí se da dicha relación amorosa.

En algunos ejemplos con la figura de la sirena como un referente secundario, su belleza, en ocasiones, sirve de parámetro para una comparación:

La sirena allá en el agua
luce en todo su esplendor,
pero no se le compara
a una muy hermosa flor,
ella vive ahí en Tamiahua
y es la dueña de mi amor.

(Los Caimanes de Tampico, *Primer festival de la Huasteca*)

El poeta magnifica la figura de este ser, pues a partir de la misma se elabora una imagen hiperbolizada de la hermosura de su amada. En otros casos se ponen de manifiesto sus características sensuales:

No tengo ninguna pena
 porque te he jurado amar;
 a la luz de luna llena
 te quisiera retratar
 esas formas de sirena,
 cuando voy a navegar.²⁷

(Hugo Rodríguez Arenas, núm. 27)

El cuerpo de la sirena es el objeto de comparación por medio del cual se resaltan los atributos de la amada. La alusión a la noche aporta una carga erótica, y la referencia a la navegación parece contener resabios simbólicos.

Alan Deyermond (2001: 179) ha estudiado varios ejemplos de metáforas cariñosas aplicadas a la amada con la palabra sirena; dos de ellas pertenecen a la lírica huasteca (tradicional y moderna), sin embargo, en el acopio y análisis de las coplas no se documentaron recreaciones huastecas de las mismas.²⁸

Muestro dos ejemplos singulares, en los que se describen las características físicas de la sirena:

A la tierra del saber
 información ha llegado:
 dicen que vieron al ser,
 en ese mar tan sagrado:
 "Lo de arriba era mujer,
 y lo de abajo, pescado".

(Los Reales de Colima, *Antología del huapango*)

Del barco pongo cuidado
 como soy de la marina
 mirando pa todos lados
 se ve una mujer catrina,

²⁷El músico poeta Hugo Rodríguez Arenas es el autor de esta copla.

²⁸Las coplas del CFM son: núms. 163 a, 163 b y 163 c, 314, 1929, 2155 y 297.

es injerto de pescado
que hasta aquí huele a sardina.

(Estrella Zacualtipense, *Huapangos y zapateados*)

La descripción del objeto sin enunciarlo se asemeja a la estructura discursiva de una adivinanza. La figura de la sirena es abordada desde una misma perspectiva, pues en ambas coplas se menciona la forma de mujer-pep, además de que en la segunda se alude a su fragancia como rasgo adicional.

En ocasiones, algunos elementos contextuales que complementan la figura de la sirena, como los motivos adyacentes relativos al ambiente marino, también suelen llegar a ser el tema principal en las coplas. Uno de estos elementos es la pesca:

Andando pescando meros
en un estero salado,
le dije a mi compañero:
“Ese es el mero pescado,
que se agarra con trabajo
y se come con cuidado”.

(CFM, núm. 9099)

Se puede observar que la referencia al tipo de pescado se da con un juego de palabras: “pescando meros”-“mero pescado”, recurso frecuente en la lírica tradicional.

La yuxtaposición de temáticas alternas no sigue regla alguna, los nuevos temas aparecen como elementos tomados al azar conformando el ambiente marino; sin embargo, se mostrarán en un orden determinado con la finalidad de facilitar su análisis:

Un pescador en la barra
ya no pudo dar con bola,
por pescar una mojarra
pescó un sapo de la cola,
que no cualquiera lo agarra.

(CFM, 6548 a)

Aquí, la pesca, que es el motivo eje, se complementa con la mojarra, como elemento representativo del pez o pescado, y con el sapo — componente ajeno al paradigma —, cuya presencia sugiere un absurdo lógico con tintes de comicidad.

En el siguiente ejemplo la temática marina se vincula a la pesca y adquiere un carácter protagónico:

Pescador y marinero
ha sido mi profesión;
conozco al pescado mero
y otro poquito al salmón,
ese no cae con anzuelo,
solamente con arpón.

(Los Hermanos Calderón, *Sones huastecos*)

En la referencia a una anécdota pesquera. En ocasiones, el tema de la navegación es suficiente para el poeta huasteco, quien lo recrea de esta manera:

Cuando el marinero mira
la borrasca por el cielo,
alza la cara y suspira
y le dice al compañero:
"Si Dios me salva la vida,
no vuelvo a ser marinero".

(Los Hermanos Calderón, *Sones huastecos*)

Así da cuenta de las vicisitudes de la vida en el mar. El motivo de la navegación también sirve de base para el desarrollo de un nuevo tema:

Soy soldadito marino
que navego en altamar,
y como me disciplino
mi vida voy a arriesgar,
por culpa de un cruel destino,
sin poderlo remediar.

(Sánchez García, núm. 1101)

En la autodefinition del sujeto poético como soldado, va implícito el motivo de la guerra; el tono grave es acorde a la temática bélica. Este motivo es muy escaso. En ocasiones, el tema de la navegación se adapta a circunstancias amorosas:

Años y meses anduve
de marinero en la mar,
por una razón que tuve,
que tú te ibas a embarcar
en una violenta nube,
de esas que bajan al mar.

(Huapangueros Diferentes, *El alegre*)

Como se puede observar, el asunto amoroso se desliza imperceptiblemente en la copla, pues ha sido hábilmente revestido con elementos marinos. Por otro lado, como a veces sucede, el músico huapanguero y poeta no resiste la tentación de nombrar su oficio:

Cuando yo era marinero,
y en Tampico patrullando,
miré un barquito velero
y en él venían navegando:
eran mis dos compañeros,
con los que ahora estoy tocando.

(Trío Furia Huasteca, *Regiones huastecas*)

Aquí el intérprete se asimila al sujeto poético personificándose en un marinero, en una original anécdota, puesto que la presentación o mención del trío, por lo general, se da en las coplas con la referencia al son. Esta trama anecdótica refleja la búsqueda, tal vez inconsciente, por parte de los poetas huastecos, de nuevas formas de expresión. Un caso distinto:

Cuando anduve en la marina
conocí varias naciones;
conocí a la gente china

y también a los japones,²⁹
que traían madera fina
para hacer embarcaciones.

(Trío Herencia Queretana,
Huapangos)

En el ejemplo se aprecia el motivo de las naciones del mundo, el cual es indeterminado, por lo que el país está implícito en los gentilicios "gente china" y "japones". Este motivo, generalmente, se da con la nominación de un país y sus capitales:

Paseándome por Hungría
salí directo a Rumania;
luego me fui pa Sofía,
la capital de Bulgaria;
salí directo a Turquía,
a Grecia, Serbia y Albania.

(Los Hermanos Calderón,
Sones huastecos)

Se aprecia un esquema particular, a final de verso, de la enumeración de los países y un remate contundente en el último verso. Relacionado con dicho núcleo temático, aparece el motivo secundario de la travesía marítima de Cristóbal Colón:

Conocí la embarcación
que el rey de Italia tenía,
y también a su patrón
que era el que la dirigía,
era Cristóbal Colón,
que desde Europa venía.

(Los Paseadores,
Los mejores huapangos calientes)

²⁹El autor de esta copla se tomó una licencia poética, pues utiliza la palabra "japones" en lugar de japoneses, seguramente con la intención de respetar la medida del verso.

En ocasiones, también se refieren sucesos marinos verídicos de la historia reciente de la navegación:

Conocí la embarcación
de aquél famoso *Titanic*,
el barco que un día se hundió
allá entre los grandes mares,
y ese barco naufragó
porque se estrelló en un iceberg.

(Trío Juglar, *Mi Molango*)

Es interesante el hecho de que el poeta aprovechó la popularidad del naufragio del *Titanic* y recreó el motivo en una copla del son de la petenera, respetando así el espacio significativo sirena-mar-navegación-barco; a la vez, amplió dicho espacio al agregar el motivo del naufragio. Nótese además que la frase inicial “Conocí la embarcación” se ha convertido en una fórmula inicial en estos dos últimos ejemplos.

Aquí se da por finalizado el análisis de la presencia de la sirena y el núcleo temático marino adyacente recreado en torno a ella en un peculiar conjunto de coplas de la petenera; ahora enfoquemos nuestra atención en la palabra petenera, cuya presencia muestra interesantes peculiaridades, puesto que su recreación puede estar enfocada en la figura de una mujer, o en el son mismo del mismo nombre.

Respecto a la recreación lírica basada en la dupla petenera-mujer, esta nuevamente aparece caracterizada en forma negativa:

La Petenera, señores,
es una mala mujer,
quien pretenda sus amores
siempre habrá de padecer
desdichas y sinsabores.

(Trío Juvenil Hidalguense, *Las Tres Huastecas*)

En esta copla la palabra "petenera" sirve como apelativo de una mujer caracterizada como mala y traicionera, tópico que según Gómez-Ullate (2009: 19) es un eje temático presente en todas las peteneras mexicanas: "... el tema central a este estilo se reconoce hoy en todas las variantes de peteneras: el profundo universal antropológico de la mujer fatal, perdición de los hombres"; su presencia no es muy frecuente en las coplas de la petenera huasteca.³⁰

En el siguiente ejemplo, en un tono totalmente distinto, la palabra petenera ahora funciona como cariñoso apelativo:

Petenera, petenera,
¡quién te pudiera cantar!
Ojalá que yo pudiera
siquiera medio entonar,
como canta la sirena
cuando sale a Miramar.

(CFM, núm. 5975)

El sujeto poético dirige un requiebro a la mujer en el que expresa su deseo de halagarla con su canto, para lo cual se vale de la imagen de la sirena cantando.

He presentado solamente dos ejemplos de la libre recreación de la palabra petenera, debido a que son muy escasos, pues la modalidad más frecuente, como se ha mencionado, se da en la autorreferencia al son.

La autorreferencia es un recurso muy popular en la lírica huasteca y aparece casi en todos los sones. Pareciera que los poetas, al haber agotado todas las posibilidades de recreación lírica en

³⁰Más adelante, Gómez Ullate (2009: 32-35) comenta el análisis de 30 coplas huastecas y destaca la alusión a la sirena; su condición; su inmanente posibilidad de ser alcanzada; la temática marina, a veces absurda, y el motivo de la navegación. Concluye que el mito de la sirena y la realidad de la mujer fatal en forma de prostituta, adúltera, letal seductora, encajan perfectamente. Considero válida esta idea, no obstante, en el análisis de un corpus consistente y representativo de coplas huastecas, se evidenció su escasa recreación.

torno al título del son, voltean la mirada hacia el mismo y en una especie de “metalenguaje sonero” lo nominan y caracterizan. Además, a esta modalidad suelen agregarse la presentación, saludos y dedicatorias, entre otros. Un ejemplo:

Las peteneras, señores,
son las que vengo a cantar,
a todas esas porteñas,
a las que quiero yo amar.

(CFM, 5973 a)

En principio, resalta la forma estrófica de cuarteta que es casi inexistente en los sones estudiados;³¹ además, el nombre en plural parece remitir al antiguo género de las peteneras más que al son huasteco así denominado. Nótese igualmente la actitud jactanciosa de un sujeto poético que se autocaracteriza como un conquistador.

En el siguiente ejemplo, sin duda más reciente, se da una autorreferencia común por medio de la alusión al título del son:

“Petenera” es un son
que se canta en la Huasteca;
lo digo de corazón,
explorando su belleza
la tocan en mi región
y por toda la Huasteca.

(Trío Juvenil Hidalguense, *Las Tres Huastecas*)

Aquí se aprecia la referencia al son de la petenera, sus características y su lugar de origen. También, en otras ocasiones, se da la presentación simultánea del músico y del son:

³¹El despliegue de una cuarteta en la estrofa musical de 10 versos del son resulta líricamente muy pobre. Las cuartetos que se documentaron en este estudio proceden de fuentes escritas.

Voy a empezar a cantar
 con una voz lisonjera;
 pero les voy a explicar:
 "cuando canto 'Petenera'
 me dan ganas de llorar".

(Sánchez García, núm. 1107)

Se observa que el sujeto poético se asimila al intérprete en una copla que parece una improvisación hecha al momento para el público. Por su parte, las dedicatorias presentes en las coplas suelen estar dirigidas a personas y/o a regiones huastecas:

Estos versos yo dedico
 a los pueblos de la sierra,
 le canto a mi municipio
 el son de "La petenera",
 a Talaya y Tlachichilco,
 también a La Jabonera.

(Trío Alegría Huasteca, *El lunarcito*)

La creatividad poética se adapta al límite de la estrofa, en este caso se refieren tres regiones serranas. A veces también se alude a otros sonos huastecos:

Mi Huasteca es huapanguera,
 no se le puede negar.
 Les canto La petenera,
 pa que puedan zapatear
 "La huazanga", "El aguanieve",
 "La levita" y "El caimán".

(Los Paseadores, *Los mejores huapangos calientes*)

Los sonos huastecos mencionados son de los más tradicionales y aparecen en su contexto natural del zapateado en una clara referencia al baile.

En la petenera, a la par que la típica y común autorreferencia ya presentada, se da también la siguiente modalidad discursiva autorreferencial:

La sirena se embarcó
 en un buque de madera,
 como el viento le faltó
 no pudo llegar a tierra,
 a medio mar se quedó
 cantando La petenera.

(Huapangueros Diferentes, *El Alegre*)

El referente es el canto de la sirena en su contexto marino, en donde en una singular autorreferencia la misma sirena, caracterizada como intérprete, es quien canta su son. Esta autorreferencia “refleja” es una característica exclusiva de la petenera.

Ahora procedo a mostrar el encadenamiento, antiguo recurso estilístico todavía presente — aunque en mínima proporción — en la lírica huasteca. Las series de coplas con este recurso son conocidas por los huapangueros como cadenas.

César Hernández Azuara expresa que las cadenas son una forma antigua de versificación que “aunque puede utilizarse en todos los sones huastecos, se ha dado la costumbre de hacerlo en ‘La Petenera’, ‘Las conchitas’ y en menor medida en ‘La Cecilia’”. Por su parte, el poeta Eduardo Bustos refiere que el recurso aparece en “La Petenera” y “La azucena”.³²

El son de la petenera parece ser el medio sonero ideal para la interpretación de cadenas, puesto que las escasísimas interpretaciones de cadenas conservadas en fuentes grabadas que se han documentado aparecen en este son.

También en fuentes escritas se ha documentado una consistente creación lírica de “cadenas modernas” escritas por poetas como Eduardo Bustos y Gilberto Ortega Raga; sin embargo, he optado

³²Entrevistas personales con los músicos, en marzo de 2011.

por presentar únicamente las cadenas de la petenera documentadas en fuentes orales, debido a que, como expresa Román Güemes,³³ las cadenas modernas no se han cantado aún, o tal vez sólo por sus autores; y su interpretación ha sido en un ámbito muy reducido.

La temática en las cadenas documentadas en las fuentes sonoras es diversa y, a la vez, análoga a la de las coplas autónomas, lo que sugiere una dinámica similar de recreación lírica entre coplas y cadenas. Inicio la presentación con una cadena alusiva a la sirena:

¡Qué cosa más horrorosa
es el rugido del mar!
Ángel, serafín, dichosa,
si quieres ir a escuchar,
que en el centro de una poza,
la sirena oirás cantar.

La sirena oirás cantar
entre su pulida aldea;
si la quieres retratar,
con tinta, papel y oblea,
que a orillas del ancho mar
es donde ella se pasea.

Es donde ella se pasea
con su vihuela tocando,
todos los años cambea
nuevos sonos entonando,
una sardina cambrea
es la que la está peinando.

Es la que la está peinando
con una escobeta, trina,
su pelo rojo brillando
con la pomada más fina,

y el viento la está halagando
con una flor purpurina.

Con una flor purpurina
de colores matizada,
y la estrella matutina
le sale más agraciada:
se le ofrece de madrina
cuando quiera ser casada.

"Yo no quiero ser casada,
la sirena respondió:
no quiero ser ultrajada
del hombre que Dios formó,
yo quiero vivir honrada
con el ser que Dios me dio.

"Con el ser que Dios me dio
quiso verme en la laguna,
a las aguas me arrojó
a gozar de mi fortuna,
pero nadie más que yo,
otra como yo, ninguna".

(Alborada Huasteca, *Canto de amor en la Huasteca*)

La caracterización de la sirena no difiere mucho del arquetipo: un ser sobrenatural, de gran belleza, que peina sus largos cabellos

³³Entrevista vía electrónica, febrero de 2011.

y toca y canta. La aportación huasteca es que canta sones. En cuanto a la anécdota, la sirena es un ser destinado a la soledad, pues con su renuncia al matrimonio por medio de la frase “el ser que Dios me dio” se muestra resignada ante su imposibilidad física para acceder al amor y, a la vez, se perfila como un modelo de castidad.

En la siguiente cadena, se aprecia la tendencia a ampliar el contexto marino:

¿Qué tiene el reino extranjero?
Una gran fotografía.
yo miré un barco velero
que venía desde Oceanía,
andaba de pasajero
por las playas de Turquía.

De la feria de San Juan
salí con rumbo al oriente,
navegando con afán
un marinero excelente,
pasé por el río Jordán
entre millones de gente.

Por las playas de Turquía
paseándome con afán,
navegando noche y día
miré un vapor alemán,
y el patrón que yo traía
de la feria de San Juan.

Entre millones de gente
de mucha categoría,
navegando mutuamente
el viento nos dirigía,
me temo no haya corriente,
ya llegando a Alejandría.³⁴

(Los Camperos de Valles, *The Muse*)

El núcleo temático de la navegación por diversos países del mundo constituye un paso obligado en el desarrollo contextual que va incorporando motivos adyacentes a la cadena. Esta versión finaliza con el retorno a tierras mexicanas.

³⁴ Estrofas complementarias: E. 5. “Ya llegando a Alejandría / cogí un viento huracanado/ el barco que yo traía / no pudo ser mejorado / quiso la fortuna mía / que en Rusia quedara anclado” // . E. 6. “Que en Rusia quedara anclado / un barco con elegancia; / de ahí salió mejorado / con vapor y esperanza / porque ya iba tripulado / con marineros de Francia” // . E. 7. “Con marineros de Francia / salí pa la Gran Bretaña, / fue tanta nuestra constancia / que se me hizo cosa extraña. / Yo vi el Arca de la Alianza / cuando llegamos a España” // . E. 8. “Cuando llegamos a España, / por lo mismo me repito, / recordé la Gran Bretaña / cuando pasé Puerto Rico, / y se me hizo cosa extraña / cuando ya salí a Tampico”.

Eduardo Bustos Valenzuela expresa que "la cadena tiene la virtud de que no se pierde la atención al tema central";³⁵ por su parte, Rosa Virginia Sánchez (2002: 66) también refiere la presencia de un eje temático en todas las coplas de la cadena.

Presento ahora un ejemplo extraordinario de cadena:

A la barra fui a pescar³⁶
una vez por travesura,
como nada pude hallar,
sólo para tu hermosura,
estas perlitas del mar.

Te he de formar un altar
y servirte con placer,
al tiempo de irte a besar,
que me puedas entender
lo que te voy a expresar.

Estas perlitas del mar
traigo para ti, mi vida,
para que puedas estar
en imagen convertida,
te he de formar un altar.

Lo que te voy a expresar
son frases de puro amor:
hermosa perla [concha] del mar,
me volveré caracol
para poder platicar.³⁷

Esta cadena despierta algunas inquietudes, pues se puede fundamentar que deba interpretarse en "Las conchitas", pues el motivo de estas está directamente relacionado con dicho son; pero también forma parte del contexto marino de La Petenera. Por ello, en cuanto a la concordancia temática entre el título del son y el tema desarrollado, considero factible que esta cadena puede ser interpretada en cualquiera de los dos sones, y, basada en la libertad del intérprete huasteco, en cualquier son.

César Hernández Azuara expresa que es casi seguro que antiguamente se realizaba el encadenamiento en muchos más sones,

³⁵Entrevista personal, marzo de 2011.

³⁶La barra es el malecón en su forma natural, esto es, sin construcción artificial.

³⁷Rosa Virginia Sánchez García (2009: 353) refiere como informante a Nicolás Crescencio Güemes. Las estrofas complementarias son: E. 5. "Para poder platicar, / si es que tú me lo permitas, / ganas me dan de llorar / cantándote 'Las conchitas' / cuando sales a bailar" // . E. 6 "Cuando sales a bailar / me pareces más hermosa; / me pregunto sin cesar: / ¿cuándo cortaré esa rosa / que me hace tanto penar?" // . E. 7 "Que me hace tanto penar, / desprecia a su adorador; / yo la tengo que besar, / me volveré caracol / para sacarla del mar".

y —al margen de la reciente costumbre de hacer cadenas en dos o cuatro sones únicamente— nada impide que quien así lo desee haga una interpretación de una cadena en un son cualquiera.³⁸

Para finalizar presento una original serie de coplas:

—Si perturbo esta cantada,
perdonen por vez primera.
Mi pregunta no es sagrada:
¿esta hermosa “Petenera”
por quién ha sido inventada?

—Voy a contestarle yo
su pregunta lisonjera,
ya que usted me preguntó:
esta hermosa “Petenera”
la sirena la inventó.

—Ya que habla de la sirena,
podría decirme algo de ella,
¿por qué sufre tanta pena,
siendo la joven más bella?
¿Por qué no salta a la arena?

—Ella no salta a la arena
porque se encuentra encantada;

esa preciosa sirena
en la inmensidad del agua
ha de terminar su pena.

—No he podido adelantar
en eso de la versada;
sólo vengo a preguntar
¿por qué se encuentra encantada
esa sirena en el mar?

—Esa se encuentra encantada
sufriendo triste quebranto
nomás por una bañada
que se dio en un Viernes Santo
estando bendita el agua.³⁹

(Antonio García de León *et al.*,
Árboles, ríos, sentimientos
profundos... Antología de versos
huastecos)

³⁸Esta es la propuesta implícita en las cadenas del poeta huasteco don Gilberto Ortega Raga (2006: 97-156 y 2002: 70-85), quien guiado únicamente por su inspiración, compone cadenas para una gran diversidad de sones huastecos. Durante el análisis de las coplas he encontrado tres ejemplos de cadenas en fuentes grabadas, que no se presentan como cadenas. 1. “La malagueña”, Emma Maza y Trío de Pánuco, en *Antología del son en México*, encadenamiento parcial; 2. “El gustito” o “Nuestra separación”, Trío Chicamole, *Huapango en wi-fi*, presenta encadenamiento en cuatro de cinco estrofas del son. 3. Cadena completa. “El sacamandú”, Trío Xilitla, *Tormenta de huapangos*.

³⁹Debido a que accedí a esta cadena por medio de una fuente escrita, me permití investigar si alguna vez fue cantada. Román Güemes comenta que esta cadena la aprendió de don Felipe González Zuvirie, originario de San Martín Chachicuatla; César Hernández Azuara la escuchó en los años sesenta; y Eduardo Bustos escuchó esta cadena en los primeros encuentros de huapango en Amatlán, Veracruz, en los noventa. Con estos testimonios se constata la existencia de esta cadena en la tradición oral.

Como se puede observar, el referente es la leyenda de la maldición de la sirena, que se desarrolla por medio de un diálogo, en el cual cada copla tiene sentido por sí sola, toda vez que contiene el discurso de cada uno de los interlocutores.

El modelo dialogado copla-pregunta *versus* copla-respuesta constituye la estructura que vincula a la serie, por lo que si nos basamos estrictamente en las reglas de versificación, no existe el encadenamiento como tal. Sin embargo, de acuerdo con el análisis del léxico utilizado, salta a la vista lo siguiente: en los versos cuatro y cinco de la copla dos, la respuesta se articula en función de los dos últimos versos de la copla uno: 1. "*Esta hermosa petenera ¿por quién ha sido inventada?*" *versus* 2. "*Esta hermosa 'Petenera' / la sirena la inventó*". En la copla tres se retoma una palabra del último verso de la dos: 2. "*la sirena la inventó*" *versus* 3. "*Ya que habla de la sirena*". En la copla cuatro se da respuesta a la pregunta formulada al final de la copla tres: 3. "*¿Por qué no salta a la arena?*" *versus* 4. "*Ella no salta a la arena*". En la copla cinco se retoma el verso dos de la copla cuatro pero en forma de pregunta: 4. "*porque se encuentra encantada*" *versus* 5. "*¿Por qué se encuentra encantada?*" Y en la copla seis se resuelve la incógnita con la reformulación de la misma frase: 5. "*¿Por qué se encuentra encantada / esa sirena en el mar?*" *versus* 6. "*Esa se encuentra encantada*".

El análisis demuestra que el poeta trató de elaborar un encadenamiento, pues articuló un diálogo para enfatizar la continuidad de las coplas, y además repitió las ideas principales utilizando idénticas palabras, aunque sin conocer las bases de versificación del encadenamiento. Por estas razones considero que, de acuerdo con la intención creativa y, sobre todo, por su función, esta serie de coplas debe ser considerada una cadena.

Aquí se da por terminado el acercamiento y análisis a los recursos y aspectos más sobresalientes en la recreación poética de las coplas de La Petenera.

Como se ha mostrado, La Petenera huasteca es un maravilloso y singular ejemplo de "barroquismo" lírico musical huasteco conformado por una disímil variedad de elementos: su melodía y armonía de incierta y añeja filiación; su forma estrófica idéntica

en su interpretación al cante de petenera; la presencia de la mítica figura de la sirena en coplas que presentan tendencia a la exclusividad y el desarrollo de un núcleo temático marino en torno a la misma; el recurso del encadenamiento relacionado principalmente con este son, en el que la sirena igualmente aparece como eje temático de un desarrollo lírico adyacente que recrea el ambiente marino; y la importante mayoría de coplas documentadas con temática libre que evidencia la obstinada y simultánea permanencia de una alterna forma de hacer poesía ajena al título de la petenera, regida por la premisa: “todas las coplas se pueden cantar en cualquier son”.

Por todo lo anterior, el son de la petenera es hoy en día una joya invaluable, cuyas múltiples facetas, como caras de un diamante, resplandecen en el ambiente sonero huasteco.

La sirena de la mar
dicen que no sale a tierra;
yo la quisiera encontrar
para llevarla a la escuela
y ahí enseñarle a cantar
versos de “La petenera”.

Bibliografía citada

- ALVARADO PIER, Francisco, 1981-1987. *Concurso de composición de huapango*. Disco y folleto. Ciudad Victoria: Gobierno del Estado de Tamaulipas-Dirección de Asuntos Culturales.
- Auditorium, cinco siglos de música inmortal. Diccionario de la música*, 2004. Barcelona: Planeta.
- BÁEZ-JORGE, Félix, 1992. *Las voces del agua: el simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- BUSTOS VALENZUELA, Eduardo, 1997. *Cantares de mi Huasteca*. México: Conaculta / PACMYC / Casa de la Cultura de Tamaulipas.
- CFM: *Cancionero folklórico de México*, coord. Margit Frenk, 1975-1985. 5 vols. México: El Colegio de México.

- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep, 1983. *Historia de la música española: El folklore musical*. Madrid: Alianza Música.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina, 2003. *El flamenco y la música andalusí: argumentos para un encuentro*. Barcelona: Carena.
- DEYERMOND, Alan, 2001. "Sirenas del Cancionero folklórico de México y su ascendencia medieval". *Homenaje a Margit Frenk, Anuario de Letras XXXIX*: 163-197.
- Diccionario de la Real Academia Española*, <http://buscon.rae.es/drael/>.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, 2007. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza.
- ECHIVARRÍA ROMÁN, Jesús Antonio, 2000. *La Petenera: son huasteco*. México: Conaculta-Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- GARIBAY KINTANA, Ángel María, 2002. *Mitología griega*. México: Porrúa.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 2002. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI / Gobierno del Estado de Quintana Roo / UNESCO.
- _____, Román GÜEMES JIMÉNEZ y Armando HERRERA SILVA, 1991. *Árboles, ríos, sentimientos profundos... Antología de versos huastecos*. México: Criba.
- GÓMEZ-ULLATE GARCÍA DE LEÓN, Martín, 2009. *Las vueltas de La Petenera. Breve reseña de un género musical transfronterizo*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- IZZI, Massimo, 2000. *Diccionario ilustrado de los monstruos, ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta.
- LAO, Meri, 1995. *Las sirenas*. México: Era.
- LÓPEZ DE OSABA, Pablo, 1983. *El folklore musical*, vol. 6. de *Historia de la música*, Joseph Criville (coord.). Madrid: Alianza Música.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, 1975. *Cantes flamencos*. Madrid: Cultura Hispánica.
- MÁRQUEZ HUITZIL, Ofelia, 1991. *Iconografía de la sirena mexicana*. México: Conaculta-Dirección General de Culturas Populares.

- MARTÍNEZ SEGURA, Víctor Samuel y Cuarteto Regional Veracruzano, 1987. "Versada". *Tierra Adentro. La Huasteca* 87: 36-38.
- MENDOZA, Vicente T., 1949. "Breves notas sobre La Petenera". *Nuestra Música* IV-14: 114-132.
- ORTEGA RAGA, Gilberto, 2002. *Continúa cantándole a la Huasteca*. Ciudad Victoria: Gobierno del Estado de Tamaulipas/PACMYC/ITCA.
- _____, 2006. *Vamos cantándole a la Huasteca*. Ciudad Victoria: Gobierno del Estado de Tamaulipas / PACMYC / ITCA.
- ORTIZ, Orlando, 1995. *Crónicas de las Huastecas: en las tierras del caimán y la sirena*. México: Conaculta.
- PEDROSA, José Manuel, 2002. *El libro de las sirenas*. Roquetas del Mar: Excmo. Ayuntamiento.
- PULIDO ROSA, Isabel, 2004. "El motivo del canto: transmisión y relaciones entre la lírica culta y la popular". En *De la canción de amor medieval a las soleares. Actas del Congreso Internacional Lyra Minima Oral III*, Pedro M. Piñero Ramírez y Antonio José Pérez Castellano (ed.). Sevilla: Fundación Machado/Universidad de Sevilla.
- QUINTO HORACIO FLACO, *Arte poética I*. Tarcisio Herrera Zapién (intr., versión rítmica y notas). México: UNAM.
- RODRÍGUEZ ARENAS, Hugo, Antología poética particular inédita.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1923. *Ensaladillas, menudencias de varia, leve y entretenida erudición*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia, 2009. *Antología poética del son huasteco tradicional*. México: Cenidim.
- _____, 2002. "Reseña a Jesús Antonio Echevarría Román. *La Petenera: son huasteco*". *Revista de Literaturas Populares* II-1: 209-215.
- _____, 2000. "Cadenas, trovos y coplas paralelas: recursos poéticos utilizados en el son huasteco I". *Pauta* 73: 63-76.
- SUCH, Juan, 2008. "Teorías sobre el origen de las peteneras". En *El Alcaucil, grupo de flamenco: en Paterna*. Página web: <http://paternapetenerablogspot.ms//2008/09teoras-sobre-el-orgen-de-las-peteneras.html>.

- VAAN'T HOOFT, Anuschka, 2003. "Sirenas, serpientes y xilis. El agua en la tradición oral de los nahuas de la Huasteca". En *¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región!*. Juan Manuel Pérez Zevallos y Jesús Ruvalcaba (coord.). México: CIESAS / El Colegio de San Luis.
- VILLANUEVA, René, 1987. *Cancionero de la Huasteca*. México: Instituto Politécnico Nacional.

Fonografía

- I Festival de la Huasteca*, 1997. México: Conaculta / Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- 14 éxitos*, Trío Neblinas, s.f. Trío Neblinas. México: MNB.
- Antología del Huapango*, 2007. Los Reales de Colima. México: DIIIX Réconds.
- Antología del son en México*, 2002. 3. Huasteca. Eduardo Llerenas, Enrique Ramírez de Arellano y Baruj Lieberman (grab.). México: Discos Corasón.
- Antología musical de Teno Balderas, el trovador del Vergel de Tamaulipas*, 2006. Los Caimanes, Hermanos Balderas, Trío Magisterial, Los Villela, grabaciones de campo. Tampico: Conaculta/PACMYC/ITCA.
- Canto de amor en la Huasteca*, 1998. Trío Alborada Huasteca, s.d.
- El alegre*, 2003. Huapangueros Diferentes. México: Scorpio Réconds.
- El lunarcito*, Trío Alegría Huasteca. *2 en uno de huapangos*, 2006. México: Discos Lucero.
- En vivo*, 2009. Los Hidalguenses. En *Historia musical hidalguense*. Remasterización adquirida con los intérpretes, Tamazunchale.
- Huapango en wi-fi*, 2011. Trío Chicamole. México: Discos Corasón.
- Huapangos*, s. f. Trío Corazón Huasteco de don Félix Tavera. México: Producciones Huasteca Music.
- Huapangos*, 2005. Trío Herencia Queretana. Ciudad Valles: Conaculta Querétaro / Revista *Recorriendo la Huasteca*.
- Huapangos y zapateados*, s.f. Trío Estrella Zacualtipense. México: DIIIX Réconds.

- Huapangueros para siempre*, 2009. Hermanos Herrera. Filmore: Son Boruns Réconds.
- La trova huasteca de el güero Nieto / The muse*, 1995. Camperos de Valles, México: Corasón.
- Las tres huastecas*, s.f. Trío Juvenil Hidalguense, s.d.
- Los mejores huapangos calientes*, 2002. Los Paseadores. México: Discos y Cintas de la Garza.
- Mi Molango*, s.f. Trío Juglar. México: Mar-Ben Réconds.
- Regiones huastecas*, 2008. Trío Furia Huasteca. México: Scorpio Réconds.
- Son huasteco*, 2008. Avispones Huastecos. México: Producciones Orco.
- Sones huastecos*, s.f. Los Hermanos Calderón. Aguascalientes: FONY Musical.
- Súper sones*, 2009. Los Hidalguenses. En *Historia musical hidalguense*. Remasterización adquirida con los intérpretes. Tamazunchale.
- Tormenta de huapangos*, 2003. Trío Xilitla. México: Discos y Cintas de la Garza.

Las kanakuas de Paracho: ceremonia para coronar al personaje distinguido

ALAIN ÁNGELES VILLANUEVA¹
Universidad Michoacana
de San Nicolás de Hidalgo

Paracho, municipio ubicado en la sierra p'urhépecha de Michoacán, es reconocido por el por el gran número de habitantes que trabajan en la fabricación de guitarras y otros instrumentos de cuerda pulsada y frotada; sería imposible que, dado el desarrollo de esta actividad, no hubiese músicos para los instrumentos que ellos mismos construyen y otros que construían, como las viejas *guitarras sétimas* y las pequeñas arpas conocidas con el nombre de *jaraberas*.

Sobre la música y los músicos de antaño en Paracho, tenemos noticia por los objetos guardados en los tapanco, las hojas sueltas, los libros empolvados y, por supuesto, por la memoria del pueblo. En los años veinte del siglo pasado, por ejemplo, Rubén M. Campos expresó que en el siglo XIX Paracho “era el núcleo de cancioneros y productores de sones y bailes” (1928: 84). Existen pocas fuentes documentales que sostengan la afirmación de Campos; quizá un corpus musical interesante se compone por las 28 piezas recopiladas por el músico Jesús Valerio Sosa titulado “El año musical de la sierra” (1865?).²

¹Este artículo resume algunos aspectos de mi tesis de licenciatura, “Las kanakuas de Paracho: una postura sobre su origen, adaptación y recreación para coronar a un personaje distinguido”. Al final aparece la ficha bibliográfica completa.

²Para un panorama general de la tradición musical de Paracho, véase Víctor Hernández Vaca (2007). El autor sostiene que, a pesar de que no existe un registro de la tradición oral en fuentes escritas, en Paracho “hay varias manifestaciones de la tradición

Además de este álbum, también fueron salvados del olvido los cantos conocidos como *kanakuas*. En el presente trabajo nos proponemos hablar de dos de sus aspectos: su origen y la divulgación de su imagen nacionalista, y, por último, se darán ejemplos de algunas de las piezas lírico-musicales que las integran. Para comenzar, hay que decir que las *kanakuas* se componen de una ceremonia lírica, musical y coreográfica interpretada para coronar, al recibir, despedir o celebrar el día de un personaje importante de la población, sea un visitante distinguido, o bien, una virgen; de ahí su nombre, *kanakuas*, que significa ‘coronas’ en lengua castellana.³

Las coronas son ramos de flores contruidos en círculos, depositados en bateas laqueadas que pueden contener frutos, pan, dulces, trompitos, molinillos, guitarritas y violincitos, los cuales sirven como ofrenda para la persona distinguida.

Un *indito*⁴ y un grupo de *uarhis* (‘mujeres’)⁵ bailan y cantan al ritmo de música comúnmente conocida en la región p’urhépecha como sones, abajeños y *pirekuas*.⁶ Portan la vestimenta tradi-

musical que siguen vigentes; ejemplos son: los *coloquios* representados en el mes de diciembre; la *xirahua* (danza y música) para la boda; las marchas fúnebres para el Santo Entierro, atribuidas al autor del año musical de la Sierra, Jesús Valerio Sosa; además hay un cancionero oral con *pirekuas*, sones, etcétera” (comunicación personal).

³La palabra correcta para designar *coronas* en lengua p’urhépecha es *kanakuecha*. La convivencia de las lenguas p’urhépecha y castellana en la meseta ha dado como resultado la palabra *kanakuas* sumando el numeral /s/ para pluralizar, cuando el sufijo *-echa* sería el adecuado.

⁴El término *indito* es un eufemismo para designar a un hombre que participa en las *kanakuas*. Aun cuando la palabra puede ser despectiva, los participantes se autodenominan así, aunque en el sentido de representar a un indio. Según Pierre Bourdieu: “En última instancia no hay Indio como tampoco Indígena. Porque esos dos términos o categorías proceden de una situación colonial o neocolonial. De manera que son, por una parte, la señal de un discurso impuesto, por otra, construyen [...] y generan identificaciones, esquemas de comportamiento, en habitus” (Lavou, 2000: 196).

⁵También en este caso, la palabra correcta en lengua p’urhépecha para ‘mujeres’ es *uarhiecha*, y no *uarhis* con el numeral /s/ de la lengua castellana.

⁶*Pirekua*: “Composición literario-musical con la que se expresa el pueblo p’urhépecha [...] La conformación y estructuración textual de la *pirekua* se compone de dos partes [...]

cional de gala y de manera cadenciosa se mueven de izquierda a derecha; ellas sostienen con una mano su delantal y con la otra una batea laqueada; él guarda sus manos por la espalda en espera del momento para cantar y zapatear. La ceremonia concluye al ofrecer la corona de flores y regalos, acompañados de un canto como despedida para el coronado.

Consideramos que las kanakuas, al tener la intención de coronar a los personajes importantes, cumplen con una función social, al igual que las adivinanzas, los refranes, los cuentos, las canciones de cuna, los albures, los chistes, los juegos infantiles, entre otros textos transmitidos en los espacios públicos y cerrados de los pueblos y las ciudades; por tanto, forman parte del folclor literario de Michoacán. Por folclor literario entendemos “las creaciones textuales de índole popular creadas y usadas para satisfacer algunas de las funciones vigentes en las costumbres y tradiciones de un pueblo” (Pérez Martínez, 2003: 15). Es pertinente decir que las kanakuas no sólo pertenecen a Paracho, su tradición también es compartida con las comunidades de Aranza y Uruapan; sin embargo, consideramos que en Paracho está el origen de la ceremonia como ahora la conocemos.

Sobre el origen de las kanakuas y la divulgación de su imagen nacionalista

Hasta donde sabemos, el músico Francisco Domínguez fue quien por primera vez transcribió algunas de las letras y la música de las kanakuas al papel; él fue uno de los personajes que la Secretaría de Educación Pública (SEP) envió a Paracho para montar un

En algunas pirekuas se puede identificar una tercera parte, como estribillo constituido de dos o tres versos libres. Las pirekuas se cantan de manera individual, en dueto, trío o grupos corales. Se interpreta ‘a capella’, o bien, acompañándose con una, dos guitarras o incluso con orquesta de cuerdas; en la actualidad también se acompañan con bandas de viento. Los pireris [‘cantor/artista’] identifican la rítmica de la pirekua a partir de dos formas, la del son o sonecito, en compás de 3/8, y la del abajeño en 6/8” (Dimas, 1995: 24).

Teatro Regional y crear el Festival de la Canción de la Danza en 1923 (Domínguez, 1949: 2). Ese teatro surgió del movimiento conocido como el “nacionalismo cultural posrevolucionario”, es decir, constituía parte de un programa del gobierno posrevolucionario encaminado a la búsqueda y el reconocimiento del “auténtico pueblo mexicano”.⁷ La ola nacionalista abarcó distintos aspectos,⁸ sin embargo, una de sus principales direcciones apuntó hacia un intento de los gobernantes del país por reestructurar el sistema de gobierno en la década de los veinte y, por supuesto, también por una necesidad por legitimar su autoridad.

Desde un inicio, el discurso nacionalista fue un centro de discusión sobre qué era lo mexicano, razón por la cual las miradas de políticos, intelectuales, artistas y educadores se dirigieron hacia las manifestaciones culturales “típicas” del país. La visita de la brigada de la SEP a Paracho fue determinante en la recreación y la divulgación de versiones sobre el origen de las kanakuas; lo ocurrido en aquel teatro regional fue, en términos generales, una descontextualización de distintas ceremonias para ser representadas en un escenario, primero en Paracho, y después en la ciudad de México.

A partir de entonces, las kanakuas fueron ancladas a una época prehispánica ensoñada, la cual permeó en la opinión pública y hasta el día de hoy se cree que aquellas versiones son ciertas. De manera rápida, a continuación mencionamos dos supuestos sobre el origen de las kanakuas, productos del estado nacionalista. El primero parte del discurso utilizado por los brigadistas de la SEP en Paracho, en el cual pregonaron lo siguiente: “Con esta ceremonia [las kanakuas] las vírgenes ‘guaris’ (mujeres) ofren-

⁷Pérez Montfort menciona cómo en el porfiriato ya se había perfilado el concepto de “pueblo mexicano”, pero con la intención de legitimar a la burguesía nacida en México, y en el cual no cabían las manifestaciones indígenas u otros grupos marginales del país (1994: 114).

⁸Según Pérez Montfort, no sólo fue un grupo el que utilizó el discurso nacionalista; el sector conservador, por ejemplo, cuando vio peligrar sus bienes, argumentaba que sus haciendas (latifundios) eran signo de la mexicanidad, por tanto “distribuir las haciendas era negar la mexicanidad” (1994: 124).

daban [en la época prehispánica] a los Reyes, grandes caciques y huéspedes gratos” (Campos, 1928: 85). Las líneas anteriores nos dicen que las kanakuas estaban presentes en los días anteriores a la conquista, pero nosotros sostenemos que esta idea responde sólo a una visión con tintes nacionalistas.

Uno de los puntos para argumentar esta postura es que la brigada de la SEP concibió a la mujer prehispánica con un comportamiento occidental y con connotaciones religiosas de tipo judeo-cristiano, pues no hay pruebas de que el concepto de virginidad existiera antes de la conquista española. Repasemos algunos rasgos del comportamiento de la mujer en la cultura p’urhépecha prehispánica para obtener un panorama de su conducta frente a la sociedad y con sus dioses.

Por principio, está la poligamia, la cual pone a la mujer en un papel contrario a la consagración de la virginidad; reiteradas veces en las líneas de la *Relación de Michoacán* aparece todo un sistema de sanciones por comportamientos no adecuados para los dioses, el adulterio era una de estas infracciones; el mismo Tariácuri castiga a su esposa porque comete esta falta (Alcalá, 2008: 76). Pero las mujeres que oficiaban en casa del cazonci también vivían y tenían una relación marital con él: “En éstas tenía muchos hijos el caçonci y eran parientas suyas muchas dellas y después casaba algunas destas señoras con algunos principales” (2008: 185). La poligamia y las relaciones sexuales entre miembros del mismo linaje eran permitidas en ciertas circunstancias; además, recordemos que el cazonci estaba en lugar de su dios Curicaveri, y siendo esto así, tales mujeres no complacían sólo al cazonci sino también al dios Curicaveri, por tanto, su comportamiento sería aprobado por la deidad.

Por otro lado, encontramos a las mujeres llamadas *iyámiti*, quienes, desde una perspectiva estricta de la virginidad, tampoco entrarían en este perfil, pues con los senos descubiertos servían la comida al servicio de las deidades (2008: 185).

También está el caso de la hija de Tariácuri, quien fue enviada con fines religiosos y políticos a Curinguaro, para seducir y después matar a su líder, Cando (2008: 130). Otro aspecto a considerar

es la manifestación de la diosa Kurivaperi en el cuerpo de una mujer o de un hombre, exigiendo beber sangre durante la fiesta de Sindurio (2008: 12); por último, está el caso de Mahuina, hija de Zurumban:

Es mala: que se iba al tiangués y hizo que le heciesen en el tiangués una tienda o pabellón llamado Xupáquatá y puniese, como ponían, a la diosa Xaratanga en aquel pabellón, hecha una cámara de mantas pintadas y asentábase encima de muchas mantas. Y estando en aquel pabellón decía que le llamasen los mancebos hermosos que pasaban por el mercado y todo el día se juntaba con ellos (2008: 17).

Aunque la acción de Mahuina no es aprobada, es interesante cómo ante la figura de la diosa Xaratanga “se juntaba” sexualmente con cuanto mancebo hermoso pasaba por su pabellón; quizá Xaratanga tenía relación con el acto sexual, y por ello estaba presente, aun cuando era inapropiado; por supuesto, esto sólo es una suposición.⁹

Estos son sólo algunos ejemplos del papel de la mujer en la cultura p'urhépecha, según lo podemos apreciar en la *Relación de Michoacán*, y en tales casos, los valores judeo-cristianos sobre lo que se considera virginal no tienen sentido, dado que el contacto sexual de varias mujeres con un solo hombre, así como el engañar, seducir, matar, beber sangre, servir desnuda y tener relaciones sexuales frente a una deidad eran conductas que — si bien pueden considerarse pecaminosas desde la óptica católica — complacían a deidades p'urhépecha. Por tanto, el concepto de virginidad parece responder a la inserción de un código cultural posterior a la conquista española, en el sentido de imponer una

⁹Esta idea fue planteada por Cristina Monzón en “Los principales dioses tarascos: un ensayo de análisis etimológico en la cosmología tarasca”. Al analizar la etimología de la palabra Xaratanga, propone dos interpretaciones, la primera como “la que hace que otro tenga placer, gusto, contento”, y la segunda, como “aquella que muestra algo” (2005: 151-153). Con la primera interpretación, Monzón sugiere que quizá el episodio sobre Mahuina y su relación con los mancebos no sea del todo contrario a la veneración de la diosa Xaratanga.

conducta a la mujer p'urhépecha de acuerdo con normas católicas. Siendo así, ¿cómo podemos hablar de “vírgenes uarhis” antes de la conquista? La versión sobre el origen de las kanakuas expuesta en el Festival de la Canción y la Danza expresa más bien una perspectiva basada en una visión idealista de las mujeres de Paracho presentes en ese evento, con el fin de reivindicar la cultura p'urhépecha.

Esta versión fue divulgada por el estado mexicano nacionalista y es una imagen aceptada en algunos lugares de Michoacán. En contraste, no tenemos datos de ningún tipo sobre la presencia de las kanakuas como ceremonia en la época prehispánica, ya sea en la *Relación de Michoacán* o en otra obra anterior al siglo xx.

Otra versión sobre el origen de las kanakuas también se gestó a partir de la visita de la SEP a Paracho en 1923; fue el michoacano Jesús Romero Flores quien escribió años después lo siguiente:

El origen de esta fiesta [kanakuas] es anterior a la conquista [...] las “Guananchechas”, que eran sacerdotisas consagradas al culto de la Luna (Nana Cutze) salían a ciertas horas de la noche a los atrios de los templos y, en medio de una danza ritual, hacían sus ofrendas de coronas de odoríferas flores. Fray Juan de San Miguel al fundar Uruapan [...] dispuso que [...] se nombraran compadres los de uno y otro barrio y, al establecer ese compadrazgo, los habitantes llevaban ofrendas que los cronistas describen minuciosamente [...] en el momento de entregarles el “parandi” [ofrenda] les pedían alguna gracia o favor (1970: 479).

Según lo expuso Romero, las kanakuas serían una adaptación de las uananchecha¹⁰ prehispánicas hecha por fray Juan de San Miguel para evitar problemas entre los barrios que conformaban Uruapan en el siglo xvi. No obstante, en caso de que haya existido una adaptación de las uananchecha, ¿por qué actualmente no funcionan como kanakuas sino como mujeres que cargan a la

¹⁰Las uananchecha en la actualidad son mujeres encargadas de cargar a la virgen de culto mariano por puntos específicos de algunas comunidades p'urhépecha.

virgen por distintos puntos en los pueblos p'urhépecha? ¿Fueron adaptadas sólo para algunos habitantes de Uruapan? Esas cuestiones no fueron planteadas por el texto de Romero, según lo veremos; pues bien, él argumenta este episodio asegurando que la repartición de obsequios entre los barrios de Uruapan fue descrita en las crónicas “minuciosamente”; sin embargo, no encontramos ninguna de aquellas descripciones detalladas;¹¹ por tanto, suponemos que se trata sólo de una simple conjetura.

Por otro lado, consideramos cierto anacronismo en la narración de Romero; según escribió, las uananchecha salían por la noche a los atrios de los templos para ofrendar a Nána Kutsi (Madre Luna). Si menciona la existencia de un atrio, entonces suponemos que habla del espacio rectangular frente a las iglesias cristianas construidas una vez conquistados los territorios indígenas, por lo cual nos ubicamos históricamente en años posteriores a la conquista.

Los atrios en los primeros años de la evangelización fueron utilizados para contrarrestar la insuficiencia de espacio durante las misas; también se emplearon como escenario teatral para representar distintas temáticas religiosas y, por supuesto, para introducir la fe cristiana (González Casanova, 1986: 41). Sobre este episodio, Alberto Carrillo Cázares expresa que los evangelizadores vieron con escándalo la dosis de imagería profana en las obras teatrales representadas por los indios (1998: 109).

Asimismo, fray Alonso de la Rea enfatiza que el antecesor de fray Juan de San Miguel, el franciscano Martín de Valencia, en su ímpetu de cumplir el catecismo con los indígenas de Michoacán tuvo poca tolerancia por ellos, por lo cual “fundó iglesias, extinguió los ritos y destruyó los templos” (1996: 109).

También debemos considerar el control de manifestaciones religiosas de las culturas indígenas llevado a cabo por los dos concilios provinciales mexicanos, realizados, el primero, en 1555,

¹¹Para intentar verificar el argumento de Romero sobre las descripciones minuciosas en las crónicas del intercambio del parandi entre los barrios de Uruapan, consultamos las *Crónicas de Michoacán* compiladas por Federico Gómez de Orozco, pero no encontramos ningún indicio que nos ayudara a corroborar dicha versión.

y el segundo, en 1565, promovido por el inquisidor Alonso de Montúfar, arzobispo de México, el cual firmó al obispo de Michoacán, Vasco de Quiroga (Carrillo Cázares, 1998: 110). Todo ello nos hace suponer que las manifestaciones religiosas de indígenas, aun cuando fueran de culto cristiano, eran sumamente supervisadas, y ante la rotunda negativa de los evangelizadores sobre el culto pagano, era, pues, imposible el culto a Nána Kutsi en los atrios de las iglesias.

Dado lo anterior, estamos ante una serie de anacronismos en la descripción de Romero y ante una relación de elementos análogos entre uananchecha y kanakuas, como los siguientes: en ambas ceremonias participan mujeres, en su mayoría grupos de mujeres, quienes además usan una corona de flores: las uananchecha en la cabeza, y las kanakuas como ofrenda para distinguir a personajes considerados importantes.

Así, pues, planteo que las kanakuas no tienen su origen ni en las ofrendas a caciques de la época prehispánica ni tampoco en las ofrendas a Nána Kutsi; nuestra hipótesis va acorde con lo dicho por la estadounidense Marian Storm, quien durante los años treinta del siglo XX acudió a una boda en San Lorenzo, Michoacán, lugar donde se enteró de que las kanakuas auténticas eran celebradas durante el matrimonio p'urhépecha.

Storm tuvo la oportunidad de presenciar dos tipos de kanakuas, una utilizada en la boda y otra para un personaje distinguido. Una vez que observó el proceso de la boda en San Lorenzo, comenzó a establecer una relación de puntos en común entre las dos versiones. El indicio más claro fueron unas canastas con un pan en forma de anillo o corona, adornada con pajaritos y animalitos, que, según palabras del músico Antonio Carrión, eran las auténticas kanakuas. Tan importante era la kanakua para la boda, que era impensable ofrecerla en una ocasión ajena a las nupcias; los informantes de San Lorenzo insistieron en el uso adecuado de dicha figura, la cual estaba siendo distorsionada respecto de su función original. Ese desempeño distinto y ajeno, precisamente, son las kanakuas que ahora conocemos para coronar a un personaje distinguido. Storm las identificaba como "Las

Kanakuas con una historia moderna”: “Aquí está la historia moderna, el pueblo de las Kanakuas: el invitado ha llegado —el obispo, el alcalde, el general, un chico del pueblo que lo ha hecho bien (sólo bajo las más recientes circunstancias es invitada de honor una mujer gringa)” (1945: 158).

Desde esta perspectiva, las kanakuas originales iniciaban con los pesados *chundis* (‘canastas’) de obsequios cargados por la familia del novio en un recorrido por el pueblo antes de llegar al lugar de la boda, y por la tarde eran entregadas a la familia de la novia. El pan de kanakua era adornado con pajaritos y animalitos; después, a manera de juego, ponían un muñeco de pan en la espalda de la novia, sostenido por su rebozo, como si cargara a un niño, así repetidas veces en medio de la gracia de los presentes y de un baile; por último, el pan de kanakua era entregado a los invitados (Storm, 1945: 180).

No obstante, el origen y la relación entre las kanakuas para coronar un personaje importante y la boda p’urhépecha fueron olvidados a causa de la incesante propaganda nacionalista, dada en acciones como las recolecciones de campo, representaciones teatrales, monumentos estatales, recepciones a políticos, turismo y actos cívicos en el estado de Michoacán. A continuación, ofrecemos una lista y anotaciones sobre los espacios en los que la ceremonia fue utilizada durante el siglo xx.

Teatros nacionalistas. Los encuentros entre expresiones artísticas del país fueron recurrentes a partir de la década de los veinte; los teatros eran el punto de confluencia. Para la difusión de las kanakuas, los teatros de mayor relevancia fueron el mencionado teatro regional de Paracho titulado El Festival de la Canción y la Danza (1923). Asimismo, fue vital el teatro al aire libre del Centro Deportivo y Social Venustiano Carranza, cuando profesores de Uruapan, Pátzcuaro, Jarácuaro, Pichátaro y otras poblaciones llevaron distintas manifestaciones culturales de Michoacán a la ciudad de México, el 27 de abril de 1930.¹²

¹²Véase *Hamarándecua. Costumbres* (1930). México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.

Otra puesta en escena importante para la exposición de las kanakuas y otras ceremonias de la sierra p'urhépecha fue el concurso de arte p'urhépecha realizado en Uruapan en 1943 por la misión cultural número 8, como parte de los proyectos iniciados en 1925 para “integrar” al indio a la sociedad civilizada (Hurtado, 1943: 85).

De carácter extranjero fue la obra de teatro basada en las kanakuas que hizo la compañía Pauda Hills Theatre, autodenominada The Mexican Players en Estados Unidos, y que se presentó en 1935, 1940, 1941, 1956 y 1958 en el estado de California;¹³ la pieza fue titulada “Las Canacuas. Una comedia del Michoacán romántico”; ignoramos el argumento de aquel drama; el volante de propaganda era el siguiente:



¹³La página electrónica Pauda Hills Theatre. *The Mexican Players* puede consultarse en: <http://www.beardshampoo.com/Loscalifornios/zPadua/Paduaplays.html&ei=MVOsT-H6L4yo8ATE6aTIBA&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=6&ved=0CCKQ7gEwBQ&prev=/search%3Fq%3Dmexican%2Bplayers%2Bblas%2Bcanacuas%26hl%3De s%26biw%3D1024%26bih%3D594%26prmd%3Dimvns>.

Actos cívicos y visitas de políticos. La propagación de la imagen idealista estuvo ligada a los actos cívicos nacionalistas y las visitas de políticos a la sierra p'urhépecha. Algunos casos importantes para las kanakuas fueron la visita del presidente Plutarco Elías Calles a la ciudad de Morelia, en 1925.¹⁴

Asimismo, fue recurrente que las comunidades de Uruapan, Aranza y Paracho recibieran con kanakuas a Lázaro Cárdenas entre las décadas de los años treinta a los sesenta del siglo pasado.¹⁵

También las kanakuas fueron representadas ante miembros de las misiones culturales en el estado de Michoacán (Gallardo Ruiz, 2005); uno de los espacios para representarlas fue el Centro de Capacitación para Indígenas Vasco de Quiroga, construido en Paracho (en 1938).

Por otro lado, en los años cuarenta las kanakuas comenzaron a ser adaptadas para el sector escolar; así, niñas y niños ponían en escena la coronación para sus maestros; incluso, existe el álbum *Arreglos musicales de las danzas y bailes regionales para el sector escolar*, editado precisamente con el fin de inculcar valores nacionalistas; los autores de los arreglos fueron los músicos Francisco Domínguez y José F. Vázquez (1949).

Turismo. Según Marian Storm, las kanakuas en los años treinta eran utilizadas para coronar a los turistas en hoteles de Uruapan, y, posteriormente, para las personas que visitaban en volcán Parícutini en San Juan, Michoacán (1945: 158).

Monumentos. La imagen de las mujeres vírgenes que supuestamente ofrendaban kanakuas para caciques y a la Luna fue aprovechada en la construcción de monumentos; tal es el caso de Las Tarascas, erigido en la ciudad de Morelia en 1937, en el que se aprecian tres efigies de mujeres inspiradas en los escritos de Eduardo Ruiz (2000): ellas son Atzimba, Eréndira y Sesangari.

¹⁴La información fue proporcionada por la maestra Socorro Solís. En entrevista, Paracho, Michoacán, 18 de febrero de 2011.

¹⁵Realizamos trabajo de campo en Paracho, Aranza y Uruapan; en los tres lugares reiteradas veces apareció el nombre de Lázaro Cárdenas como uno de los personajes preferidos para ser coronado con kanakuas.

Es probable que en dichas esculturas influyera la actividad de las kanakuas, las cuales desde 1923 fueron divulgadas y reconocidas en el estado de Michoacán como una de las imágenes de la cultura p'urhépecha. Las princesas plasmadas en Las Tarascas son uarhis con el torso desnudo que sostienen una gigantesca batea con flores y fruta. Si consideramos la combinación de elementos, entre mujeres p'urhépecha, la batea con obsequios y la postura en que la portan, nos incita a pensar que, sin duda, un referente cultural para dichas esculturas fueron las kanakuas.

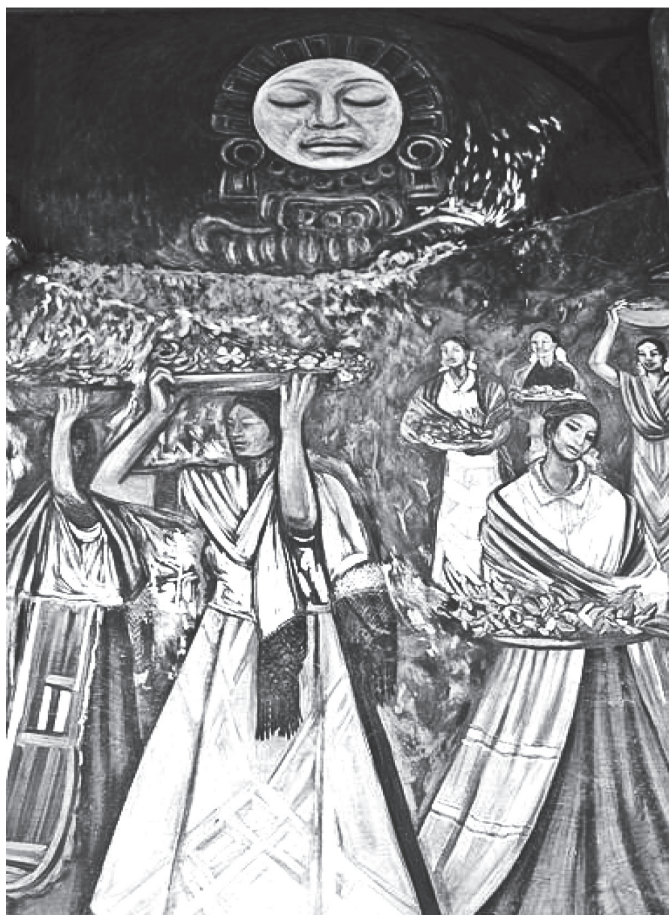
También contamos con el mural *Paisajes y gente de Michoacán*, pintado en el muro norte de la planta alta del Palacio de Gobierno de Morelia por el michoacano Alfredo Zalce; en el plano derecho



Las tarascas. Fotografía de Salvador Ruano Robles.¹⁶

¹⁶Imagen disponible en: <http://www.pbase.com/ruano/image/129370164>

aparecen las kanakuas ofrendando flores a Nána Kutsi, una reproducción pictórica de la versión sobre el origen de las kanakuas de Jesús Romero Flores.



Fragmento del plano izquierdo del mural *Gente y paisajes de Michoacán*, pintado en 1963 por Alfredo Zalce. Palacio de Gobierno, Morelia, Michoacán.¹⁷

¹⁷La imagen puede consultarse en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fragmento_Mural_Alfredo_Zalce_6_063.jpg?uselang=es

Sin embargo, aquí, a diferencia de la propuesta de Romero Flores, son las kanakuas y no las uananchecha quienes ofrendan a la Luna. Resulta difícil decir que en el siglo XVI las uarhis podían salir públicamente a realizar un culto pagano, y en caso de que el fragmento refiera a la época prehispánica, es poco probable que las mujeres usaran indumentaria mestiza.¹⁸ De cualquier forma, el mural trata de expresar formas típicas del estado de Michoacán, pero al hacerlo mitifica el origen de esta ceremonia, pues parte de una evolución del matrimonio p'urhépecha y no de un pasado prehispánico idealista; esto sin duda creó una imagen romántica de las kanakuas.

En síntesis, podemos decir que los espacios anteriores fueron utilizados principalmente en la primera mitad del siglo XX por iniciativa de un proyecto nacionalista. Las kanakuas pueden parecer un ritual muy antiguo, pero probablemente no tenga ni cien años de practicarse, pues su verdadero origen está en la boda p'urhépecha. Por tanto, propongo que las kanakuas utilizadas para coronar a un personaje importante nacieron de la puesta en escena de las kanakuas del matrimonio durante el festival de Paracho en 1923, de lo que se desprende que la generación de músicos y mujeres de aquel teatro regional fueron los recreadores de esta ceremonia.¹⁹

¹⁸En palabras de Amalia Ramírez Garayzar, entre otras muchas formas de vestimenta, las mujeres prehispánicas “usan una prenda similar a la minifalda, que apenas cubre la parte superior de los muslos y la cadera, también esta prenda aparece decorada a cuadros. [...] Ocasionalmente se observa a mujeres usando una especie de capa corta que cubre los hombros —o también puede ser un pectoral—, aunque lo más común es que aparezcan con el torso descubierto, a pesar de que el clima en la región de Tzintzuntzan, ciudad en la que vivían las élites, poco se presta para vestuario tan ‘fresco’” (2006: 83). Agrega: “Los estudios que se han realizado acerca de la indumentaria prehispánica de México no reportan ninguna prenda que se pueda relacionar con lo que hoy es el rebozo” (2006: 117).

¹⁹Por falta de espacio, no expongo aquí de manera detallada cómo fue la transición entre la boda p'urhépecha y una ceremonia para coronar al personaje importante; dicha hipótesis la detallo en mi tesis de licenciatura (Ángeles Villanueva, 2013).

Las piezas lírico-musicales de las kanakuas

Tenemos en primer lugar las piezas que poseen una relación temática, en su conjunto, que denotan una serie de comportamientos y emisiones verbales propios de una actitud servicial y hospitalaria, que las uarhis utilizan para abrirse camino hacia el personaje y coronarlo; esto es, digamos, lo que otorga cohesión a la ceremonia. No obstante, dicha coronación conlleva un mensaje que muchas veces está implícito: las kanakuas también sirven como un modelo de persuasión para solicitar favores a presidentes y gobernadores, o bien, para externarles inconformidades de la comunidad.

Por estas razones, las piezas musicales están armadas de modo que simulan un encuentro en el que se desarrolla una conversación entre las uarhis y el coronado; también por ello las canciones tienen títulos como “El permiso”, “El saludo”, “Canto de las coronas” y “La despedida”; todo ello remite a normas sobre el buen comportamiento sobre las cuales está trazada la ruta de las kanakuas. Las piezas que indican esta actitud y que tienen una relación temática son las siguientes. Comencemos con “El permiso”:

Con su permiso de los señores,
dejen pasar a las uarhecitas
que vienen desde Paracho
con canciones muy bonitas.

Ahora venimos muy de mañana
para venirlos a saludar;
traigo San José y nirhitinisi²⁰
cortado en Tarhe Tsuruani.²¹

²⁰ El *San José* es una flor cortada en el bosque para adornar alguna virgen, como la Guadalupe. El *nurhitinisi* es una yerba del bosque y tiene distintas funciones en la sierra p'urhépecha, ya sea molido en metate, con masa y sal para preparar atole, en agua hervida para té, o también, como ofrenda a la virgen, entre otros usos. En las kanakuas es ofrecido como parte de los obsequios al coronado.

²¹ El Thare Tsuruani o Cerro Grande está ubicado al lado sur de Paracho; según el profesor Juan Velázquez Pahuamba, de Cherán, dos connotaciones de su nombre en lengua p'urhépecha son ‘gran bajada’ y ‘con mucha pendiente’.

Después de esta estrofa, las mujeres se acercan bailando hasta llegar al frente del personaje distinguido y cantan “El saludo”:

Buenas tardes, buenas tardes,
tatá [naná]...²²
te venimos a cantar
y también a saludar.

Los textos de las kanakuas han pasado de boca en boca en Paracho, y pocas veces se plasman en el papel; por ello encontramos en ellos una serie de irregularidades métricas y de rima, además de que influyen dos aspectos: el horario en que se presenta la ceremonia y el tipo de personaje coronado; el primero implica para las coplas anteriores cambiar “muy de mañana” por “la tarde” o “muy de noche”; asimismo, se debe adaptar “Buenas tardes” por “Buenos días” o “Buenas noches”. El segundo aspecto refiere al tipo de persona coronada, esto incita a considerar una serie de posibilidades para nombrar al personaje, algunas de las cuales llevan a denominarlo por su oficio: obispo, cura, profesor, gobernador; o bien, por el uso formal de su nombre: Fernando, Juan, Lázaro, Francisco; también, de manera informal, con el uso de diminutivos: Panchito, Fernandito, compadrito, señorito, etc. Estos cambios también alteran el esquema de la rima, a tal punto que en “El saludo” sólo riman de manera continua los versos tercero y cuarto, pero puede haber casos en los cuales no exista la rima y los versos se ajusten sólo a la melodía.

Así, cada celebración de la kanakuas implica la adaptación de versos para el nuevo coronado; por ende, las letras que se conservan en la memoria también sirven como indicios de la persona a la cual le fue ofrecida la ceremonia. Las coplas citadas, por ejemplo, fueron adaptadas para el cantamisa del padre Rubén Ríos, en 1950.²³ Es necesario decir que el responsable de realizar

²²Los puntos suspensivos posteriores a los términos *tatá* o *naná* indican el sitio para el nombre de la persona coronada.

²³La versión de la copla que aquí presentamos es obra del maestro Camilo Nava, de Paracho, para el cantamisa del padre Rubén Ríos Zalapa, en 1950, según lo mencionaron

cambios y adaptaciones en las letras de las kanakuas regularmente es la persona que en Paracho o en otros lugares se dedica a conservar y transmitir la ceremonia a las nuevas generaciones; con ello, sin pretenderlo, actualiza las kanakuas como género.

Después de los saludos correspondientes, sigue la entrega de la corona, a la par de que las uarhis entonan “El canto de las coronas”:

El diecinueve de marzo²⁴
 jurhasikaksi juchá
 kanakueri p´indekuecha
 táta padrechá. [se repite]

Ay, que saní
 jucheti kanakua,
 por eso con gusto
 venimos aquí.²⁵

Como podemos ver, esta pieza tiene una estructura distinta a “El saludo” y “El permiso”, además de que contiene una mezcla de lenguas. En principio, está dividida en dos partes: la primera estrofa indica el día en el que se corona al personaje, mientras la

en entrevista María de Jesús Morales (25 de abril de 2011) y la señora Teresa Ponce (29 de abril de 2011).

²⁴La fecha corresponde al día que se celebran las kanakuas; decidimos poner la fecha “19 de marzo” (día de san José), pues así la cantó doña María Morales, en entrevista, Paracho, 27 de abril de 2011.

²⁵“Nosotros venimos el 19 de marzo / la costumbre de las coronas / padrecitos. // ¡Ay, qué melancolía! / mi corona (kanakua) /...”. Las traducciones del purépecha son del profesor Juan Velázquez Pahuamba, a quien agradezco su valioso apoyo.

En Aranza, la maestra Salud Macías nos ofreció otra versión exclusivamente en lengua castellana, que dice: “Recibe el obsequio / de nuestro corazón / que te hacen las uarhis / todas en reunión”. En entrevista, 22 de octubre de 2011.

En Uruapan, Magdalena López nos cantó una versión del *Canto de las coronas* en lengua p´urhépecha similar a la de Paracho; la diferencia entre las dos versiones consiste en algunas palabras en un p´urhépecha de difícil comprensión que ella tampoco entendía (en entrevista, 4 de agosto de 2011).

segunda sirve de complemento al expresar una actitud alegre por entregar la corona. Por otra parte, existen versos en lengua p'urhépecha que alternan con el castellano; por lo tanto, la consideramos una *pirekua*, pues, según Néstor Dimas, para “algunos *pireris* [‘cantor, artista’] en la antigüedad era una novedad cantar con algunos préstamos del español, que hacían más interesante a la *pirékua* y, de este modo, tanto el *pireri* como el compositor adquirirían cierto prestigio” (1995: 51).

Nosotros consideramos que quizá los préstamos del castellano no sólo se daban por prestigio o para hacer más interesante una *pirekua*; en el caso de las *kanakuas*, este fenómeno parece tener la finalidad de que los *fuereños* pudieran comprender algunas partes medulares del texto; de ahí la necesidad de adaptar los versos al castellano.²⁶ Ese también es el caso de “La despedida”, que, como lo indica su título, es el cierre del encuentro entre las *uarhis* y el coronado:

Adiós, adiós,
jucheti amigo,
despedirikuareni
uarhi chanksini.

¡Ay, qué dolor!,
¡qué sentimiento!,
y engaksi jurajkperokia
Ji koruni
uera[singa ka] uera[singa]
chanksini
sentirinia miasparini

¡Ay, qué dolor!,
¡qué sentimiento!,
y engasksi jurakperokia

²⁶ Al menos, la generación de *uarhis* que participó en la SEP sí hablaba el p'urhépecha, por ello suponemos que tuvieron que adaptar las letras al castellano. Esto lo comentó María de Jesús Morales en entrevista, Paracho, 30 de abril de 2011.

jú ia nintani
 jú ia nintani,
 porque ia churistinia.²⁷

Aun cuando “La despedida” es cantada en Paracho, Aranza y Uruapan, no se tiene plena conciencia de lo que significan los versos en lengua p’urhépecha, pues en la actualidad las personas que cantan estos textos no son hablantes de esa lengua y, por ello, muchas de las estrofas presentan palabras incompletas que necesitan de sufijos para enunciarse correctamente. En el segundo verso de la tercera estrofa, por ejemplo, agregamos a la palabra *uera* el sufijo *-singa* para que indique el tiempo presente, lo que significa ‘lloro’ en español. Ignoramos la razón precisa por la que en estas piezas persiste la combinación de partes cantadas en p’urhépecha y castellano, sólo podemos suponer que, a falta de una pronunciación y anotación correctas, las palabras son emitidas como las recuerdan las personas de estos lugares. En todo caso, “La despedida” cumple con el argumento de servir al personaje distinguido y conducirse de acuerdo con normas de comportamiento servicial y hospitalario; por tanto, la intención de coronar al personaje distinguido ha sido concretada.

Piezas de complemento en las *kanakuas*

Podemos ubicar en otro conjunto las piezas musicales de las *kanakuas* que no tienen una relación temática, es decir, aquellas cuyas letras hablan de distintas situaciones y que no fueron creadas con la intención de coronar al personaje distinguido; incluso, en muchos casos son fragmentos de versos o estrofas sustraídos de una *pirekua* o de una *copla* reconocida en la sierra p’urhépecha.

²⁷ “Adiós, adiós, / mi amigo, / me despido, / mujer, de ustedes. // ¡Ay, qué dolor!, / ¡qué sentimiento! / cuando nos dejemos. // Yo lloro y lloro, / a usted / lo recuerdo con sentimiento. // ¡Ay, qué dolor!, / ¡qué sentimiento! / cuando nos dejemos. // Ya vámonos, / ya vámonos, / porque ya es noche”.

Estas piezas son utilizadas como un recurso estilístico y ornamental, al grado de que se pudieran omitir y, aun así, las kanakuas cumplirían su objetivo; por tanto, vamos a decir que las siguientes piezas sirven como complemento de las que sí tienen una relación temática. Comencemos con “Flor de canela”:

Flor de canela,
suspiro porque me acuerdo de ti;
suspiro yo,
suspiro porque me acuerdo de ti.

Ka pauani ka pauani
Chuskuni jarhani
Chanksini erontania.²⁸

Suspiro yo,
suspiro porque me acuerdo de ti.

Esta *pirekua* goza de reconocimiento fuera de las fronteras de la sierra *p'urhépecha*; se conoció la melodía sin la letra por primera vez en “El año musical de la sierra” (1865?), de Jesús Valerio Sosa, aunque comúnmente se adjudica su autoría a Domingo Ramos y J. Santos, de Zacán, Michoacán (Paredes, 1993: 4). Francisco Domínguez la registró con letra y música en 1923 como parte de las *kanakuas*, pero es poco legible, pues el músico de la SEP la transcribió al papel como su oído la comprendió, quedando como resultado un *p'urhépecha* ininteligible.

Probablemente “Flor de canela” sea una de las piezas más viejas del cancionero de las *kanakuas*. Tal vez era interpretada en el viejo matrimonio *p'urhépecha* o en alguna otra festividad, de ahí su lugar en “El año musical de la sierra”; aun cuando no fue creada especialmente para coronar a un personaje distinguido, es una de las piezas más representativas de esta ceremonia.

²⁸“Y día a día / estaré todo el día / esperándola a usted”.

Por otro lado, tenemos tres fragmentos que Francisco Domínguez llamó “El ofrecimiento”, “Compadrito” y “Lo mejor”, aunque no son partes separadas sino que corresponden a una sola pieza titulada “Las tres muchachas”, de la autoría de Aristeo Martínez (Domínguez y Vázquez, 1949: 19), director de la Escuela del Asilo de Paracho a finales del siglo XIX y principios del XX (Castillo, 1988: 44). La primera parte dice así:

Tatá...
 ka nári erandisikia
 ka indé pikúni
 ka indé uandakua
 mejor nintani ya.

Jimbó ji xarhíni
 norini uekasika cha Sebastián.²⁹

Los siguientes versos conforman la segunda parte:

Compadrito Felipe,
 compadrito Felipe,
 norini uekasika cha Sebastián.

Tanimu uatsichani
 tanimu uatsichani
 palecitoechá.³⁰

La última parte dice:

Lo mejor es jón guarheni
 uarhi charhapiti

²⁹ “¿Y cómo amaneciste? / y lo cortó / y tomó la palabra, / ¿o mejor nos vamos? // Porque no me quisiste a tiempo, / usted, Sebastián”.

³⁰ “Compadrito Felipe, / compadrito Felipe, / porque no me quisiste a tiempo / quiero más a Sebastián. // Las tres muchachas, / las tres muchachas / a los muchachos padrecitos”.

ka tirhindikua
 ka corales itsia chá
 ka listones y ya.

Isikuminduni isikuminduni
 chanksini p'indenharhini.

Isikuminduni isikuminduni
 porque ya churijtia.

Ka ni t'u jimbó uerá [singa]
 ka ni t'u jimbó sentirini ka jú
 palecitocha.³¹

Aparentemente, estas estrofas nada tienen que ver entre sí, pero al traducir al castellano los versos escritos en lengua p'urhépecha advertimos dos puntos que las unifican: el primero alude al tema del noviazgo y el amor; el segundo, a la reiteración de los personajes, Sebastián y Felipe.

Como podemos ver, ahora es difícil determinar el orden original de esta pieza; existe la probabilidad de que los responsables de agregarla al repertorio de las kanakuas fueran la generación de señoritas y músicos del festival de 1923, pues ellos tuvieron la posibilidad de escuchar en su infancia la orquesta de Aristeo Martínez o, al menos, de conocer sus piezas musicales a través del eco de la tradición oral.

En todo caso, "Las tres muchachas" no fue creada para recibir, despedir o festejar a un invitado civil o religioso, no se ajusta siquiera a los parámetros típicos de la pirekua, más allá de que es cantada en p'urhépecha.³² Por su extensión, "Las tres mucha-

³¹ "Lo mejor es la faja / de mujer roja, y los aretes / y collares como agua / y listones y ya. // Poco a poquito / me fui acostumbrando a usted; / poco a poquito, / porque ya es de noche. // Y ni tú por eso lloras / y ni tú por eso sientes y vamos / los muchachos (padrecitos)".

³² Las características generales de la pirekua ('canto, canción'), de acuerdo con Néstor Dimas, son las siguientes: "La conformación y estructuración textual de la pirekua se

chas” era quizá representada, aunque no nos consta; probablemente sólo fue adaptada para estilizar las kanakwas.

Otra de las piezas cantadas para complementar las kanakwas es “Tata niño”, que consta de tres partes dedicadas a una deidad: la primera es una evocación, que después sirve como estribillo; la segunda es una exposición de devoción, y la tercera, una exhortación:

[Evocación:]
Táta [Nána] niño
Dios uarhi iurhixintani.

[Exposición:]
Porque mi táta jimbó,
porque mi uarhi jimbó;
¡ay!, qué uarhikua,
Dios uarhi iurhixintani.

Táta [Nána] niño,
Dios uarhi iurhixintani.

[Exhortación:]
Xékuarje xékuarje,
corre camino mi nána uarhi.³³

Como pista del origen de esta pieza, a finales del siglo XIX Eduardo Ruiz le comunicó al noruego Carl Lumholtz que en Paracho “las mujeres de la tribu eran las encargadas de las piezas musicales eróticas y religiosas” (1964: 78); posiblemente una de

compone de dos partes [...] En algunas pirekuas se puede identificar una tercera parte, como estribillo constituido de dos o tres versos libres. Las pirekuas se cantan de manera individual, en dueto, trío o grupos corales” (1995: 24).

³³“Madre niña, / Dios, madre virgen que eres majestuosa / porque a causa de mi padre, / porque a causa de mi madre, / ¡ay!, que la muerte. / Dios, madre virgen que eres majestuosa. // Nána niña / nána niña / Dios, madre virgen que es majestuosa. // Vean, vean / por el camino de mi madre virgen”.

aquellas piezas religiosas sea “Tata niño”, y quizá sería más conveniente llamarla “Nána niña” (‘Madre niña’), en vista de que está dedicada a una deidad femenina.³⁴

Anteriormente, Néstor Dimas compartió cinco alabanzas procedentes de Santa Fe de la Laguna cantadas el 15 de agosto en el iurhixe, es decir, el espacio adjunto a la iglesia, al que conocemos como la *uatapera* (1993: 48). “Nána niña” comparte elementos en común con las alabanzas de Santa Fe, como la evocación de *uarhi iurhixintani* (‘virgen majestuosa’); así pues, posiblemente “Nána niña” pertenezca a la línea de alabanzas introducidas por los frailes para fines evangelizadores en los lugares donde había congregaciones de indígenas: “En muchos casos los mismos frailes componían y traducían los himnos [religiosos] a las lenguas nativas para cantarse en centros de evangelización” (Dimas, 1993: 48). Aunque no nos consta si “Nána niña” tenga la misma antigüedad que las alabanzas de Santa Fe, en todo caso, sí encontramos una coincidencia temática.

En este sentido, la reiterada mención de *uarhi iurhixintani* nos hace pensar en el culto a la virgen Uanancha de Paracho, cuya capilla se ubicaba en contra esquina del atrio de la vieja capilla, antes de la quemazón de 1917 (Castillo, 1988: 12). El nombre de la virgen Uanancha quizá responda a las personas encargadas de cuidarla y adornarla, a las que se conoce como las uananchecha, mencionadas arriba. Algunas personas de Paracho, como el maestro Blas Ramírez, recuerdan que en octubre se ofrecía una ceremonia especial a esta virgen; no obstante, María de Jesús Morales dice: “cuando sacaban a la Virgen huananchita, no recuerdo bien si era la víspera del Corpus o en la fiesta, pero sacaban a la Virgen a la plaza y ahí bailaban” (Gómez, 2008). La danza era ejecutada por siete señoritas con vestido blanco y una corona de flores sobre su cabeza; de su música y coreografía poco sabemos, sólo que

³⁴Tal vez la expresión “Táta niño” del título se deba a la adaptación de las señoritas de Paracho de 1923, con la intención de festejar a un varón, de ahí que Francisco Domínguez la registrara de esa forma.

doña Elena Morales fue una de las últimas personas encargadas de transmitir la música y el baile para esta virgen.³⁵

Por tanto, la pieza “Nána niñita” pasó de cumplir una función religiosa a una profana, y con ello, la letra resultaba inapropiada para ser entonada en honor de cualquier persona, incluso un obispo, dado su carácter sacro. Podemos suponer que la generación de señoritas del festival en Paracho la adaptó en 1923 intencionalmente; las jóvenes que después aprendieron la ceremonia no dominaban la lengua p’urhépecha y, por tanto, la siguieron transmitiendo sin advertir que la pieza era un tema inadecuado para la ocasión.

“Nána niñita” no fue compuesta para recibir o para despedir a un personaje importante; pesa más la suposición de que esta pieza, siendo un canto suelto, fue sustraída de su función religiosa para integrarla a las kanakuas.

Piezas de otro estilo son las cuatro coplas de “Árbol frondoso”. La primera refiere a un canto pastoril, la segunda anuncia la venta de jícaras y flores, la tercera expone la condición social de una *uarhecita* (‘mujercita’) y la cuarta es la petición de permiso para cantar, dirigida a la persona coronada; en este caso ponemos como ejemplo el diminutivo Panchito:

Árbol frondósorolo
de verde prádorolo
que yo he soñádorolo
y en mi niñez.

Vendiendo guájereles
y jicarítaralas
y florecítaralas
del temporal.

Aunque muy probe
la uarhecita,

³⁵En entrevistas, María de Jesús Morales, Paracho, 25 de abril de 2011. Profesor Blas Ramírez, Paracho, 25 de abril de 2011.

pero aseadita
del delantal.

Y por eso
con tu permiso,
tata Panchito,
voy a cantar.
(Domínguez, 1993: 11)

La segunda copla nos hace pensar en los pregones de origen peninsular, los cuales tenían la misión de agasajar el oído del comprador mientras adquiría el producto; dijo sobre estos Vicente T. Mendoza:

La antigüedad del pregón en México se pierde en los años de nuestra vida colonial, muy especialmente el siglo XVIII, cuando la tonadilla escénica los utilizaba en las representaciones del Coliseo [...] muchos ejemplos carecen de la copla y sólo contienen el grito característico (1984: 57).

Si tomamos en cuenta la vida comercial de Paracho, al menos desde el siglo XIX (Hernández, 2004: 220), es viable considerar que un medio persuasivo para vender productos era el canto, y podemos inferir, atendiendo las palabras de Vicente T. Mendoza, que la copla encaja en el perfil del pregón.

Además de lo anterior, posiblemente “Árbol frondoso” sea una adaptación de “Inditas mexicanitas”, pues esta última pieza es conocida en otros lugares del país: según Vicente T. Mendoza, dos jovencitas la cantaron en los años 1936 y 1941, en México, D.F. (1984: 74); él la clasificó como parte de la “Lírica infantil de México”; según dijo, las niñas sentadas en el suelo simulan risas y cantos; no obstante, este juego lo infirió a partir de las kanakuas registradas por Francisco Domínguez, por lo que debemos tomar su comentario sólo como una suposición.

Por otro lado, encontramos la “Invitación a cantar y bailar”, cuya letra es una serie de interpelaciones entre una uarhi previamente seleccionada y un *indito*, la cual se realiza a mitad de la

coronación; el resto de las uarhis ceden este espacio para escuchar a la pareja bailar y cantar; ¿será esta pareja una reminiscencia de los novios que bailaban en el matrimonio? Si esto es así, explica por qué una pareja de novios baila en medio de una coronación de un personaje importante; en lugares como Uruapan, aún en los años cincuenta, se consideraba a las kanakuas como una evolución del matrimonio p'urhépecha, y se presentaba a la pareja como los novios;³⁶ con ello, permanece el argumento sobre la relación entre el matrimonio y las kanakuas en Paracho. Esta pieza se desarrolla así:

ELLA: Indito, ¿por qué estás triste?, *ja já*

ÉL: Indita, por fandanguero.

ELLA: Indito, venga conmigo, *ja já*,
a cantarle una *quinción*.

AMBOS: A mi amigo el más querido,
yo le canto esta *quinción*:
ofreciéndote un suspiro
desde nuestro corazón.

Yo quisiera uno guacal,
de purita tecojote
pa ofrecérselo, tatá,
con un plato de guajolote.

ELLA: Indito, ¿cómo se baila?, *ja já*

ÉL: Indita, de esta manera.

(Y comienza el jarabe que es interpretado
por ambos) (Domínguez, 1993: 16).

En la primera parte, la uarhi propone cantar una canción para contrarrestar la tristeza del *indito* porque, según el verso, ha sido muy fandanguero; quizá el término *fandango* aparece aquí por

³⁶Véase el documental "Así es Michoacán" (1950) en *Imágenes de México. Michoacán*. UNAM/DGAC.

influencia de otras regiones de Michoacán, como la Tierra Caliente. Existen distintas acepciones para determinar el significado de esta palabra;³⁷ lo cierto es que en la Tierra Caliente este concepto designa la fiesta y el conjunto musical, así como el baile de tabla (González, 2009: 17). En todo caso, la expresión “por fandanguero” la podríamos entender en el *indito* como una condición de tristeza por exceso de fiesta o, quizá, de bebida embriagante.

En la segunda parte, podemos hablar de una adaptación para las kanakuas; en esta sección se ostentan algunos obsequios de la pareja y las uarhis para el ofrendado; estos encierran más significado para las uarhis que para el receptor: los regalos son una canción, un guajalote y un suspiro, los cuales probablemente implican un enorme valor simbólico que no cualquier día se mani-fiesta, de ahí la necesidad de incluirse en la ofrenda.

La letra de otra *pirekua* cantada en las kanakuas tuvo la posible suerte de “Flor de canela”, en tanto que fue traducida al castellano, bien para ostentar la habilidad de incluir palabras en esta lengua, como lo propuso Dimas Huacuz, o con la intención de que el personaje importante comprendiera lo que cantaban las uarhis en las kanakuas. En el texto se equiparan las frutas con la imagen idílica de la mujer, y la segunda parte expresa a un enamorado melancólico:

Ay, qué flor de changunga,
ay, qué naranja de dulce,
ay, qué plátano morado,
ay, que lo que es amor.

³⁷ En el libro *¡Vamos a fandanguear!* se ofrecen dos concepciones del término *fandango*: “Hay quien piensa que proviene del mandinga (lengua africana), en la cual *fanda* significa convite, festejo, concurrencia de gente, y *-ngo* es un sufijo que da la idea de despreciable, menor o ínfimo. Otros dicen que en Kimbundu (lengua de Angola, en África) significa ‘desorden’, en el sentido de ‘caos primigenio’ anterior a la creación, y que fue utilizado por los misioneros portugueses en su traducción de la Biblia” (Durán Naquid *et al.*, 2004: 16).

Axureni uaxatasika celoso,
 axureni uaxatasika cobarde,³⁸
 ay, qué triste sentimiento
 ay, que lo que es amor
 (Domínguez, 1949: s/p).

Otra sección de las kanakuas incluye dos coplas cuya temática anuncia la captura de un pato que fue cocinado y después se ofrece en venta:

Yo soy la patera
 que vengo a rogar
 el pato cocido
 que ayer fui a 'garrar.

Yo soy la patera
 que viene a vender
 el pato cocido
 que ayer fui a coger
 (Domínguez, 1941: s/p).

Vicente T. Mendoza calificó estas coplas como parte del género musical de los pregones; asimismo, identificó “La patera” como una *muñeira* (‘molinerá’), un baile suelto o en pareja representativo de Galicia; se considera que su origen data de los siglos XVI y XVII: “en el siglo XVIII [...] existieron muñeiras cantadas que gozaron de gran popularidad [...] En esos casos la estrofa literaria usada se compone generalmente de cuatro o más versos: el primero consta de diez sílabas divididas en dos hemistiquios de cinco cada uno” (Serrano Vida y Corral, 2003: 281).

Quizá Vicente T. Mendoza identificó “La patera” como una *muñeira* por ser un baile ejecutado en pareja o por un grupo de mujeres, además de que incluye en su canto una serie de coplas,

³⁸ “Aquí me senté a tu lado celoso, / aquí me senté a tu lado cobarde”.

de forma similar a las kanakuas.³⁹ Tal vez era representada; en Aranza por ejemplo, la señora Carmen Mercado mencionó cómo siendo niña cantaban “La patera” sosteniendo un pato cocido, como lo dice la copla, mismo que ofrecían al personaje importante; esto indica nuevamente una posible relación con el comercio local.⁴⁰

Por último, tenemos “El fulanito”, la cual nos aventuramos a comparar con el son de “Los panaderos”, pues estas piezas contienen versos similares y, por tanto, poseen el mismo esquema, es decir, “fórmulas que abarcan al menos tres versos de la copla; en ellas, una parte del verso se mantiene sin cambio” (González, 2009: 115); presentamos dicho esquema en cursivas:

Son de “Los panaderos”: “El fulanito” en las kanakuas de Paracho:

*Qué bonita panadera
que no se sabe chiquear,
quítese usted los calzones
que me quiero festejar*

(González Casanova, 1986: 67).

*Qué bonito fulanito
que no se sabe chiquear,
que me hable en tarasco
que lo quiero festejar.*

El son de “Los panaderos” se remonta al siglo XVII y, según Pablo González Casanova, probablemente fue compuesto por una mujer de Valladolid (1986: 66); a causa de su sentido pecaminoso, la Inquisición la condenó y suprimió; aun con ello, la pieza sobrevivió con ciertos cambios en la letra para hacerla menos subversiva ante los ojos de la Iglesia católica.

Su presencia en Paracho data por lo menos de principios del siglo XX; según Jesús Castillo, durante la fiesta del Corpus en Paracho, el oficio de los panaderos era acompañado por un conjunto musical e interpretaba el son de “Los panaderos” (1988: 55),

³⁹Mendoza no sólo afirma que “La patera” es una muñeira, sino que las kanakuas tienen implantadas muñeiras gallegas (1997: 156).

⁴⁰Carmen Mercado Jurado, en entrevista, Aranza, 11 de febrero de 2011.

esto indica la presencia de dicho son en la sierra, y la posibilidad de que fuera adaptado para las kanakuas.

Comentarios finales

En suma, estos son algunos aspectos generales de las piezas lírico-musicales de las kanakuas; como pudimos apreciar, la mayoría de ellas no fueron creadas para la ceremonia; en cambio, encontramos estrofas incompletas, versos adaptados para la ocasión, letras en lengua p'urhépecha y con distintas temáticas relativas a la coronación. Es pertinente señalar que en este breve repaso omitimos las emisiones no verbales cuyo trabajo sucede de manera simultánea con los cantos; hablamos de la indumentaria de las uarhis, sus accesorios y sus movimientos coreográficos, por tanto, advertimos la necesidad de estudiar en el futuro cada uno de los códigos que componen las kanakuas, como una propuesta para una lectura profunda para esta y otras manifestaciones culturales que se valen de distintos tipos de signos.

En todo caso, la música de las kanakuas en Paracho y otros lugares ha sido la indicada para recibir, despedir y coronar a un personaje distinguido, aun cuando hoy en día se desconozca que su función original era la de dar y recibir obsequios, como chocolate, fruta y pan de kanakua durante la boda p'urhépecha. Nos encontramos, pues, ante un rito que fue descontextualizado y puesto en escena por el movimiento posrevolucionario nacionalista, cuyo resultado fue divulgar que las kanakuas provenían de la costumbre de rendir ofrenda a caciques o a Nána Kutsi en la época prehispánica. No obstante, gracias a aquellas recolecciones nacionalistas podemos contar con un pequeño corpus que forma parte importante del folclor literario de Paracho y el resto Michoacán; ritmos y melodías que ya no podemos escuchar en voz e instrumento de sus autores, sólo podemos interpretarlos a través de trabajos panorámicos como el presente.

Bibliografía citada

- ALCALÁ, Jerónimo de, 2008. *Relación de Michoacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Anónimo, 1930. *Hamarándecua. Costumbres*. México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.
- ÁNGELES VILLANUEVA, Alain, 2013. "Las kanakuas de Paracho: una postura sobre su origen, adaptación y recreación para coronar a un personaje distinguido", tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. Morelia, Facultad de Lengua y Literaturas Hispánicas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH).
- CAMPOS, Rubén M., 1928. *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura en México (1525-1925)*. México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.
- CARRILLO CÁZARES, Alberto, 1998. "La fiesta y lo sagrado". En Herón Pérez Martínez (ed.), *México en fiesta*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- CASTILLO JANACUA, J. Jesús, 1988. *Paracho durante la revolución. Estampas y relatos (1890-1930)*. Morelia: Balsal.
- DIMAS HUACUZ, Néstor, 1995. *Temas y textos del canto p'urhépecha: Niransinkani Ma Pireni*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- DOMÍNGUEZ, Francisco, 1925. *Sones, canciones y corridos michoacanos I*. México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.
- _____, 1941. *Álbum musical de Michoacán*. México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.
- _____, y José F. VÁZQUEZ, 1949. *Arreglos musicales de las danzas y bailes regionales*. México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.
- _____, 1993. "Canacuas, danza antigua de guaris". En José María Paredes Mendoza, Frances Toor et al., *Las canacuas con su música*. Trad. Natalie Scott. Uruapan: Talleres de Javier Bucio Aguilar, 8-14, 17-25.
- DURÁN NAQUID, David, José Luis RODRÍGUEZ ÁVALOS y Jorge Amós MARTÍNEZ AYALA, 2004. *¡Vámonos a fandanguear!: manual para el fandango de La Tierra Caliente*. Zamora: El Colegio de Michoacán-Proyecto Tepalcatepec / GEM.

- GALLARDO RUIZ, Juan, 2005 (coord.). *Uantontskorhekuecha, Diálogos sobre educación intercultural*. Pátzcuaro: Universidad Indígena Intercultural de Michoacán.
- GÓMEZ, Jaime, 2008. "Las Kanakuas I parte". *El Diente de Madera (Gaceta Cultural)* 12 (Paracho: Imprenta Hernández), s.p.
- GÓMEZ DE OROZCO, Federico, 1991 (comp.). *Crónicas de Michoacán*. México: UNAM.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, 1986. *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*. México: El Colegio de México / SEP.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 2009. *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán. Volumen I. Canciones líricas bailables*. Morelia: UMSNH / Programa de Desarrollo Cultural de la Tierra Caliente.
- HERNÁNDEZ VACA, Víctor, 2004. "Paracho, la guitarra túa y la Tierra Caliente". En Jorge Amós Martínez Ayala y Manuel Mendoza Arroyo (coord.). *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal: historia de la música en Michoacán*. Morelia: Morevallado, 219- 228.
- _____, 2007. "La tradición musical de Paracho. Música para distintos desempeños". En Álvaro Ochoa Serrano (coord.), *Michoacán: música y músicos*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 333-361.
- HURTADO, Nabor, 1943. "El arte pur'embe". En José Alfredo Barrera Prospero (comp.), 1991. *Mandani arhini p'urhépecha ujtiskuecha (breve antología p'urhépecha)*. Cuaderno de Musicología núm.7. Morelia: Carrasquilla Editores, 11-19.
- LAVOU ZOUNGBO, Victorien, 2000. "Indio o indígena: Apuestas simbólicas e ideológicas". En Blanca Cárdenas Fernández (coord.), *VI Coloquio de Literatura. Literatura indígena e identidad cultural*. Morelia: UMSNH/SDCEU.
- LUMHOLTZ, Carl, 1946. *El México desconocido. Tomo II*. México: Publicaciones Herrerías.
- MONZÓN, Cristina, 2005. "Los principales dioses tarascos: un ensayo de análisis etimológico en la cosmología tarasca". *Relaciones* XXVI-104: 137-168. Disponible en línea: <http://www.col>

- mich.edu.mx/files/relaciones/104/pdf/Cristina%20Monz+%A6n.pdf.
- PAREDES MENDOZA, José María, 1993. "Las Canacuas". En José María Paredes Mendoza, Frances Toor, *et al.*, *Las Canacuas con su música*. Trad. Natalie Scott. Uruapan: Talleres de Javier Bucio Aguilar, 4-5.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, 2000. "Del folclor literario en México (A guisa de prólogo)". En Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González (ed.), *El folclor literario de México*. Zamora: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 11-38.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 1994. *Estampas del nacionalismo popular mexicano*. México: CIESAS.
- RAMÍREZ GARAYZAR, Amalia, 2006. "Tejiendo la identidad. El rebozo entre las mujeres purépechas de Michoacán". Zamora: tesis de maestría en Estudios Étnicos, Centro de Estudios de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán.
- REA, Alonso de la, 1996. *Crónica de la orden de NI seráfico P.S. Francisco provincia de S. Pedro y S. Pablo de Mechocan en la Nueva España*. Patricia Escardón (ed.). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- ROMERO FLORES, Jesús, 1970. *Michoacán histórico y legendario*. México: B. Costa-Amic.
- RUIZ, Eduardo, 2000. *Michoacán: Paisajes, Tradiciones y Leyendas*. Morelia: Morevallado.
- SERRANO VIDA, Monserrat y Jesús CORRAL, 2003. *Música. Volumen III. Profesores de educación secundaria. Temario para la preparación de oposiciones*. Madrid: MAD.
- STORM, Marian, 1945. *Enjoyng Uruapan: a Book for Travelers in Michoacán*. México: Bolívar.

Reseñas

William Bradford. *Viaje por España y Portugal. La Guerra Peninsular, 1808-1809*. 2 vols. Ed. Ricardo Robledo. Salamanca: Caja Duero, 2008; 73 + 114 pp.

Sketches of the country, character, and costume, in Portugal and Spain during the campaign on the route of the British army, in 1808 and 1809... fue el título original del libro que el capellán William Bradford publicó en el año de 1809, cuando arribó a su isla británica nativa desde los campos de una península ibérica que a punto estuvieron de quedarse con su pellejo, como hicieron con tantos otros de los expedicionarios ingleses de la infausta campaña militar que dirigió el general sir John Moore contra las tropas de Napoleón entre agosto de 1808 y enero de 1809. Si aquella aventura militar ibérica en concreto (la de Moore) resultó trágica para los ingleses, quienes, a pesar del revés acabarían ganando la guerra, el libro de *sketches* que Bradford elaboró durante aquellos meses tuvo una andadura bastante feliz: reeditado un año después, en 1810 (la edición en español que ahora ve la luz viene de aquella), luego en 1813 (en inglés y en francés), en 1823 y, en años posteriores, se ha convertido en un clásico notable dentro del profusísimo repertorio de libros de viajes por la península ibérica que fueron escritos en inglés y en otras lenguas europeas a lo largo del siglo XIX.

No es para menos: el libro del capellán de brigada Bradford —que acompañó a las tropas inglesas desde su desembarco cerca de Lisboa, en el mes de agosto de 1808, hasta la accidentada evacuación de los jirones que quedaron de aquel ejército en La Coruña, en enero del año siguiente (durante la evacuación murió incluso el general Moore)— es una auténtica joya desde el punto

de vista de la etnografía, el arte y la memoria visual del Portugal y la España de aquella época. El libro es una especie de álbum de dibujos al aguatinta, grabados y coloreados luego por I. Clark, y acompañados de comentarios muy interesantes, aunque irregulares en su extensión y profundidad, sobre las ciudades, pueblos, paisajes y paisanajes portugueses y españoles que encontró Bradford durante su periplo: Maceira, Torres Vedras, Sintra, Lisboa, Nisa, Vila Velha, Guarda, Ciudad Rodrigo, Salamanca, el corregimiento de Toro, Benavente, Manzanal, las llanuras de León, Alaejos, Villafranca, Constantina y Nogales. El álbum principal, centrado en el trazo de tipos populares, paisajes y monumentos, se complementa con otro de “Esbozos de los uniformes militares de España y Portugal” que muestra ejemplares provenientes de España (artillería, tropa ligera, granadero, infantería, caballería ligera y pesada), Portugal (ingeniero, infantería, policía, campesinado armado, legión, regimiento de Alcántara, infante de marina) e incluso de Francia (infantería y dragón).

Lo que llama más la atención del libro de *sketches* de Bradford es que huye de los tonos épico o trágico, justificados por las circunstancias de la desastrosa expedición militar en que fueron tomados sus apuntes, y prefiere cubrir con mirada curiosa, serena y flemática, aunque en general luminosa, los lugares y personas con los que se cruzó por los caminos de Portugal y de España. Hasta los dibujos de los tipos militares uniformados muestran poses distendidas, de descanso, con algún soldado español fumando en pose de *dandy*. No quiso Bradford —por su condición de clérigo más inclinado a la observación curiosa que a la acción bélica, o acaso porque no sería aquella una aventura que un británico considerase precisamente gloriosa ni memorable— reflejar una tierra en guerra, al modo del Goya más oscuro, ni hacer el reportaje sensacionalista que habría firmado un corresponsal al uso. La guerra, o mejor dicho, la soldadesca, no se hacen visibles en posiciones de combate sino en momentos de viaje, en sus dibujos del paso del Tajo por Villa Velha y del camino entre Nisa y Villa Velha.

Prefirió dar cuenta Bradford de una Iberia plácidamente ensimismada en su personalidad y en su memoria íntimas, suspen-

didada en la atmósfera intemporal de su provincianismo, tanto urbano como rural, apegada a los espacios, oficios y trajes de entonces, que eran también, en buena medida, los de toda la vida. No es la suya, tampoco, una península tópicamente costumbrista de majas sonrientes ni de bandoleros con patillas, aunque haya entre sus estampas una preciosa, delicadísima, de una danza bolera, con una interesantísima casa campesina al fondo. Es una Iberia más bien austera, sin adornos ni dramas, de una sensibilidad por un lado prerromántica, con grandes paisajes por los que asoman pequeñas figuras humanas y cuadros de costumbres — desde las vistas de Maceira, Torres Vedras, Cintra, Lisboa, hasta las de Toro, Benavente, Manzanal, Villafranca, Constantina y Nogales —, cercana otras veces al paisajismo urbano y monumental dieciochesco (que se trasluce en las vistas de exteriores e interiores de Salamanca), y apegada en ocasiones a una espiritualidad casi noventayochista en su concepción del paisaje y de las personas. Fabulosa la vista del pueblo de Alaejos; de enorme valor documental las estampas del campesino con abrigo de paja o de los pastores leoneses; admirables las descripciones de los caminos, las rutas, los arrieros, los carros, los animales de tiro. La gran concentración de carretas que asoma en los riscos de Maceira, el hermosísimo carro chillón de la Extremadura portuguesa que llena una de las mejores estampas del libro, el arriero con sus cuatro mulos y las alforjas cargadas en el camino de Villa Franca son imágenes de un valor etnográfico verdaderamente excepcional. Igual que lo son todos y cada uno de los dibujos que reflejan, con precisión casi fotográfica, las muy variadas indumentarias campesinas y urbanas, así como los uniformes militares.

Aunque lo verdaderamente notable del libro son los dibujos de Bradford, los comentarios con los que él mismo los acompañó no dejan de dar detalles interesantes desde el punto de vista etnográfico, y también desde el histórico, geográfico y demográfico, además de no pocas informaciones acerca del desarrollo de la campaña militar en que se hallaban involucrados los ingleses.

La primera traducción y edición en español que, a la vuelta de dos siglos, ve la luz, ha sido escrupulosamente editada por Ri-

cardo Robledo, en dos volúmenes de proporciones y calidades amplios y generosos, que hacen justicia a los méritos del escritor y dibujante inglés, con reproducciones muy cuidadas de los textos y dibujos de la edición original en el primer volumen y con la traducción al español y varios estudios críticos en el segundo.

La "Introducción" del propio Robledo define muy bien las coordenadas que sirven para explicar el momento histórico, la vida y la figura de Bradford, antes, durante y después de su periplo hispano, y la composición y la fortuna de su libro de *sketches*. Los estudios de Miguel Ángel Martín Mas ("El amargo camino de Lisboa a La Coruña"), Ricardo Robledo ("Los silencios del viajero"), Antonio Cea Gutiérrez ("La belleza pintoresca en la obra de un viajero inglés") y Fernando Rodríguez de la Flor ("Bradford. La mirada *construida* del dibujante") indagan en la campaña militar del general Moore, que acabó en caótica desbandada desde las llanuras leonesas hasta La Coruña; en el contenido de los cuadernos de Bradford en relación con la sociedad que reflejaba; en el valor documental y etnográfico de sus apuntes y dibujos, y en la trascendencia de su obra desde el punto de vista de la significación visual. Juntos, constituyen una guía a un tiempo pedagógica y erudita que resulta indispensable hoy para interpretar el libro de Bradford. Y una contestación muy sugerente, al cabo de dos siglos y con un mar de por medio, de los peninsulares, cuyo solar quedó reflejado tan minuciosamente en los apuntes de aquel capellán inglés que no dejó durante meses de pronunciar resposos sobre los cadáveres de sus compañeros, mientras se evadía de la dura realidad dibujando los pintoresquismos que descubría a su alrededor.

Por cierto, resultan verdaderamente apocalípticos los detalles que da no Bradford, pero sí los historiadores que introducen su libro, acerca de la atropellada retirada inglesa hacia Galicia, en especial los relativos a los saqueos de los pueblos de paso, al atroz sacrificio de las mujeres que acompañaban a la soldadesca británica, a las borracheras en las bodegas, que a tantos ingleses les costó quedarse tirados en el fango a merced de las feroces avanzadillas francesas que les pisaban los talones. De todo aquello lo

que más ha perdurado es este amable y sereno cuaderno de *sketches*, igual que lo principal que quedó de la desgraciada Troya fueron los versos majestuosos de Homero y de Virgilio.

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

Grissel GÓMEZ ESTRADA. *Textos orales sobre la figura del Indio de Nuyoo*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología / Gobierno del Estado de Oaxaca / Praxis, 2012; 141 pp.

Este libro preparado por Grissel Gómez Estrada es el resultado de la colaboración de un equipo que llevó a cabo trabajo de campo en las localidades mixtecas de Santiago Nuyoo y Huajuapán de León, Oaxaca, en el 2011. El proyecto encabezado por Grissel Gómez tenía por objetivo recopilar relatos en torno a la figura de Remigio Sarabia, el Indio de Nuyoo, personaje históricamente oscuro involucrado en el fin del sitio de Huajuapán en 1812, durante de la guerra de Independencia de México.

El personaje del que habla este libro tiene un interés histórico y un interés literario. Por un lado, constituye una clave de la participación de los pueblos indígenas en la Independencia y un testimonio interesante de la vida en las comunidades mixtecas en esa época. Por otro, las historias que se cuentan sobre él son un muestrario de cómo se configura un personaje heroico en la tradición oral y de cómo se integra un hecho histórico en el caudal narrativo tradicional de una comunidad. De acuerdo con la autora, el relato central que resulta del análisis de las distintas versiones de la leyenda puede resumirse de la siguiente manera:

Remigio Sarabia, nativo de Santiago de Nuyoo, llegó a Huajuapán justo cuando comenzaba el sitio. Cuando los sitiados se sintieron perdidos, [el rebelde Valerio] Trujano lo envió a buscar a [José

María] Morelos para que éste los ayudara. El indio se disfrazó o se convirtió en o imitó a un cerdo, es decir, burló la vigilancia enemiga y escapó. Por supuesto, logró su cometido. Como resultado, Morelos acude al lugar y logra romper el sitio. No se sabe qué pasó con Remigio después (70).

Aunque el Indio de Nuyoo pertenece a ese grupo de héroes populares o casi anónimos que suelen aparecer en las tradiciones narrativas después de periodos bélicos, su leyenda se distingue claramente de otras por estar imbricada con un par de elementos muy claros que podríamos clasificar como sobrenaturales a falta de un mejor término: el nagualismo que permite al indio convertirse en cerdo para burlar las líneas enemigas y la intervención del Señor de los Corazones, un Cristo negro al que se venera en Huajuapán y a quien se atribuye el milagro de que el Indio pudiera escapar del sitio. Ambos elementos, como veremos más adelante, ameritarían un estudio más profundo por sí mismos.

El libro está conformado por un prólogo de Aurelio González, un estudio introductorio de Grissel Gómez y un corpus de 25 relatos —en versiones bilingües cuando el original fue registrado en mixteco— y dos versiones de un corrido. El prólogo habla del éxito del proyecto que dio origen al libro y destaca muy brevemente la importancia de este tipo de trabajos en el ámbito de los estudios literarios.

El estudio introductorio comienza con tres apartados en los que la autora contextualiza los relatos recopilados desde varias perspectivas que pueden ser útiles para su lectura. Primero ubica su trabajo dentro de los estudios de la literatura tradicional, utilizando como marco conceptual ideas de Ramón Menéndez Pidal y Walter Ong. Después proporciona al lector el contexto histórico en el que se desarrollan los hechos que cuenta la leyenda: la Guerra de Independencia y el sitio de Huajuapán. Un tercer apartado expone de manera breve las condiciones en las que se desarrolló el trabajo de campo. Con apoyo del Fondo Mixto de Oaxaca y del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, el equipo de investigación trabajó en las dos localidades que atañen de

manera más directa a la leyenda: Santiago Nuyoo, localidad rural de donde proviene el Indio, y Huajuapán de León, ciudad donde realiza su hazaña. Cabe destacar aquí que en el equipo de investigación que llevó a cabo el trabajo de campo participaron varios hablantes de mixteco, entre los que se encontraba el poeta Carlos España, a quien, por cierto, se deben las traducciones de los textos que se presentan en el libro.

En los apartados siguientes del estudio introductorio la autora desarrolla un análisis de las características literarias que definen las versiones recopiladas de las narraciones en torno del Indio de Nuyoo. En estos apartados se nos dice, por ejemplo, que las distintas historias coinciden principalmente con el género de la leyenda por la relación que guardan los narradores con lo narrado y por el manejo que hacen del tiempo y el espacio, cercanos o familiares. Se describen también varias de las fórmulas recurrentes en la manera de narrar y otros recursos que los contadores suelen utilizar, como por ejemplo el hecho de enmarcar la leyenda dentro de anécdotas familiares o de recordar explícitamente a la persona que refirió la historia al que ahora la cuenta. En el apartado "Historia fija y variantes" la autora observa de manera muy atinada que las tradiciones narrativas de los dos sitios en los que se realizó el trabajo de campo están claramente diferenciadas: mientras que en el pueblo de Nuyoo se atiende más al elemento del nagualismo, los narradores de la ciudad de Huajuapán tienden a sustituirlo por el artilugio del disfraz y ponen mucho más énfasis en la intervención del Señor de los Corazones. Un apartado titulado "Imaginario" apunta muy brevemente la importancia de estos dos elementos que ya hemos destacado como distintivos de la leyenda del Indio de Nuyoo. El estudio introductorio es, en resumen, una buena contextualización de los relatos, a la que sólo se le pueden criticar dos cosas: la utilización de fuentes un poco antiguas para su marco conceptual y pasar con ligereza por los temas que no son el personaje de Remigio Sarabia.

El corpus de relatos que aparece en el libro, por su parte, depara más de una sorpresa al lector. En cuanto a su edición, las narraciones en mixteco se presentan en versión bilingüe a dos

columnas, con una traducción consistente. La transcripción de los textos en español tiene también congruencia y su lectura es sencilla: aunque se advierte que el discurso oral ha sido expurgado de las muletillas y repeticiones que le son propias, los textos conservan buena parte de su sabor original. Cada texto es precedido por una breve ficha con los datos de quien lo narró y del lugar en el que fue recopilado. Un pequeño suplemento fotográfico a color complementa los relatos.

La sorpresa mayor espera al lector en el contenido de las narraciones que conforman el *corpus*. Si bien todas mencionan en algún momento al Indio de Nuyoo, a mi parecer, la colección de relatos que logró reunir el equipo de investigación va mucho más allá de la exploración de una figura heroica más o menos desconocida. Ese hecho no está lo suficientemente resaltado ni en el estudio introductorio ni en el prólogo. Para dar una idea más clara del fenómeno al que me refiero, basta con extraer algunos fragmentos de la primera narración del *corpus*, en su traducción al español:

Cuando estaba chiquito venía con mi abuelito debajo de la cueva por madera seca para calentarnos. Yo lo acompañaba para que no se cayera y así me contaba cosas. Arriba de la cascada había una laguna donde vivía Koo Savi (Culebra de Plumas) y comía el carrizo. Mi abuelo me decía: "No te olvides, aquí está la laguna donde vivió Koo Savi hace tiempo". Una vez hubo un fuerte aguacero que provocó una erosión en las montañas; eso arrastró tierra y desapareció la laguna. Se llevó a Koo Savi un aguacero muy fuerte [...].

Hace tiempo había naguales, hombres que se convierten. Los niños iban a esa laguna que desapareció; se ponían sobre una tabla para que los animales del agua los babearan. Por eso, esos niños se convirtieron en gente que sabía el futuro, que sabía convertirse en lluvia, en relámpago. Se supieron muchas cosas por medio de esos animales que vivían en el agua [...].

Remigio también fue un nagual. Mi padrino me contó que se convertía en muchos animales como cerdo, gato, burro, tuza, se convertía en todos estos animales (89-91).

Los fragmentos narrativos como este, al menos en las narraciones procedentes de Santiago Nuyoo, no constituyen una excepción, sino que preceden, culminan o se mezclan con muchas de las menciones del Indio Sarabia. Incluso aquellos relatos recopilados en Huajuapán de León presentan también pasajes como este, pronunciado sin motivo aparente después de una breve mención del personaje del Indio:

Dicen que cuando los niños están chiquitos, los papás los dejan en un hormiguero, y ahí los lame un animal: por eso se vuelven naguales. Y cuando ellos quieren hacer cualquier cosa, nomás se revuelcan, se transforman en animales y se van volando. Escuché que ellos no están bautizados. El nagual es malo, le hace daño a la gente, va a robar. Allá en mi pueblo un animal se llevó a todas las gallinas de una señora por la noche (130).

Y otro tanto sucede con los relatos sobre el Señor de los Corazones y con las historias personales. El *corpus*, en realidad, se desborda de manera exuberante hacia todo tipo de narraciones detonadas por los requerimientos de los recopiladores. Lo que podemos encontrar aquí es, por eso, una muestra de cómo un par de comunidades construyen el mundo a partir de lo que narran y, sobre todo, de cómo la figura de un héroe desencadena toda una serie de asociaciones de la memoria que en ningún caso son gratuitas, sino que exponen un tejido de símbolos bastante revelador. El análisis de todas las claves y de todos los temas que confluyen aquí aún está pendiente. Por lo pronto podemos decir que es una fortuna tener este *corpus* al alcance de la mano y que la figura del Indio de Nuyoo ha funcionado en este libro como un pretexto ideal para hacer fluir el río de los relatos hacia otros cauces.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
ENES, UNAM Morelia

Julia Andrés Oliveira, Sonia Fernández Collado, Susana Arroyo San Teófilo, Emilia Serrano Jaén y José M^a Mezquita Ramos. *Estudio de la "Magna antología del folklore musical de España" de Manuel García Matos*. Madrid: CIOFF, 2011; 948 pp.

Manuel García Matos (1912-1974) fue, a buen seguro, el más importante etnomusicólogo que estuvo en activo en la España de las décadas centrales del siglo XX. Sucesor en la cronología histórica (más que en lo ideológico y en lo metodológico) de los grandes Eduardo Martínez Torner (1888-1955) y Bonifacio Gil (1898-1964), y predecesor de otros enormes estudiosos que han marcado la disciplina, como Miguel Manzano Alonso (1934), Josep Crivillé i Bargalló (1947-2012) y Joaquín Díaz González (1947), algunos de los cuales siguen en activo, García Matos es hoy una figura casi mítica, enormemente valorada (cosa rara, cuando se trata de un emblema de un pasado que resulta cada vez más lejano) por los más exigentes investigadores contemporáneos.

Don Manuel tuvo la suerte de poder trabajar en condiciones de gran estabilidad laboral y académica durante más de tres décadas, como profesor (y luego catedrático) de Folklore del Conservatorio de Madrid. Una posición que les faltó, desdichadamente, a Torner y a Gil, quienes sufrieron de manera más grave los embates de la Guerra Civil y tuvieron que dedicar sus energías a otras tareas: Torner, a sobrevivir dificultosamente en el exilio, y Gil, a su actividad como director de bandas militares. García Matos aprovechó al máximo los medios que sus esfuerzos y cualificación, más que la fortuna, pusieron en sus manos, y durante sus largos años de enseñanza en el Conservatorio madrileño formó a numerosas promociones de músicos, con una dedicación y un rigor que muchos siguen recordando hoy, por lo general, con devoción. En una época y en un campo en los que abundaron los folcloristas locales más pertrechados de entusiasmo personal que de técnicas refinadamente etnomusicológicas (muchos eran organistas de iglesia, maestros de escuela rural, incluso dulzaineros, como el legendario Agapito Marazuela), García Matos fue, en

primer lugar, un músico de muy profunda formación teórica y práctica, versadísimo en varios instrumentos, director de coros desde su más temprana juventud. Fue además un profesor y un académico que estuvo siempre muy atento a los avances que impulsaban las escuelas musicológicas internacionales y a las innovaciones tecnológicas (las máquinas de registro sonoro); él fue el primer folclorista español en utilizarlas de manera sistemática. Y fue también, por añadidura, un profesional exigentísimo, de miras loablemente objetivas y hasta puristas, en una España franquista donde el folclor estaba en buena medida en manos de la pintoresca Sección Femenina y de sus manejos políticos e ideologizadores, o del Instituto Español de Musicología de Barcelona, coto privado de monseñor Higinio Anglés, quien, más que promover los estudios de folclor, los confiscaba. García Matos colaboró ocasionalmente con ambas instituciones, omnipresentes en el engranaje del folclor de la época, aunque siempre con miras y resultados que superaban, con mucho, los que eran habituales y convencionales.

En fin, puede decirse que con García Matos llegó la profesionalización de la etnomusicología de España, y que el modo en que se encarnó en él aquella incipiente profesionalización fue todo menos funcional y burocrático. Matos fue siempre un espíritu curioso, inquieto, inconformista, comprometido, estudioso con la misma pasión de los instrumentos músicos pastoriles que de las melodías populares atestiguadas en fuentes antiguas o del cante flamenco, reacio a las manipulaciones políticas y a las trivializaciones neocostumbristas que tan en boga estuvieron en aquellos años.

Maravillas como la *Lírica popular de la Alta Extremadura* (1944), los tres inmensos volúmenes del *Cancionero popular de la provincia de Madrid* (1951-1960) o el *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* (1982), que editó, después de morir él, Josep Crivillé i Bargalló, son botones de muestra de la enorme labor que realizó. Aunque puede que su obra más excepcional, la más arriesgada y renovadora, y también la más valiosa, fuera la *Magna antología del folklore musical de España*, que le fue encargada por la casa

discográfica Hispavox (con el apoyo de la UNESCO) en 1955. En aquella segunda mitad de la década de 1950, recorrió García Matos, con un equipo de técnicos e ingenieros de sonido, aquella pobre y traumatizada España, incluidas las islas, y grabó “648 tonadas y toques instrumentales” en “115 comarcas”, una parte de las cuales iría viendo la luz (nunca en versión íntegra) en varias “selecciones” (la de 1960, la de 1971, la de 1978) y, al final, en una cuarta edición, de 1992. Un empeño ciclópeo, más vasto, organizado y sistemático que los que los beneméritos (o más bien heroicos) folcloristas norteamericanos Kurt Schindler y Alan Lomax habían realizado ya cuando grabaron las músicas populares de nuestra península, el primero en 1932-1933 y el segundo en 1952.

La fabulosa *Magna antología del folklore musical de España* había conocido, hasta hoy, ediciones muy deficitarias en lo que respecta a la información que daba acerca de sus principios y métodos de selección, registro, transcripción, edición. Téngase en cuenta que su cuerpo principal estaba constituido por los discos de vinilo, y luego por los discos compactos que atesoraban los registros sonoros, y que los folletos acompañantes tenían una función meramente servil, con informaciones encerradas en formatos muy limitados.

Además, los registros originales completos y los cuadernos de campo de García Matos, que resultarían imprescindibles para hacer una edición global y crítica de su corpus, son hoy, al parecer, desdichadamente inaccesibles o irrecuperables para los estudiosos y para el público en general. No está claro si destruidos, si extraviados, si retenidos, si durmientes en algún almacén de la discográfica o de algún otro lugar, si descartados por insuficiencias técnicas. El caso es que los editores de este libro, igual que los demás especialistas que llevan décadas intentando acceder a ellos, no han tenido éxito en esa parte de su empeño.

Faltaba, en cualquier caso, una monografía científica que estuviese a la altura de los documentos, de valor incalculable para la historia de nuestra música tradicional y de nuestra cultura popular, que sí han quedado al alcance de todos. Y esa monografía científica ha visto ya la luz, gracias a la minuciosísima labor de

Julia Andrés Oliveira, Sonia Fernández Collado, Susana Arroyo San Teófilo, Emilia Serrano Jaén y José M^a Mezquita Ramos, jóvenes etnomusicólogos que investigan o trabajan en la órbita del Conservatorio de Salamanca, en el que Miguel Manzano, catedrático en él durante largos años, dejó sembrada una notabilísima escuela de la que estos autores y este libro son muestra.

En un volumen de 948 apretadas páginas, lleno de información relevante y organizado de modo muy sistemático, trazan los editores primero una crónica muy pormenorizada de la vida de García Matos y de su actividad profesional; luego una historia de la evolución editorial de su *Antología*, y después un revelador “análisis geográfico y estadístico” y otro “estético”. Hacen, a continuación, una declaración de los principios de su metodología, con explicación de sus criterios de transcripción, de la organización melódica de las piezas, de la revisión y normalización de los datos geográficos, de los criterios que han seguido para el análisis de los géneros y de la instrumentación. Editan, finalmente, 368 de los documentos que García Matos recogió, en clara y minuciosa transcripción musical y literaria, articulada en torno a las secciones del romance, de la canción del ciclo anual y de la canción del ciclo vital. Huelga decir que si los autores hubieran tenido acceso al conjunto de los 648 documentos sonoros registrados en la década de 1950 por García Matos, este libro hubiera sido un hito aún mayor en los anales de la música popular y de la investigación folclórica españolas.

Los 368 documentos sonoros editados por Oliveira, Fernández Collado, Arroyo San Teófilo, Serrano Jaén y Mezquita Ramos, aun cuando suponen sólo una representación incompleta del patrimonio musical y literario registrado por García Matos, y se atienen sólo a la parte de la colección que ya estaba publicada, tienen, en esta nueva presentación, un valor sensacional. Proporcionan a los investigadores de hoy datos que eran muy esperados acerca de cómo trabajó don Manuel, transcripciones sonoras y literarias que arrojan nueva luz y permiten mucho mejor acceso y comprensión de sus materiales, y aportan además análisis, fotografías, bibliografías muy relevantes. No son la obra ideal que

hubiera sido la edición definitiva y conjunta, en soporte sonoro y en libro, de todo el corpus de materiales registrados por García Matos. Pero a falta de esa *Magna colección*, que no sabemos si algún día feliz tendremos a nuestro alcance, bienvenida sea esta remozada y refinada *Magna antología* de 2011.

El caso es que los materiales que ahora son objeto de reedición, en transcripción musical y literaria plena de garantías, se encaraman automáticamente, por los méritos que de por sí tienen, a un puesto de referencia en el Olimpo de las fuentes y de los estudios de música tradicional española. Recorrer las páginas de este libro es asomarse a una panorámica sin parangón de nuestras tradiciones folclóricas musicales, por su riqueza, su variedad, sus alcances geográficos, su pureza, su calidad etnográfica, su cuidada edición. Las voces que se pusieron ante los micrófonos que García Matos situaba frente a ellos (según se aprecia en algunas de las impresionantes fotografías que acompañan el volumen) eran las voces de una tradición oral y musical que estaba todavía, en la década de 1950, viva y operativa, aunque consciente también del ocaso que le esperaba en un mundo que daba cada día más la espalda a las tradiciones del pasado y miraba ya hacia el horizonte de la globalización. Una tradición que tenía aún, entre sus portavoces autorizados, cantores y músicos jóvenes, incluso adolescentes. Algo que los folcloristas de décadas después, obligados ya a registrar voces de personas ancianas, apenas hemos podido atisbar.

Lo que ha llegado hasta nosotros del trabajo de García Matos no fue absolutamente intachable desde el punto de vista de la precisión etnográfica. No por culpa suya, posiblemente. Faltan, en unos cuantos (proporcionalmente pocos) documentos, precisiones que se echan mucho de menos acerca de los pueblos en que fueron registradas las canciones. El "*Ortzian izar edera*" de la página 160 lleva sólo la anotación de que es de "Vizcaya", el "*Baile de pandereta*" transcrito en las páginas 477-477 sólo lleva la etiqueta de "Soria", "*La Corroquina*" de la página 512 sólo se dice que es de "Castellón / Castelló", y la "*Malagueña huertana*" de las páginas 798-799 sabemos que es, todo lo más, de "Murcia".

Vuelve a pesar, y muchísimo, el no tener acceso a los diarios y cuadernos de campo que el musicólogo llevaba siempre consigo, y que resolverían seguramente, de un plumazo, tales lagunas y misterios, y acaso unos cuantos más. Entre ellos, quizás, los de los nombres y edades de los informantes, que sospechamos que el escrupulosísimo García Matos también consignó.

El resultado es, pese a todos esos desdichados problemas y lagunas, deslumbrante. Los estudiosos de la música y de la canción popular española tienen en este libro una fuente de información de primer orden, que sus autores han elevado hasta el máximo listón de calidad al que se podía llegar. Pese a lo aparatoso del volumen, que alcanza casi el millar de páginas, la edición es clara y luminosa. Las fotografías son sensacionales, sobre todo las del apéndice final, que muestran a García Matos y a sus ingenieros de sonido en plena tarea: el musicólogo, en algunas de ellas, escuchando atentamente a través de los auriculares, atento a los micrófonos, tomando notas en los cuadernos de campo que tanto echamos hoy de menos.

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

El gusto. 40 años de son huasteco, 2011. CD. México: Corasón-CONACULTA / DGCP. Folleto adjunto; 168 pp. Textos de Juan Jesús Aguilar, Mary Farquharson, Eduardo Llerenas y Eleazar Velázquez.

Hace ya tres años que salió a la luz el fonograma intitulado *El gusto: 40 años de son huasteco*, editado por Discos Corason. Se trata de un álbum doble que contiene 44 grabaciones, distribuidas en dos discos compactos: la publicación sonora más amplia realizada por esta editorial, o cualquier otra, de sones huastecos. Gran parte de los ejemplos registrados son producto del trabajo de campo emprendido por cuatro personas — un músico y tres científicos — que desde temprana edad compartieron el gusto

por la música tradicional de México y por el arte de la grabación sonora.

En diciembre de 1971 se llevó a cabo el primero de los muchos viajes de campo que realizaron juntos Beno Lieberman, Enrique Ramírez de Arellano, Carles Perelló y Eduardo Llerenas (este último, el más joven del grupo y fundador de Discos Corason); los cuatro compartían un gran deseo por registrar sistemáticamente la música tradicional que les apasionaba. Sus grabaciones son, hoy en día, ya legendarias.

Una buena parte del material recopilado por este equipo corresponde a su primera etapa de grabaciones (1971-1981). Un año después de este periodo, en 1982, el grupo decidió hacer una primera entrega de estos valiosos registros en un álbum de seis discos LP, denominado *Antología del son en México*, el cual tuvo un éxito rotundo, en gran parte debido a la demanda de un público sediento por escuchar esta música en una época en la que este tipo de grabaciones era francamente escasa. No es extraño, entonces, que tres años después Discos Corason lanzara su primera reedición en formato digital: un álbum de tres discos compactos. Pero el éxito de aquel álbum no sólo se debió a la variedad del repertorio incluido —sones jarochos, calentanos, planecos, de mariachi, huastecos, istmeños, tixtlecos y de la Costa Chica—; aquellas grabaciones se distinguían, además, por su calidad sonora y por el excelente gusto que determinó la selección final.

Desde aquella primera publicación se hizo evidente la deferencia particular que estos amantes de nuestras tradiciones musicales han profesado hacia el son huasteco: el espacio dedicado a este género predominó notoriamente sobre cualquier otro. Ciertamente, aunque sus viajes han abarcado toda la geografía del son mexicano, la Huasteca ocupó pronto un lugar especial en su gusto y, posteriormente, también dentro de las publicaciones de la editorial fonográfica Corason, como se afirma en la breve nota introductoria de la primera página de la edición que aquí se presenta.

En esa época, en los inicios de los años ochenta, existían muy pocas grabaciones de sones huastecos. Lo que entonces podía

escucharse eran interpretaciones de tríos bastante disímiles entre sí, como lo eran Los Cantores del Pánuco, con su estilo pausado y cadencioso y, en el otro extremo, los tríos Armonía Huasteca y Tamazunchale, que, con armonías más modernas y ritmos acelerados, se acercaban más al gusto ciudadano y, por ende, al de las casas disqueras.

Mientras tanto, en ciudades, pueblos y rancherías de la Huasteca, la tradición huapanguera se fortalecía a través de diversos estilos, cuyo ámbito de difusión era tan limitado, que varios huapangos eran en ese tiempo, todavía, una pertenencia prácticamente exclusiva de los habitantes de la propia región. Parte de esa gran riqueza musical fue registrada por Lieberman, Ramírez de Arellano, Perelló y Llerenas, y es por ello que la publicación de 1982 provocó una fuerte resonancia en los oídos urbanos de estudiantes, maestros, investigadores y, en general, de amantes del son huasteco. Era una bocanada fresca de voces y estilos, así como de repertorio *nuevo*, a manos de 15 tríos diferentes en lo que respecta a la Huasteca.

Aún así, los 20 huapangos que ahí se presentaron eran tan sólo una pequeñísima muestra del material huasteco que para aquel entonces el grupo había recogido. Poco más de una década después, en 1993, un golpe de suerte me permitió conocer una buena parte del enorme acervo que este equipo había logrado capturar y reunir en esa primera etapa de trabajo, a lo largo y ancho de las “seis Huastecas”. En una fonoteca particular, al interior de una pequeña casa en las cercanías de la ciudad de Barcelona, se encontraba resguardada celosamente una copia del material recogido en la Huasteca (además de otros lugares); la colección constaba de más de un centenar de registros — la mayoría en cintas de carrete abierto —: una mar de ejemplos ejecutados por más de 30 tríos diferentes. Aquello era algo asombroso, no sólo por la cantidad de estilos diversos de ejecución — algunos de ellos de una calidad interpretativa prodigiosa —, sino también por el gran número de sonos huastecos reunidos. Era un material que sin duda debía darse a conocer y, sin embargo, hubo que esperar todavía varios años más para que el fruto de ese trabajo viera la luz.

En el 2011, justo cuatro decenios después de haber realizado sus primeras grabaciones, una parte significativa del tesoro capturado por estos cuatro recolectores en territorio huasteco llegó a nosotros, finalmente, a través del álbum doble editado por Discos Corasón. De ahí el subtítulo del fonograma: *El gusto: 40 años de son huasteco*.

En esta ocasión, podemos apreciar la interpretación de 24 tríos diferentes, provenientes de diversos rincones de la Huasteca. Al lado de algunos que nos pueden resultar más o menos familiares — como el Trío Tamazunchale, Los Caporales, Los Camalotes, Los Cantores del Pánuco y Los Camperos de Valles —, aparecen otros prácticamente desconocidos para el público general, como lo son el Trío Huasteco de Pánuco, Los Canarias, el Trío Perseverancia, el Trío Huasteco Veracruzano, el Trío Chicamole y el Trío Renacimiento Huasteco.

Además del evidente abanico de estilos interpretativos diferentes, en esta grabación hallamos ejemplos de gran valor cultural: verdaderas joyas musicales. Una de ellas reside en la posibilidad de escuchar la voz fresca de tres jóvenes cantoras, quienes con el tiempo han logrado un gran reconocimiento dentro de la tradición femenina del canto huasteco: Emma Maza del Ángel (mejor conocida como *la Güera Maza*), Natalia Valdés y Esperanza Zumaya. La primera de ellas — célebre por sus viejas interpretaciones con el trío Los Cantores del Pánuco en los años 70 —, aparece aquí cantando *El cielito lindo* a dueto con una amiga suya, Esperanza Mendoza, con el acompañamiento del Trío de Pánuco (CD-1: 15).¹

La voz de Natalia Valdés, cantadora panuqueña muy buena para los enfrentamientos soneros, fue capturada en 1978 cantando *La Rosita* — un son muy apropiado para la voz femenina —, en una versión regiamente acompañada por el trío Renacimiento Huasteco (CD-2: 5). Finalmente, otro *Cielito lindo* aparece en la voz de Esperanza Zumaya (CD-2: 15), versión registrada en 1989,

¹Este código alfanumérico señala el disco y la pista en que se halla cada ejemplo musical.

época en la que Esperanza sólo cantaba en fiestas particulares (148). Tres voces, tres estilos, que con su registro agudo se distinguen por cantar coplas compuestas o adaptadas para ser dedicadas a los hombres, con el fin de entrar en controversia con ellos:

Si quieres mucho a un hombre,
 más que a tu vida,
 no se lo manifiestes,
 que eres perdida;
 porque los hombres
 cuando se ven amados
 no corresponden (*El cielito lindo*, pp. 103 y 149).

El hombre es muy injusto
 con la mujer;
 se vuelve muy ingrato
 por su poder;
 lo quiero ver
 veinte minutos justos
 como mujer (*El cielito lindo*, p. 103).

Eres rosa colorada
 del jardín de Pueblo Viejo;
 si te quedas enojada
 porque me voy y te dejo,
 ahí vengo en la madrugada
 cuando esté durmiendo el viejo
 (*La Rosita*, p. 129).

En cuanto a la rica variedad de formas de interpretación, se incluyen ejemplos notables. Por un lado, podemos apreciar el estilo único para cantar que posee el "Trío de María Andrea".² Distintivo por la colocación de la voz en un registro sumamente agudo, el estilo vocal de este trío no pasará inadvertido al escuchar la

²Las comillas se deben a que este grupo nunca tuvo un nombre específico, por lo que ha sido bautizado de diferentes maneras.

interpretación de *La leva* que llevan a cabo aquí (CD-1: 13). En 1975, fecha de grabación de este ejemplo, los integrantes de este grupo eran depositarios directos de una vieja tradición huastanguera de la Huasteca poblana. Abacum Fernández, al lado de Reveriano Soto Gaona y Leandro Hernández Zampallo continuaban con la labor iniciada años atrás por Otilio Fernández, violinista huasteco muy reconocido en la región de Xicotepéc de Juárez, Puebla, hacia 1951. Fue precisamente en ese año cuando el reconocido folclorista José Raúl Hellmer conoció y grabó por primera vez al “Trío Fernández”. En aquella época, el grupo estaba integrado por Otilio Fernández, Abacum Fernández y Efigenio Reyes, quien era comúnmente reemplazado por el joven Ciro Fernández. De esta manera, el arte musical de abuelo, padre y nieto (que llegaron a alternar con otros músicos) representaba en aquel entonces una rama distintiva dentro de la historia del son huasteco, la cual desconocíamos en gran medida todavía a principios de este siglo (de no ser por la edición previa de dos ejemplos: una versión del *Fandanguito* y otra de *Los chiles verdes*).³ En tiempos más recientes se publicó, además, el disco compacto intitulado *El zopilote y otros huapangos poblanos. Grabaciones de José Raúl Hellmer*, en el cual se reúnen aquellas primeras grabaciones de 1951.⁴

Por otro lado, observamos en este álbum doble tres intervenciones del Trío Huasteco de Pánuco, lo cual es muy afortunado, ya que las dos grabaciones que aparecieron en el ya mencionado álbum *Antología del Son en México* (una *Llorona* y un *Fandanguito*) no fueron nunca suficientes para apreciar el virtuosismo, la sensibilidad y el alto grado de acoplamiento que llegaron a alcanzar los integrantes de este trío. En esta ocasión aparecen interpretando los sones *La Petenera* (DC-1: 4), *El triunfo* (DC-1: 16) y *El saca-*

³El primer son fue registrado por José Raúl Hellmer, y aparece en el disco LP *¡México en Alta Fidelidad!* (Vanguard-Gamma); el segundo, fue recogido por Beno Lieberman, Ramírez de Arellano y Eduardo Llerenas, y lo incluyeron en 1981 en la aludida *Antología del son de México*, álbum editado por FONART-FONAPAS.

⁴Edición a cargo de la Secretaría de Cultura de Puebla, Gobierno del Estado de Puebla y CONACULTA, a través del INBA-CENIDIM (2010).

mandú (DC-2: 13). Aureliano Orta Juárez era el violinista del grupo y su estilo se distinguía por tocar su instrumento “con una calma y una humildad que contrastaban con su enorme talento musical” (104); el acompañamiento rítmico-armónico de la huapanguera corría a cargo de Mario González Ramos, quien tocaba este instrumento combinando de manera magistral la acentuación rítmica sincopada y el firme y vigoroso *pespunteo*.⁵ A Leonardo Reyes Domínguez le tocaba equilibrar con su jarana huasteca los marcados contrastes que surgían de los otros dos instrumentos.

La interpretación musical de este grupo es una prueba irrefutable de la posibilidad de combinar un alto grado de perfeccionismo con una sensibilidad musical capaz de manifestarse mediante los más variados matices. Probablemente, el ejemplo que nos permite apreciar con mayor claridad la gran destreza y musicalidad de estos músicos sea *El sacamandú*; en esta interpretación, las combinaciones son múltiples: pizzicatos y pasajes melódicos del violín que hacen contrapunto a las voces a la hora del canto de las coplas; las notas graves del *pespunteo* de la huapanguera que contrastan con las frases melódicas efímeras que ejecuta el violín en los interludios; los ritmos vigorosos, atravesados y sumamente variados del acompañamiento armónico, y finalmente, el balance que se logra entre todas las partes en esta pequeña obra musical que se construye espontáneamente sobre la base de una improvisación en continuo movimiento, que parece no tener fin.

Siguiendo con la riqueza interpretativa del álbum, la presencia del trío Los Camperos de Valles no podía fallar. El gusto que los creadores de este álbum manifiestan por este grupo ha sido evidente desde sus primeras grabaciones. Se sabe que han grabado a este trío en varias ocasiones —incluyendo algunas sesiones en Inglaterra— y también ha tomado parte en otras ediciones de Discos Corasón. Y no es para menos, hace tiempo que el grupo goza de un amplio reconocimiento, incluso más allá del ámbito

⁵*pespunteo*: ‘contrapunto melódico que se realiza en las notas graves del instrumento con un efecto más bien rítmico. Se logra «jalando» fuertemente las cuerdas con ayuda de algún tipo de plectro’.

nacional. Al igual que el Trío Huasteco de Pánuco, la calidad interpretativa de Los Camperos de Valles es producto de largos años de trabajo y convivencia por parte de sus integrantes. Ciertamente, no siempre fueron los mismos músicos, pero hubo una agrupación que predominó en la historia de Los Camperos de Valles. Por largos años, los integrantes de este trío fueron: Heliodoro Copado Ramírez, excelente y muy reconocido violinista huasteco; Marcos Hernández Rosales, huapanguero y primera voz, y Gregorio Solano Medrano, jaranero y segunda voz. En este álbum, el trío Los Camperos de Valles – conformado de esta manera – aparece una sola ocasión interpretando un *Gusto*, el cual fue grabado en Box, Inglaterra, en 1992 (CD-1: 22). Si alguien no conoce aún el manejo de la vara⁶ de Heliodoro Copado, este ejemplo es una excelente oportunidad para hacerlo. La ejecución de figuras melódicas complejas, que varían constantemente como parte de un lenguaje en perenne improvisación, se conjuga de manera magistral con una afinación perfecta, producto de una técnica ya madura.

Posteriormente, ante la muerte de este virtuoso músico huasteco, en 2007, el violinista Camilo Ramírez Hernández pasó a formar parte del grupo; con él, Los Camperos de Valles aparecen en esta edición interpretando tres sones: un *Gusto*, un *San Lorenzo* y un *Fandanguito*.

Entre las grabaciones incluidas en este fonograma, podemos vislumbrar los orígenes de este conjunto huasteco y, en parte, su desarrollo a lo largo de los años, a partir de algunos ejemplos interpretados por dos tríos que antecedieron a Los Camperos de Valles: el Trío Cantores de la Sierra, grabado en 1971, y Los Camperos Huastecos, grabado en 1975, ambos registrados en Ciudad Valles, San Luis Potosí. Desde mediados de los años 70, al lado del violinista Heliodoro Copado, sobresale la figura de Marcos Hernández Rosales, quien, además de ejecutar prodigiosamente

⁶*vara, varero*: ‘violín’, ‘violinista’, en el lenguaje huapanguero, tal vez refiriéndose al arco con el que se tocan las cuerdas de este instrumento.

su instrumento —la quinta huapanguera—, posee un don natural para el canto del son huasteco. La calidad extraordinaria de su voz puede verificarse en las interpretaciones que Los Camperos Huastecos realizan de los sones: *El llorar* (CD-1: 3), *El bejuquito* (CD-1: 8), *La Petenera* (CD-1: 14) y *El sacamandú* (CD-2: 18). Los cuatro son huapangos particularmente difíciles para el canto (en especial los dos primeros, puesto que exigen que las voces alcancen un registro muy agudo); en ellos se puede apreciar el “falsete angelical” que lograba Marcos Hernández desde muy temprana edad, alrededor de los veinte años (150). Estas primeras grabaciones del grupo nos permiten percibir ya un grado de acoplamiento sorprendente entre los giros melódicos del violín de Copado y los distintivos respunteos y progresiones armónicas que Hernández Rosales lograba desde entonces, moviéndose a lo largo del brazo de su huapanguera.

En cuanto al repertorio incluido en el álbum *El gusto: 40 años de son huasteco*, es tan variado como el número de tríos que intervienen en él. El contenido consta de 27 huapangos diferentes, algunos interpretados más de una vez por dos o tres tríos distintos. La selección musical incluye algunos de los sones más populares tanto al interior de la Huasteca, como allende sus fronteras. Entre ellos, se encuentran: *El caimán* (3),⁷ *El caballo* (1), *El cielito lindo* (2), *El fandanguito* (2), *El gusto* (3), *El huerfanito* (1), *La Petenera* (3), *El sacamandú* (3), *La Rosita* (1) y *La leva* (2). Al mismo tiempo, fueron considerados huapangos menos conocidos fuera de la región, como los son: *El triunfo* (1), *El tepetzintleco* (1), *La llorona* (2), *El apasionado* (1), *El guajolote* y *La Rosita arribeña* (1).

El álbum se acompaña de un folleto bastante voluminoso de 168 páginas, que incluye dos textos que resultarán interesantes para el aficionado a este género de son. El primero, escrito por Eduardo Llerenas y Mary Farquharson, se titula “El gusto por grabar” (5-19). Ahí se describen a grandes rasgos los objetivos perseguidos por este cuarteto de recopiladores, sus encuentros con

⁷Este número indica la cantidad de interpretaciones de cada son mencionado.

diferentes músicos y sus logros. El segundo texto se titula "Que me entierren con huapango" (23-53) y corresponde a la pluma de Eliazar Velázquez, hermano del conocido trovador arribeño de la región de La Sierra Gorda, Guillermo Velázquez, de Los Leones de la Sierra de Xichú. El lenguaje poético con el que Eliazar se expresa en su escrito revela su carrera como escritor, poeta y periodista. En él, presenta eventos con diferentes músicos, en pasajes correspondientes a diversos lugares de la Huasteca: Ciudad Valles y Tamazunchale, San Luis Potosí; Pánuco, Veracruz; Ciudad Victoria, Tamaulipas, y Ciudad Madero, Tampico, Tamaulipas.

Como complemento de estos dos textos, se incluyen pequeñas semblanzas de tres músicos y un laudero de la región: Carlos Castillo Villeda *el Zurdo*, Juan Coronel, Heliodoro Copado y Casimiro Granillo *el Arco Loco*.

Finalmente, como era de esperarse, el folleto incluye las fichas correspondientes a cada ejemplo musical; se anotan el nombre de los integrantes de los tríos, el lugar y la fecha de grabación, un pequeño comentario y la letra de los diversos sones huastecos.

El solo contenido del álbum doble *El gusto: 40 años de son huasteco* es justificación suficiente para desear contar con un ejemplar entre los documentos preferidos de nuestras bibliotecas personales. La variedad de tríos huastecos incluidos, la riqueza correspondiente a sus estilos de interpretación, la cantidad de coplas cantadas y la calidad de grabación general del material musical hacen de esta publicación un instrumento destinado para el goce del alma y del espíritu.

Cabe mencionar que un gran número de los músicos que podemos escuchar aquí ya han pasado a mejor vida, de manera que, si faltara todavía decir algo, sería que esta publicación tiene como valor adicional el reunir y hacer posible llegar a nosotros estos extraordinarios ecos propios de la tradición musical huasteca, que hoy en día forman parte ya de nuestro pasado cultural.

Arturo Castillo Tristán *et al.* *La Huasteca de Tamaulipas en la décima*. México: Asociación Cultural del Tamoanchan / Gobierno del Estado de Tamaulipas, 2010; 284 pp.

La décima mantiene un constante diálogo entre los países donde se cultiva. Así como llegó a América y regresó a España, se mantiene en movimiento constante en los países donde tiene arraigo. La décima ha expresado las preocupaciones del pueblo, ha ayudado a los procesos de independencia, ha estado presente en fiestas populares, ha sido una compañía constante en la cotidianidad de la gente.

En México su influencia se extiende por Michoacán, la Sierra Gorda y la Huasteca. Esta última zona es retratada en el libro *La Huasteca de Tamaulipas en la décima*, una colección de experiencias, de vivencias que se recrean mientras se transita por sus hojas. Se acompaña al poeta a la despedida de un ser querido, al nacimiento del día, a la cotidiana labor. Es un libro que, con pretexto del Festival de las Huastecas, celebra la vida. También le sirve de pretexto el bicentenario del inicio de la lucha de la independencia de México y el centenario del inicio de la Revolución mexicana.

El criterio de selección de los autores es su origen tamaulipeco, aunque muchos de ellos abandonaron su tierra original. Pero, así como ellos partieron, otros llegaron y ese es el segundo criterio del libro, que recoge el trabajo de poetas que, sin haber nacido ahí, le cantan a esa región por cariño y por su arraigo en la Huasteca tamaulipeco.

Es un libro que se escribe y se vive en comunidad. Prueba de esto es la presencia de poetas consolidados, como Arturo Castillo, y otros, que comienzan a ejercitarse en el arte de la décima, como Fernando Agustín. Este acompañamiento de poetas noveles y maduros le da un doble tono de sabiduría y actualidad al libro, pues si se tocan temas de la tradición, otros más actuales mantienen la vigencia de la décima como expresión.

Tras ese diálogo constante, está la vivencia de hombres sabios que, sin aparecer en el libro, han cuidado y mantenido la tradición, preservándola hasta nuestros días. El libro reúne las voces

de trece trovadores que, con su individualidad y su estilo propio, enriquecen el mundo de la décima: encontramos desde los textos reflexivos y profundos de don David Jorge Celestinos Isaacs, hasta los más jocosos y llenos de picardía de Ramón Chávez *el Jaranero*, sin olvidar la voz femenina de la experimentada Paty Chávez — que escenifica un pleito casero para sopesar la labor del hombre y la mujer — o las voces juveniles de María Alejandra Juárez Hernández y Sanjuanita Martínez Velázquez.

El diálogo de la décima trae los temas del barroco español hasta nuestros días, como el *Carpe Diem* — cuando el poeta dice que hay que aprovechar el tiempo aunque la vida que quede sea poca. Como en la poesía española, se habla de la edad de las mujeres, aunque con una conclusión más halagadora y galante, pues si el poeta español sentencia: “bruja y santera se la lleva el diablo”, el trovador tamaulipeco exclama: “¡benditas sean las mujeres!”. La galantería del trovador es una muestra de respeto y admiración ante la mujer, más allá de las dificultades que existan en la convivencia del día a día.

Pero no sólo se retoman elementos de la España del Siglo de Oro; el mundo prehispánico está presente también en el libro, a través del concepto de flor y canto que algunos de los poetas aplican a la niñez, comparando la belleza de la infancia con el concepto poético azteca.

La tradición confluye, como un gran caudal, en la vida en comunidad, uniendo temas muy diversos y mezclando el pasado y la actualidad, como cuando se evoca la canción de “Doña Blanca” para celebrar la amistad — iniciada en la infancia, brillante y festiva, duradera a través de los años — que une a Paty Chávez y a Minerva Guajardo.

El orgullo tamaulipeco se hace presente en el elogio de la región y sus confines. No pocos poemas realizan un recorrido por el estado y los rincones de su territorio. Cada lugar es importante, cada rincón revela la belleza natural de la Huasteca. La vida se vuelve distinta, se llega a ver con otros ojos. Esta antología no sólo muestra el quehacer poético de los trovadores: es una compañía de viaje, un refresco de ánimo, un morral lleno

de décimas, vivencias y sabiduría, una pintura de la región tamaulipeca.

El grito de “¡Alto la música!”, que tradicionalmente se profiere antes de recitar las décimas en las fiestas de la Huasteca de Tamaulipas, vuelve para que escuchemos la experiencia de estos poetas que comparten sus preocupaciones y alegrías, sus penas y su dicha, mostrando que la Huasteca y sus décimas siguen apostando por la vida.

AGUSTÍN RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ
ITESM Campus León

Caterina Camastra y Héctor Vega (textos); Julio Torres Lara (ilustraciones). *Fiestas del agua. Sones y leyendas de Tixtla*. México: Ediciones El Naranjo, 2012; 74 pp. + ilustraciones.

Las coplas tradicionales hacen alusión a conocimientos profundos que afloran de pronto en una voz, en el ritual del baile de tarima o fandango, para actualizar en su aparente sencillez todo un sistema de valores que la comunidad reconoce en el ámbito de la poesía y la música festivas. Así nos lo hacen ver Caterina Camastra y Héctor Vega al entregarnos – pretendidamente a los niños pero, con seguridad, a muchos adultos – *Fiestas del agua*, un volumen que desde el subtítulo anuncia el vínculo de los sonos con las leyendas acuáticas de Tixtla, “una ciudad pequeña, de calles que suben y bajan entre casas de techos de teja, iglesitas de colores y, a la vuelta de cada esquina, hermosas vistas de los cerros de alrededor” (7).

Así describen los autores esta entrañable ciudad, rodeada de agua, por la laguna, por los manantiales y los ríos y canales que la surcan, por la lluvia que la moja con persistencia y aun por el eco no tan lejano del mar, que resuena en las coplas, en las chilenas y en las tarimas. El agua se antoja de tan omnipresente, y ese elemento, tan lleno de vida, aparece como el eje conductor del

libro que, en seis apartados, 16 canciones y un glosario, se nos entrega con el innegable atractivo de las ilustraciones de Julio Torres Lara, cuyas cargadas y ornamentadas figuras en blanco y negro, y toques en rojo y azul, parecen remitir a la ciudad y al agua que la moja.

Julio Torres Lara es un ilustrador mexicano cuyo talento se ha plasmado en libros para niños que parten de la lírica tradicional mexicana. Uno de ellos, que también apareció en Ediciones El Naranja, lleva textos de Caterina Camastra y el título de *Ariles y más ariles. Los animales en el son jarocho* (2007); en este encontramos algunas coplas de sones como *Los juiles*, *La guacamaya* y *El conejo*, antecedidas por un breve texto dirigido a los niños, en el cual se detallan las características del animal que da título a cada son; la mayoría de las ilustraciones están provistas de muchos colores, y los mismos textos aparecen en tamaños distintos y en sitios diversos de la página.

En *Las fiestas del agua*, tanto las ilustraciones como la tipografía son mucho más sobrias (incluso el papel no es satinado, a diferencia del de *Ariles y más ariles*); el texto, por otra parte, no se limita a las coplas y las explicaciones, sino que, como lo he señalado, se establece un diálogo entre aquellas y algunos relatos legendarios de la población, que dan cuenta de la importancia de las entidades, las festividades y las tradiciones tixtlecas que pueden dar el trasfondo más justo a las coplas elegidas. Asimismo, el diálogo que se entabla entre los textos y las imágenes hace que el volumen sea verdaderamente atractivo. Por si esto fuera poco, el libro contiene además un disco compacto en el que el Grupo Yolotecuani interpreta doce sones, con bellos arreglos originales.

Suelen aparecer las coplas en las páginas pares del libro, dispuestas al centro, en una columna, y de ahí parten las ilustraciones que se prolongan hasta la página siguiente: la morenita embarcándose en un pez alado que es el mismo mar, los músicos de las fiestas del Santuario de la Virgen, de cuyos instrumentos brotan pájaros que van a posarse en los *cables* de los pentagramas, la calandria, cuyo canto se despliega en arabescos de vegetal capricho para que la bailadora haga su fandango en la punta de un

rebozo interminable. En su aparente sencillez, en su supuesta sobriedad contenida, estas imágenes conforman con los textos una unidad que hace precioso al libro, que aun a pesar de lo reciente de su aparición ha sido ampliamente premiado,¹ sin duda como resultado de la magistral selección y redacción de los textos, y de la madurez del estilo del ilustrador, que encarna en estas singulares imágenes.

Comienza el libro con una introducción referida al nombre de la población, a su ubicación, a su entorno y a su historia, tan ricos y variados estos que los autores concluyen: “¿cómo caben tantas historias en un nombre tan cortito y tanta gente en un pueblo tan chiquito!” (7). Sitio de tránsito en la época colonial, cruce de caminos y de gente que iba de la costa a tierra adentro y de regreso hasta no hace mucho, Tixtla es, según lo hacen ver los autores, una sementera para la cultura popular. Aparecen también las presentaciones en verso, correspondientes a coplas tradicionales de *El aguacero*: “Allá viene el agua, / me voy a mojar...” (12), y de *La india*, con aquellos versos que destacan la importancia de que el fandango empiece en buenos términos: “Para empezar a cantar / se necesita primero / el saberse acomodar / y tener buen se-gundero...” (14).

En los cinco apartados siguientes se van delineando diversos rasgos de la tradición oral tixtleca, siempre comenzando con las leyendas y siguiendo con las coplas que hacen alusión a los personajes o a los hechos descritos en aquellas. El segundo capítulo, “Las mujeres del agua”, se refiere a entidades femeninas ligadas a lugares acuáticos, de las que en Tixtla se cuentan cosas. Por supuesto, aparece la Llorona, que en aquella población “es de guasa”, pues un “muchacho ocurrente y burlón [...] que se llamaba Atiliano Alcaraz [...] al final de una lunada [...] le propuso a sus amigos jugarles una broma a los habitantes del pueblo. Y

¹Ha obtenido el premio de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana 2012 al Arte Editorial, mención en la categoría Nuevos Horizontes del premio Bologna Ragazzi Award de la Feria Internacional de Bolonia 2013, y el premio al Mejor Libro Informativo 2013, en la categoría infantil y juvenil, por el Banco del Libro de Venezuela.

dicho y hecho, todos buscaron, en la oscuridad, un escondite, cada uno en un barrio distinto, y empezaron a gritar: ‘¡Ay, mis hijos!’” (17).

Junto a este cuento jocoso, aparecen las historias de las cihuatatayotas, mujeres que se aparecen de noche en un lugar de manantiales conocido como La Alberca, donde “con su apariencia de mujeres bellísimas y su voz musical, cautivan a los incautos, quienes las siguen hasta el fondo del agua... ahí éstas se convierten en monstruos y los devoran” (18). Amantes de la música y odiadoras del domingo, las cihuatatayotas premian la humildad y la creatividad, mientras que castigan la soberbia y la ambición, como lo muestra el cuento que presentan los autores, en una versión sabrosamente narrada, del hombre que ante ellas resulta con su “domingo siete”. Aquí, las coplas presentan el agua en su forma de llanto, con *Las mañanitas guerrerenses*: “Llorar, corazón, llorar, / llorar y seguir llorando, / que no es afrenta en el hombre / el amanecer cantando” (24), y también en la de manantial, con *La malagueña*: “Por esa calle derecha / corre el agua y nacen flores” (26).

El tercer capítulo, “El santuario”, refiere las leyendas ligadas a la aparición de la imagen de la Virgen María, venerada, asimismo, “en otro manantial de Tixtla, entre ahuehuetes majestuosos” (29). Aquí se suceden las versiones de relatos acerca de la imagen que fue llevada u olvidada por viajeros que iban o volvían, y de la predilección de la virgen que no quiso ya seguir la marcha de quienes la llevaban y se quedó en el Santuario, pero mantiene el ánimo de seguir su recorrido, pues, hasta la fecha, es llevada en peregrinación por los distintos barrios de la población. Esta virgen de los arrieros rezuma a su manera la vocación de Tixtla y los tixtlecos, y su afinidad por la costa, pues “los costeños traían sus coplas, versos que contaban historias del mar, los viajes y las esperas, los cuales se quedaron entre las montañas de Tixtla. También traían sus artesas, que antes habían sido canoas, [...] para zapatear” (29).

Hermosas coplas aparecen en este capítulo, de la *Morenita mía*, de *La sandunga*, de *Las pelonas*... Las seguidillas de *El vapor chileno*

no evocan en su decir el baile de la cueca, que, de origen sudamericano, llegaría a la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca y cuya influencia perdura en Tixtla, en cuyo “corazón profundo [...] laten todas las aguas, saladas y dulces” (30). El balanceo del barco y el de la bailadora por la artesa se hacen uno con el vuelo del pañuelo, característico del baile de la chilena:

Cuando el vapor chileno
viene silbando – *jay*
las negras en el muelle
se andan paseando.

Ahora, negra, no desmayes,
¿dónde vas con tan lindo talle? (40)

El cuarto capítulo es “El encuentro”, término para designar genéricamente los desfiles con trajes y máscaras que se realizan por las calles de la población, durante los cuales “a los niños de Tixtla les gusta disfrazarse de tigres, diablos, tlacoleros o calaveras, y pasearse por las calles haciendo bromitas a las personas sin ser reconocidos” (43). Los autores agregan que “cada danza [de las representadas en el encuentro] es una historia y cada traje un personaje” (44). De entre estos, los autores presentan al diablo, con el relato legendario de su encuentro con el sahurín, un famoso adivino que es desafiado por aquel; la lomita del Texcaltzin y la barranca de Xompito dan cuenta de las consecuencias del duelo: “hoy en día, todo aquel que visita Tixtla puede ver los restos de aquella batalla” (47). Las canciones de este capítulo también muestran la presencia demoniaca, con versos como estos de *La calandria*, en los que el ánimo del baile se impone a cualquier desafío: “yo te he de hacer un fandango / en las puertas del infierno” (48).

El capítulo 5 se refiere a las ranas, animales acuáticos que tienen gran presencia en el paisaje de Tixtla y en su tradición oral, como lo ilustran los autores, refiriéndose en particular al barrio de Cantarranas y a las historias del Ranero, antiguo sacerdote guardián

de las aguas y habitante de las cuevas de los alrededores, conocido así por su postura en cuclillas y por su gusto por las ranas; a él están ligadas las leyendas que explican la abundancia de aguas en el paisaje tixtleco, y, por consecuencia, la de las ranas que habitan en las lagunas y que constituyen la base de su dieta.

Además del son de *El sapo*, cuyas coplas se refieren a este personaje que parece buen amigo de los seres humanos — como lo muestra la formidable ilustración de Julio Torres Lara que alude a los versos: “la otra noche agarré un sapo, / lo llevé a pasear en coche” (58) —, aparece otro son referido a un animal acuático, *El pato*, en cuyas coplas es el propio animal el que se describe: “Y a mí me nombran el pato, — *patito* / porque vivo entre lo hondo...” (60).

El último capítulo del libro, “La carreta y el pozo”, retoma el testimonio de doña Chahuita, quien describe el gusto que por la música y el baile — el fandango, en fin — tienen los niños de Tixtla; ella recuerda que uno de sus hermanos tocaba la jarana y los demás zapateaban sobre una carreta y sobre una tapa de madera que su padre mandó poner sobre un pozo para el efecto: “¡Claro que resonaba bonito! Porque el pozo estaba hondo” (63). Las palabras finales de los autores retoman el sentido profundo de esta hermosa historia, que cifra en la imagen del pozo y la tarima zapateada la importancia de ser consecuentes con el entorno natural, que en el caso de Tixtla aparece claramente ligado a su historia y a sus tradiciones orales.

Las coplas del son de *La costeñita* cierran la colección; la siguiente muestra cómo la lírica tradicional dialoga con el medio natural y se adapta a cada entorno: así, si bien es cierto que existen versiones de la copla siguiente por diversas regiones del mundo hispánico, también lo es que aparece en estas *Fiestas del agua* como surgida de los mismísimos manantiales de Tixtla:

De la peña nace el agua,
del agua muchos colores;
¿dónde quedó cautivada
la dueña de mis amores? (67)

Este poemita, de tema amoroso y honda evocación simbólica, no es menos hermoso y sugerente que los demás que integran el volumen, como no lo son menos tampoco los textos de los autores y las maravillosas ilustraciones — en el caso anterior, por ejemplo, la cabellera de la costeñita se despliega de una página a otra, y es, como en algunas coplas tradicionales, el propio mar: por sus ondas van las naos, se irisa la espuma y apunta la rosa de los vientos. Como lo he señalado, se trata de un libro que gusta a los niños pero también a los adultos; unos y otros tenemos mucho que aprender y disfrutar en las fiestas, las danzas, las leyendas y los fandangos de Tixtla, en virtud de este volumen que nos muestra asimismo cómo tenemos mucho que escuchar, que leer e interpretar en la tradición oral. De lo visual a lo sonoro, nos conectamos aquí con el gozo del libro y la palabra contada y cantada por tradición oral, algo que tanto los lectores como los melómanos, los niños y los padres agradecemos y disfrutamos.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Ramón Grande del Brío. *Crónicas de la Plaza Mayor de Salamanca. El Alfa y la Omega*. Salamanca: Edición del autor, 2012; 140 pp.

La presente obra del escritor Ramón Grande del Brío es una invitación a recorrer la Plaza Mayor de Salamanca de la mano de las gentes que trabajan en sus diferentes establecimientos. No se trata, por tanto, de un tratado al uso sobre la arquitectura de la Plaza Mayor, sino de una lectura emotiva de su entorno a partir de las vivencias de las personas, que son las que, al fin y al cabo, dan vida a las poblaciones.

Crónicas de la Plaza Mayor de Salamanca sigue una línea costumbrista de corte urbano que Ramón Grande cultiva desde hace años. En el año 1990, publicó *Crónicas del barrio antiguo de la muy*

culta, noble, leal y hospitalaria ciudad de Salamanca,¹ obra reeditada y ampliada en el 2010, con un claro predominio de la historia interna sobre la historia externa, y del paisaje íntimo sobre el arquitectónico o monumental.

El título de la obra es muy significativo, ya que a través de las letras griegas *Alfa* y *Omega*, el autor compendia el ciclo de la vida, que es el mismo que el del libro, con su comienzo y su fin. El volumen está cuidadosamente ilustrado con fotografías realizadas por Eduardo Moreno y por Ramón Grande del Brío.

El paseo por la plaza tiene su punto de partida en el “Mesón Cervantes”. Desde aquí, el autor nos guía por los distintos establecimientos de la Plaza Mayor mediante un estilo literario ágil, en el que no faltan anécdotas, chistes, citas literarias, guiños satíricos... Para la presentación de los diferentes cafés y comercios de la plaza, el autor sigue el orden de los pabellones y soportales que conforman el conjunto arquitectónico: Pabellón de Petrineros (Cortefiel, Moga, cafetería Don Mauro), Pabellón del Ayuntamiento (café Novelty, Casa Consistorial, café Las Torres), Pabellón de San Martín (relojería-joyería Paulino, cafetería Berysa), los aledaños de la Plaza Mayor (El Candi, El Zaguán, El Casino), los soportales de San Antonio (Ignacio, Leonardo, El Mundo), Pabellón Real (Óscar y Segurado, La Madrileña).

Un capítulo del libro está dedicado a Las Caballerizas, cafetería de la Facultad de Filología, que, aunque no pertenece a la Plaza Mayor, el autor ha juzgado oportuno incluirla dentro de las *Crónicas*, por ser este el lugar donde se reúne habitualmente con sus amigos y tertulianos, Antonio Salazar, Manuel de Arriba, Mariano Pardodomingo y Antonio Jiménez, entre otros. Por las páginas del libro desfilan multitud de personajes que, dada su peculiar traza, podrían figurar en un entremés cervantino: los estudiantes *el Gudino* y *el Gamba*, célebres por substraer cada noche un gran termómetro que se hallaba colgado en una de las columnas de la Plaza Mayor para volver a colocarlo en su sitio a

¹Salamanca: Europa Artes Gráficas, 1990.

la mañana siguiente, el vendedor de gargantillas de San Blas, el mendigo *universitario*, el *Toreri*, el *Alicates*. Las grandes obras de la literatura universal siempre se han nutrido de estas historias cotidianas, entreveradas, en ocasiones, de elementos inverosímiles, pues, como afirma el autor, muchas veces la realidad supera la ficción.

En este paseo por los entresijos humanos de la Plaza Mayor no falta la crítica certera a la situación política, social y lingüística del momento presente, como se advierte en este dardo satírico contra los responsables de la “barbarie” idiomática:

Por lo que a mí, particularmente, respecta, me permito opinar que, entre académicos de la lengua temerarios, y profanos irreverentes, se está desvirtuando la palabra, bajo el fútil pretexto de la necesidad de “adaptarse” a los nuevos tiempos. No hay más que ver el desmaño y torpeza de que hoy hacen gala no pocos hablantes y escribientes, para quienes eso del ritmo, la sonoridad, la entonación y la cadencia, les suena a cantos celestiales (36).

El estilo está aderezado con abundantes anécdotas, con chascarrillos propios del ambiente tabernario y, sobre todo, con una fina ironía que impregna la totalidad de la obra. Reproduzco, a modo de ejemplo, esta reflexión peregrina:

Era lógico que los españoles descubriésemos las Indias. Y no al revés. Pues, ¿cómo iban a descubrir España los indios de América, si sólo tenían canoas para navegar? Aunque, teóricamente, hubieran podido ser capaces de cubrir tantos kilómetros para llegar hasta aquí, no habrían tenido sitio para guardar la merienda en unos barcos tan pequeños (35).

El gran mérito de este libro es no sólo haber contado la historia de la Plaza Mayor de Salamanca desde las vivencias de las personas que trabajan en sus cafés, bares y comercios, sino también haber recuperado a través de sus páginas una rica literatura oral en la que coexisten la anécdota y el chiste junto con la leyenda urbana. Al comienzo del libro, por ejemplo, se recoge una leyenda

da urbana basada en el temor a que un foráneo desmonte, piedra a piedra, la Plaza Mayor para, después, llevársela a su país:

Es éste un temor que se ha apoderado, también, de algunos celosos espíritus, infundiéndoles temores extraños, visiones oníricas. Hasta el punto de que un salmantino de pro me ha revelado que, a menudo, se le aparece, en sueños, un siniestro individuo, quien, desde una tarima colocada en medio de la Plaza Mayor, se dirige a una gran multitud allí congregada, proclamando el derecho que asiste a todas las gentes y pueblos, a recrearse, admirando nuestro impar monumento. Al término de tan inquietante lectura, el misterioso individuo imparte instrucciones a una fantasmal brigada de obreros, que, al instante, se pone a desmontar, piedra a piedra, la Plaza Mayor, para trasladarla, después, a un lugar ignoto (14).

Ojalá se publicasen más libros como este, donde se recogiera la memoria oral de los entornos urbanos, con rigor, amenidad y frescura literaria. De ser así, el riquísimo patrimonio etnográfico de nuestras ciudades (chistes, motes, leyendas urbanas), no siempre debidamente valorado por la crítica más academicista, quedaría salvaguardado para el disfrute de las generaciones futuras.

LUIS MIGUEL GÓMEZ GARRIDO
Universidad de Salamanca

Varia

La Imprenta Vanegas Arroyo, perfil de un archivo familiar camino a la digitalización y el acceso público: cuadernillos, hojas volantes y libros

Una de las casas impresoras más importantes y emblemáticas de la cultura popular de México de finales de siglo XIX y principios del siglo XX fue la imprenta familiar fundada por Antonio Vanegas Arroyo, en 1880. La casa editorial en un comienzo funcionó como encuadernadora y, posteriormente, gracias a la petición de un cliente, se convirtió en una imprenta, que cerró sus puertas en 1917, a la muerte del editor.

El periodo comprendido de sus publicaciones estuvo marcado por grandes cambios tecnológicos y por una gran actividad política. En esa época, la producción de la imprenta en sus diferentes géneros representaba y a la vez conformaba el imaginario popular de México. La imprenta Vanegas Arroyo tuvo colaboradores destacados, como el grabador Manuel Manilla, quien utilizaba la técnica denominada "champleve"¹ para facilitar la impresión, y José Guadalupe Posada, punto culminante de los grabadistas populares del siglo XIX. Ambos artistas lograron a través de su original obra retratar y criticar a la sociedad finisecular de un modo lapidario y lúdico. También destacaron otros autores que participaron en la elaboración de las colecciones, como el mismo editor y con el hijo del impresor, Blas Vanegas

¹De acuerdo con Ernesto de la Torre Villar, la técnica permite una rápida impresión y se realiza un "grabado sobre placa de zinc y el buril de múltiples canales o velo con el que se abrevia el trabajo y se obtienen calidades que aparentan un esfuerzo más delicado" (1999: 32)

Arroyo: los escritores Constantino S. Suárez, Arturo Espinoza *Chóforo Vico*, Francisco Osácar y Ramón N. Franco, entre otros.

La pobreza y el analfabetismo eran preponderantes en la población del México de finales del siglo XIX y principios del XX y, por lo tanto, como en la Península, el nexos entre la imagen y la palabra se tornaba relevante para su venta (Caro Baroja, 1990: 491). No debemos dejar notar la importancia de las preferencias de estos lectores populares, ya que estas –mediadas muchas veces por la tradición oral– influyeron en los contenidos difundidos por la imprenta.

La necesidad de crear un producto atractivo y a un precio muy accesible para la mayoría obligaba a los editores a utilizar papeles de bajo costo, como el papel de china de variados colores o el revolución, que permitieron vender las hojas impresas a un centavo.

Fuera de los materiales que llegaron a otros archivos, como la colección de Carlos Monsiváis, la herencia impresa de don Antonio actualmente es resguardada en la casa familiar por sus descendientes. Dicho acervo se compone sobre todo por las publicaciones que supervisó el impresor hasta su muerte en 1917, pero también por las que editara la sucesión testamentaria a su nombre hasta 1928, y por otros impresos, los menos, que corresponden al resurgimiento de la imprenta en la década del 50 cuando la familia brindó apoyo a la Revolución cubana.

En 2001, al fallecer Arsacio Vanegas, las prensas Intertype de la familia quedaron sin un primer responsable; el nieto del impresor no sólo auxilió en el entrenamiento físico de los revolucionarios cubanos, también coordinaba el ejercicio editorial de la casa y así fue como, en 2010, sus hermanas doña Joaquina e Irma Vanegas nos abrieron las puertas.

El archivo Vanegas Arroyo abarca un dormitorio y una habitación dispuesta a manera de almacén; ahí, en sencillas cajas de cartón, se apilan los impresos sin mayor protección que una bolsa de plástico. Algunos están ordenados en montones de modo temático, dada alguna revisión eventual, y otros, revueltos. Se presentan en carpetas, que contienen una selección de hojas y cuadernillos de colores de varios tamaños.

Dado el carácter familiar del acervo, no existen condiciones apropiadas para la conservación —de ahí la pérdida de varios ejemplares—, ni una organización sistemática; baste mencionar, por ejemplo, la manipulación libre de los impresos sin ningún tipo de requerimientos. Lamentablemente, y a pesar del interés de los herederos por mejorar las condiciones del acervo, un gran obstáculo ha sido la falta de apoyos económicos.

Si el desgaste de la memoria viva y documental es un inconveniente, el rescate de la figura como editor de don Antonio es aún mayor. La justa vindicación que tuvo la obra de José Guadalupe Posada, gracias a la atención que recibiera por el estudioso del arte Jean Charlotte y luego por Diego Rivera, no empató al artista con su impresor. La propia familia de Vanegas Arroyo tiene los grabados de Posada y aun los de Manuel Manilla como lo más valioso en su colección, sobre todo los de esqueletos y calaveras garbanceras. Son las reproducciones que más venden en las ferias de museo; mas el precio que pagan es desprenderlas del impreso original, de los márgenes e ingenio tipográfico y editorial de don Antonio Vanegas, del texto que las significara antes, pues hoy dichas imágenes se venden solas, se han vuelto icónicas.

De este modo, desde la primera visita y al conocer la perspectiva académica que nos interesaba, los familiares de Vanegas Arroyo demostraron su interés en colaborar con nuestro proyecto, cuyo objetivo es la realización de un catálogo y una plataforma digitales, donde se pueda consultar la edición de los textos populares. Tal iniciativa se planteó desde el Proyecto de Literaturas y Culturas Populares de la Nueva España, el cual ahora se ha consolidado como un proyecto colectivo independiente titulado “Impresos populares mexicanos: rescate documental y edición crítica”, ambos dirigidos por Mariana Masera, mientras que los equipos de estudiantes participantes responsables de hacer el catálogo fueron coordinados, entre 2010 y 2012, por Briseida Castro y Rafael González.

La primera etapa de nuestras labores comprendió desde octubre de 2010 hasta diciembre de 2011, durante la cual visitamos semanalmente el archivo Vanegas Arroyo y fotografiamos el acervo.

En 2012, y como resultado de la etapa anterior, se organizaron cinco mil fotografías en una base de datos que nos permitiría conocer el panorama de lo que produjo la imprenta bajo la tutela de Antonio Vanegas Arroyo, y cuando la dirigió su testamentaria; actualmente, dicha base de datos se reforma y es mantenida por Rafael González, en tanto que su diseño y proyección original fueron realizados por Santiago Cortés Hernández.

Entre 2013 y 2014, con un equipo de investigadores y estudiantes, se propondrá la edición de los textos y se ofrecerá un estudio de los varios géneros que componen en el archivo físico y digital, además de abrir la base de datos al público como una herramienta de consulta en Internet.²

Variedad de impresos

La casa editora Vanegas Arroyo tuvo varias sedes tipográficas y no todas las piezas en el archivo ostentan pie de imprenta; de acuerdo con los datos impresos tendríamos que establecer la vida productiva de sus dos primeras épocas, la que dirigió Antonio Vanegas y la que funcionó como testamentaria entre 1896 y 1928.

Reconocemos dos tipos de formato predominantes entre los impresos: el cuadernillo y la hoja volante. El primero es un pliego doblado hasta su decimosexta y recortado que se ofrece en folios unidos a efecto de frente y vuelto; la segunda, la hoja volante, un octavo de pliego, impresa generalmente por ambos lados. Aunque

²El equipo de estudiantes está integrado por Melisa Barquera, Ana Rosa Gómez, Estefanía Guerrero, Josselin Melara, Grecia Monroy y Adrián Olvera. La base de datos, por su parte, podrá consultarse en un apartado dedicado a este proyecto en el sitio web con dirección: <http://literaturaspopulares.org>. El equipo de investigadores incluye entre los nacionales a: Claudia Carranza, Santiago Cortés Hernández, Berenice Granados, Anastasia Krutitskaya, José Manuel Mateo, Gabriela Nava. Y entre los investigadores internacionales están: Pedro M. Cátedra, Luis Díaz Viana, José Manuel Pedrosa y María Jesús Zamora. El proyecto ha pedido un apoyo PAPIIT y es codirigido por Edith Negrín y Mariana Maserá.

tales fueron los formatos preferidos, también hallamos otros excepcionales, como son los librillos impresos de más de 17 hojas y las hojas volantes de hasta el 1/32 de pliego. Además, distinguimos el contenido de cada uno de ellos en prosa y verso, ya que la variedad de formatos responde al tipo de contenido.³

1.1. Cuadernillos en verso

La extensión del cuadernillo es idónea para las composiciones extensas o colecciones de piezas breves de los siguientes géneros: adivinanza, canción, himno, felicitación, invitación, teatro profano y obras de materia religiosa.

Los cuadernillos que recopilan adivinanzas se presentan como únicos o bajo colecciones en serie: *Las 51 adivinanzas de Tonchito a el Inglés, El pequeño adivinadorcito. Cuaderno número tres: Moderna y escogida colección de treinta y ocho adivinanzas*. Caso similar son los cancioneros, salvo porque la extensión de las canciones no se presta tanto a ponderar la cantidad que ofrece cada cuadernillo, sino una atractiva selección a criterio de moda y novedad en títulos tales como *Nueva colección de canciones modernas*, o “*El retírate por Dios, Pepito*”. *Escogidas y Bonitas canciones para el presente año* (1908). Este último caso ilustra otros ejemplares, en los que la primera pieza del cancionero ofrece el título de la colección y el subtítulo se sujeta al año. Existe otra colección seriada por cuadernos denominada *El Folklore Nacional*, cuyo título se ajusta más a la noción de lo ya propio y responde al espíritu nacionalista de la época, asimismo recibe el subtítulo o leyenda de cariz publicitario: “selecta colección de canciones modernas para el presente año”.

Como en los impresos de otros países, la norma ajustada a la novedad se debe más al afán de su venta al público que a su contenido, ya que en ocasiones existe la reimpresión de estos.

³Se conoce por otros archivos que en la Imprenta de Vanegas Arroyo se imprimieron también publicaciones tales como la *Gaceta callejera*, *El Centavo Perdido*, *La Casera*, *El Teatro y El Boletín*, sin embargo, en el acervo familiar no encontramos ninguno de sus ejemplares.

Sobre la nación y alabanza de los héroes mexicanos se encuentran los himnos que aparecen en una serie de cuadernillos: *Colección de Himnos Nacionales*. Existen breves textos en prosa de marcado carácter didáctico, como las “Notas biográficas del cura Hidalgo”. A veces, las promesas que se hacen en la portada no siempre se cumplen al interior del cuaderno: “Himno Nacional Mexicano y su origen”, pues tan sólo se imprime la composición poética.

Pocas obras y colecciones tienen autor; tal es el caso de las felicitaciones en la colección seriada por cuadernos: *Ramillete de Felicitaciones Familiares*. En uno de ellos C. S. Suárez, también responsable de dos cuadernos de invitaciones en prosa y verso, reflejaría el estilo apropiado para semejante tipo de piezas convencionales destinadas al aniversario, a la primera comunión, al compadre, al sacerdote o a la madre.

El teatro profano en verso se presenta, principalmente, en tres colecciones: *Diálogo Cómico en un Acto*, *El Placer de la Niñez* y *Teatro Infantil*. De la última conocemos hasta veinticinco obras que, en general, guarda un equilibrio entre comedia y drama. Otra colección señala puntualmente a su público específico: las compañías de payasos. Se trata de *El Clown Mexicano*, que ofrece pequeños cuadros en verso y canciones, e incluye fórmulas para dirigirse al público. Asimismo, distinguimos el teatro profano en verso frente a las pastorelas y las letanías para las posadas navideñas entre los materiales de orden religioso, ya que el cuadernillo también se presta para la impresión de alabanzas y oraciones.

1.2. Cuadernillos en prosa

Los contenidos en prosa que tienen el formato del cuadernillo son nueve en la colección Vanegas: invitación, carta amorosa, cuento, receta culinaria, consejo médico-sanitario, avicultura, labor de tejido y bordado, truco de magia y obras de materia religiosa.

De la colección de invitaciones se conocen los cuadernos uno y dos. El primero contiene invitaciones en verso. Motivos, desti-

natarios y el modelo en fórmula de solicitud contra respuesta se comparten en los dos cuadernos. Ambos presentan campos a llenar por el lector-transcriptor, como la firma y el cambio de “fulanito” o “fulanita” por el nombre de los involucrados en la correspondencia.

El modelo epistolar se acentúa mucho más en los cuadernos de la *Colección de Cartas Amorosas*, donde los motivos de la solicitud ya no son el apadrinamiento de un taller o un hijo, sino entablar, sostener o terminar una relación cariñosa: la petición, el reclamo y la injuria, formatos cortos que facilitan la reproducción verbal u escrita de los consumidores.⁴

Los cuentos presentes en el acervo familiar Vanegas Arroyo son dirigidos a niños y jóvenes ora con títulos de aventura, ora fábula, terror y ejemplo. Se produjeron en dos formatos, el estándar a 15 x 10 cm, y el más pequeño a 5 x 7 cm, algunos impresos en hoja de color y otros coloreados, todos tienen un grabado, así sea sólo en la carátula. Suelen tener ocho páginas.

Conocemos dos series de cuadernos de dimensiones pequeñas dedicadas a la cocina, una *El Moderno Pastelero. Secretos de Repostería* y otra *La Cocina en el Bolsillo*. A pesar de que están seriados puede ser que se promoviera su colección para la posterior consulta.

El título *La Salud en el Hogar* se presentó desde su primer cuadernillo como una serie de trescientas recetas “útiles para curar las enfermedades más comunes”. Conocemos hasta la tercera entrega, que cuenta con cuarenta y cinco entradas que recorren desde remedios para el hipo hasta consejos de auxilio a la madre en caso de criatura muerta en el vientre.

El caso de *La Cría de Canarios* sorprende tanto por su extensión como por su voluntad enciclopédica. La prosa recorre temas desde el apareamiento de las aves hasta su transporte y cuidado médico sin ilustración alguna. Las páginas de los cuadernos siguen una numeración que vincula las entregas. Sin embargo,

⁴Para un estudio de mayor profundidad, véase Elisa Speckman, 2006.

llama la atención, frente al resto de los cuadernillos en serie del acervo, que, al llegar al número 16, vuelven a la primera numeración en el siguiente número de la colección. Conocemos hasta el tercer cuaderno que finaliza con la nota *Concluirá*.

Para labores de tejido y bordado existen dos series: *Muestras de Tejido en Gancho* y *Muestras para Bordado*. Los cuadernos de cada una se presentan en papel revolución y con algún grabado en la portada, en tanto que de su interior se desdoblán los patrones en papel de china. La ausencia de instrucciones revela un público diestro en el oficio, ya que son planchas numeradas y pie de imprenta.

Entre los cuadernos de magia, cabe distinguir dos tipos: los que ofrecen ejercicios de prestidigitación y los que se presentan como métodos para la adivinación. Los primeros se distinguen por ser lúdico-didácticos, y son cuadernillos ilustrados para enseñar a conseguir los trucos. De los segundos, las tablas de preguntas y respuestas, acompañadas por cuadros de símbolos o guiadas por meros guarismos, a efecto de oráculo entretenimiento son parte de una larga tradición desde la colonia en México, y anterior en Europa. En ambos casos los ejemplares sugieren como autoridad personajes asociados a tales artes como: *La gitana del siglo XX*, *El hechicero rojo* o *El mago festivo*. Cabe sumar en este campo las guías para interpretar los sueños y los cuadernos de horóscopos.

Por lo que hace a materia religiosa, el apartado en prosa es vasto y comprende: novenarios, oraciones, instructivos para celebraciones eucarísticas y fechas consagradas, pésames, invocaciones, caminatas, meditaciones de contrición, entre otras. En última instancia, estos cuadernillos atienden a un solo patrón o fecha, y es claro que el verso consigue espacio entre sus páginas.

2.1. Libros o librillos en prosa

Más allá de las 16 páginas propias al cuadernillo, los libros en prosa se dedican a las materias civiles o de propósito no literario, por ejemplo: equivalencias de pesos y medidas, reglamentos, leyes,

usos y almanaques. Como excepción existe un melodrama patriótico escrito por Constancio S. Suárez. De no ser por su extensión, treinta y dos páginas, habríamos contado las *Reglas para tirar la baraja mexicana* entre los cuadernillos de prosa que publican artes adivinatorias, sin embargo, guarda las dimensiones habituales que la imprenta Vanegas prefiriera para tales impresos (15x10 cm).

2.2. Libros o librillos en verso

Sobre todo este formato comprende libretos de autor como las zarzuelas, obras de teatro menos atentas a la comedia o al público infantil. Son títulos como *El pasado y Temblad ante su cadáver* o *La pasionaria*.

Por otro lado, el *Nuevo oráculo, o sea El libro del porvenir* encuentra lugar entre los presentes librillos por sus respuestas dictadas en verso; la tabla de correspondencias entre símbolos y preguntas útil a este oráculo es hoja suelta y aparte.

3. Hojas volantes

Casi todas las hojas volantes están impresas por ambos lados. La presencia de grabados no sorprende y la prosa en ocasiones es acompañada por versos que reformulan o resumen lo narrado, o bien, tenían una intención moralizante o comercial, como lo comenta Aurelio González: “esta combinación en la misma hoja volante de textos poéticos narrativos con textos líricos populares para tener acompañamiento musical [...] permitía cubrir una gama comercial más amplia” (2001: 460).

Otras veces el contenido de la hoja era sólo verso, como en el caso de las especializadas en corridos o canciones; es raro dar en el acervo con una hoja totalmente en prosa. Las hojas de la Vanegas Arroyo no se apartan del paradigma, que bien fueron “atractivo del bajo pueblo” e “imperfectas como si hubieran sido hechas con tipos de madera en papel de ínfima calidad”, ruines en su apariencia y material bien difundido “antes de que aparecieran

los diarios populares que en México fueron de los más baratos del mundo" (Campos, 1929: 272).

Frente a la variedad temática y la copiosa cantidad de hojas volantes en el acervo, distinguimos dos ejes a los que la mayoría se sujeta: el noticioso y el pasatiempo. Las de perfil noticioso se pueden agrupar en tres tipos, tanto por la selección de su contenido como por el discurso en que lo montan. Uno es la relación de sucesos, otro la noticia de bandoleros y criminales, y el tercero, la nota tremendista. Por su parte, las orientadas hacia el divertimento las tenemos entre hojas-juego e irreverencias.

La hoja que hace relación de sucesos refiere principalmente desastres o sucesos naturales. Son títulos como *La inundación de Guanajuato y su causa verdadera*, o *Terrible tempestad en los pueblos de Santa Clara, Cuautitlán y S. Pedro Jalostoc. Espantosísima inundación. ¡Desplome de fincas! ¡Muertos y lesionados!; asimismo, Terrible temblor. Más de 60 víctimas y varios derrumbes en la Ciudad*, o bien, *El gran cometa Halley del año de 1910. Sus consecuencias*.

En cuanto a la noticia de bandoleros y criminales, hay casos a los que incluso se dio seguimiento a un juicio, *El sensacionalísimo jurado Jesús Negrete o sea "El tigre de Santa Julia"*. Otros, en los que el personaje se comparaba con alguno otro famoso como el de *Tremendas revelaciones de Francisco Guerrero (a) "El chalequero"*, quien fuera considerado un "Jack el Destripador" mexicano. Aquí también entran las hojas que ensalzan a los revolucionarios, como fue el caso con Emiliano Zapata, con títulos como *Las hazañas de Emiliano Zapata*.

También está la nota tremendista, cuyos encabezados no sólo son los más espléndidos, sino son las hojas más numerosas en el acervo, y tienen títulos como: *¡¡Las mujeres martirizadas!! "Crímenes nunca vistos en la ciudad de México, por Ramón Palma"*, o cual *¡Terrible y verdadera noticia! Del espantoso ejemplar ocurrido con Norberta Reyes; y que cerca de la ciudad de Zamora asesinó á sus padres el día 2 del pasado del presente año, o en fin ¡¡Horrible asesinato!! Una ama de llaves que mata al Cura de S. Gerónimo! Distrito de Otumba, etcétera*.

Ciertas hojas están dedicadas a divertir ya sea con disparates y humor blanco, o socarrón. Estas son las que denominamos

irreverencias: *Versos muy extravagantes, divertidos, fabulosos de reír y pasar el rato para todos los curiosos, también Mi grandota. Nuevas y divertidas décimas para reír y pasar el rato, o, el más sugerente, Señora, su conejito ya no le gusta el zacate, sólo quiere chocolate ¡Qué animal tan picudito!*, entre otros que entretienen también con la sátira.

Cabe hacer mención de los personajes, tipos sociales, que deambulan entre las hojas de perfil noticioso y las de divertimento, también en los cuadernillos, como son las cucarachas, las garbanceras, los valientes regionales, los policías, los músicos o los curas, los toreros y los payasos, por ejemplo. Todos, al fin, vueltos esqueletos en las imágenes de M. Manilla y Posada, tan afines a las hojas de las populares calaveras propias a Día de Muertos, siempre en verso, así en títulos como *La calavera clerical, Ya llegó la calavera penitenciaria, y La calavera de los artesanos*.

Las hojas-juego se imprimieron en papel revolución y sirven como tablero. Son juegos de mesa como el de *La oca, Corrida de toros, Batalla del 5 de mayo, El nuevo coyote y Los charros contrabandistas*, que se trataron a golpe de dado y fichas. No olvidemos que estos juegos tienen grandes influencias de las imprentas europeas y que Vanegas Arroyo, como otros impresores populares, respondían a las necesidades de un público ávido de novedades, por lo que fue frecuente adoptar y adaptar materiales.⁵

Mención aparte en este rubro merece el tablero del *Nuevo oráculo del siglo XX*, pues sus símbolos se empatan a los presentes en algunos de los cuadernillos oráculo de preguntas y respuestas; también la lotería tradicional, cuyos naipes se imprimieron sobre cartón como para llegar a manos del cantor de la feria.

La temática de la hoja volante en el acervo Vanegas es de amplia variedad, tanto en los temas noticiosos como en los lúdicos; no escaparon a los temas propios de la canción lírica y del corri-

⁵ Véase el artículo de Mariana Masera. "La literatura infantil en los impresos populares mexicanos" en Pedro Cerrillo y César Sánchez Ortiz, 2013. *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica (Homenaje a Margit Frenk)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 97-114.

do, y también el formato en hoja incluyó asuntos de corte religioso como las apariciones y los milagros: *Admirable Milagro de la Sma. Virgen de Guadalupe en el pueblo de Taxco*, *Aparición de un Nuevo Cristo o Mesías*, etcétera.

Público receptor y distribución

Los impresos de Vanegas tienen estrechos vínculos con la oralidad, el juego y hasta la música, ya sea como hoja volante o cuadernillo, tratamos con un acervo propenso a una difusión oralizada de variadas formas que comprendían desde la recitación privada a la lectura en voz alta en público.

De la imprenta salían directamente al expendio, incluso si este fue la misma casa tipográfica; también las hojas y los cuadernillos eran adquiridos por diferentes personajes, como narra Vicente T. Mendoza:

Los propagadores son los cancioneros que van de feria en feria acompañándose con su guitarra y en medio de las multitudes pregonan los títulos escandalosos que encabezan las hojas impresas [...] Cuando es una pareja de hombre y mujer cantan a dos voces, y antes y después del canto hacen una larga peroración a los presentes con el fin de venderles las hojas del corrido. [...] Pero es frecuente que sea el pueblo mismo el que les pida tal o cual tragedia (Mendoza, 1954: xxx-xxxii).

Tales personajes harían llegar los contenidos tanto a los consumidores como a los oyentes, formando parte de un ciclo propio de esta literatura de cordel.

La organización, catalogación y edición del acervo Vanegas Arroyo, tan variado y rico, se destaca como un proyecto de gran alcance, que nos ofrece la posibilidad de conocer mejor la cultura popular de una época, sus lectores y productores, la formación de un imaginario, sus creencias y costumbres, así como la preservación de este patrimonio para nuevos tiempos. Un acervo que

nos permite asomarnos a una literatura compleja que está “sustentada entre lo oral y lo impreso, lo recitado y lo cantado, la literatura y la música, la imprenta y la voz” (Díaz Viana, 2001: 24)

BRISEIDA CASTRO PÉREZ

RAFAEL GONZÁLEZ BOLÍVAR

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas

Bibliografía citada

- CARO BAROJA, Julio, 1990. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmos.
- CAMPOS, Rubén M., 1929. *El folklore literario en México*. México: SEP.
- DE LA TORRE VILLAR, Ernesto, 1999. *Ilustradores de libros: Guía bibliográfica*. México: UNAM.
- DÍAZ VIANA, Luis, 2001. “La imprenta y la voz difusión de pliego de cordel madrileños de los siglos XIX y XX”. En Luis Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo: La colección de pliegos del CSIC. Fondos de la Imprenta Hernando*, vol. II, 13-24.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 2001 “Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria”. En *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, Rafael Olea Franco, ed. México: El Colegio de México, 449-468.
- MENDOZA, Vicente T., 1995 [1954]. *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa, 2001. “De amor y desamor: ideas, imágenes, recetas y códigos en los impresos de Vanegas Arroyo”. *Revista de Literaturas Populares* I-2: 68-101.
- , 2005 “Las posibles lecturas de *La República de las letras*. Escritores, visiones y lectores”. En *La República de las letras asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, vol. I. México, UNAM, 47-74.
- , 2006. *Temblando de felicidad me despidió. Fórmulas y lenguajes de amor en las publicaciones de Antonio Vanegas Arroyo*. México: Castillo.

Resúmenes

María JAÉN CASTAÑO. “Creencias acerca del mal de ojo y de la brujería en Aldealabad del Mirón (Ávila)”. *Revista de Literaturas Populares* XIII-2 (2013): 329-346.

Resumen. Este artículo aborda el tema de la supervivencia de las creencias populares acerca del mal de ojo y de la brujería en Aldealabad del Mirón, una pequeña localidad de once habitantes situada en la provincia de Ávila. Puesto que se trata del pueblo de la familia paterna de la autora, se establece una relación íntima con el material estudiado. La metodología empleada por María Jaén Castaño —la aplicación de un cuestionario— permite rastrear las creencias de sus informantes en torno a diversos temas, como la manera en que la brujería y el mal de ojo afectan a personas y animales del ganado, la actuación de los curanderos frente a estos sucesos, las formas de reconocer que una persona tiene *gracia* para curar a otros, así como la transmisión de los poderes de brujería de una persona más vieja a otra más joven. La autora se apoya principalmente en los fragmentos de las entrevistas que hizo a sus informantes, pero también recurre a otras fuentes, antiguas y modernas, para mostrar que las creencias en torno a la brujería perviven en el folclor español actual y que están ampliamente difundidas. El análisis de los testimonios culmina en una reflexión general sobre la posibilidad de encontrar supervivencias de una tradición popular en un mundo globalizado, como es el nuestro.

Palabras clave: hechicería, mal de ojo, Ávila, Aldealabad del Mirón.

Abstract. *This article explores the survival of popular beliefs regarding sorcery and mal de ojo, an evil spell cast upon another person or animal, in a small town called Aldealabad del Mirón, situated in the province of Ávila, Spain. Since this is the hometown of the author's family on her father's side, she manages to establish a very personal relationship with the material studied. The methodology used (application of a survey) allows María Jaén Castaño to keep track of the popular beliefs regarding the way sorcery and spells affect people and animals, the role played by curanderos or healers in curing these spells, the ways to recognize healers and the transmission of knowledge from one generation to another. The author supports her claims mainly through the fragments of the interviews she conducted, but she also benefits from other sources, traditional and modern, to show that popular beliefs regarding sorcery and witchcraft have a special place in Spanish folklore and that they are still widely spread, even in modern times. The analysis of testimonies matures in general considerations about the survival of popular traditions in a globalized world, as is ours.*

Key words: *sorcery, spells, Ávila, Aldealabad del Mirón.*

Aurelio González. "Normatividad en la poesía narrativa hispánica de tradición oral". *Revista de Literaturas Populares* XIII-2 (2013): 347-373.

Resumen. A partir de la distinción entre textos de estilo popular y textos de estilo tradicional — esto es, textos clausurados y textos abiertos con un proceso de variación —, se revisan las distintas formas en que se expresa la normatividad (explícita y por medio de moralejas, refranes, etcétera) a partir de valores sociales generales o de la valoración de las acciones que se narran en el texto desde una perspectiva social, en corridos y romances recogidos de la tradición oral (desde la Edad Media hasta nuestros días), mostrando cómo estas expresiones normativas aparecen tanto en textos clausurados como en textos abiertos, con la posibilidad de

refuncionalización de estos últimos para adaptarse a nuevas circunstancias.

Palabras clave: normatividad, propositividad, tradicionalidad, popular, romance, corrido, tradición oral.

Abstract. *The distinction between texts with a popular style and traditional style (closed and open texts with variations) serves as a base to revisit the different forms of normativity (explicitly, through moral appreciations, refrains, etc.) in relation either with general social values or with the value that actions hold in a given community. Spanish ballads (romances) from the Middle Ages to our days and Mexican corridos show to what extent do normative expressions appear both in closed and open texts, the latter holding the capacity to transform according to new circumstances.*

Key words: *normativity, propositivity, traditional, popular, Spanish ballad, Mexican ballad, oral tradition.*

Gloria Libertad JUÁREZ SAN JUAN. "La sirena de la mar / me dicen que es muy bonita...": la petenera huasteca". *Revista de Literaturas Populares* XIII-2 (2013): 374-414.

Resumen. *La petenera, uno de los sones más representativos en la Huasteca, se caracteriza por su bella melodía y su riqueza armónica, y en ella se puede constatar la conservación de la forma original del cantar popular andaluz llamado Petenera. En el análisis de las coplas con temática relativa al título del son se destaca como tópico principal la figura de la sirena, misma que se ha asimilado a la imagen de La Petenera. Al respecto, existe una particular recreación lírica que se apoya en referencias literales, un tipo especial de literalidad que es la autorreferencia y una peculiar simbología en torno a la cual se ha conformado un ambiente marino evocado por diversos motivos adyacentes. Este son*

ha sido utilizado por los poetas huastecos como un espacio ideal para entonar las cadenas, series de coplas unidas con el recurso del encadenamiento. Por todo lo que se conjuga en este antiguo son de incierto origen, la Petenera se consolida como una importante y trascendental pieza en la tradición sonera huasteca.

Palabras clave: lírica popular, petenera huasteca, sirenas.

***Abstract.** La Petenera is one of the most representative sones in La Huasteca. It is characterized by its beautiful melody and its strong harmonic sound. It also preserves the original form of an andalucian popular song called "Petenera". This article examines the coplas relative to the song's title, in which the figure of the mermaid stands out. This figure has also been said to resemble the one of "La Petenera". A peculiar lyric setting around the words mermaid and petenera is evoked by literal reference, auto reference and a unique symbology, conveyed by several contiguous topics. Poets have used this song as the ultimate way to form strings, a series of coplas or popular songs bound by the stringing method, combining them with the sound of the old song of unsure origin and consolidating it as an important and significant piece in the tradition of sones huastecos.*

***Key words:** popular lyric, peteneras, mermaids.*

Alain ÁNGELES VILLANUEVA. "Las kanakuas de Paracho: ceremonia para coronar al personaje distinguido". *Revista de Literaturas Populares* XIII-2 (2013): 415-449.

Resumen. El tema central del presente trabajo son las kanakuas, canciones que se representan en una ceremonia lírica, musical y coreográfica para recibir, despedir o celebrar a un personaje importante. Las kanakuas, provenientes de Paracho — municipio en la sierra purépecha de Michoacán —, cumplen con una marcada función social que el autor de este ensayo analiza en relación con

dos aspectos: por un lado, su origen y su divulgación nacionalista, y, por otro lado, la estructura de algunas de las piezas líricomusicales que componen las distintas partes de la ceremonia de coronación. Sin perder de vista la relación con el contexto en el que surgen, Alain Ángeles desmitifica las versiones nacionalistas del origen de la ceremonia, cuyas raíces él encuentra en la boda purépecha. A continuación, examina las partes — el permiso, el saludo, el canto de las coronas y la despedida — que componen estas ceremonias y termina con un análisis de los textos que las acompañan. Concluye que el rito — descontextualizado y puesto en escena por el movimiento posrevolucionario nacionalista — se ha conservado, paradójicamente, gracias a los esfuerzos que hizo este movimiento por preservarlo, esfuerzos que han permitido empezar a armar un *corpus* de estos importantes textos que son parte integral del folclor de Michoacán.

Palabras clave: kanakuas, Michoacán, rito, celebración, nacionalismo posrevolucionario.

Abstract. The central theme of this article are the kanakuas, songs that are represented in a lyrical, musical and choreographical presentation in order to greet, say farewell or celebrate an important character. The kanakuas from Paracho, a locality in the purepecha sierra of Michoacán, have a marked social purpose that the author examines in relation with two aspects: on one hand, their origin and nationalistic interpretations, and, on the other hand, the structure of the lyrical and musical pieces that shape the ceremony of coronation. Without losing track of the relationship that the kanakuas keep with the context in which they emerge, Alain Ángeles debunks the myths around their origin, which he finds in the purepecha wedding. The examination of the parts that comprise the ceremony — asking for permission, greeting the important character, the song of the crowns and saying farewell — ends with an analysis of the texts that accompany the kanakuas. The author concludes that this rite, although decontextualized by the nationalist movements after the Revolution, is still alive and has been ironically preserved by these same efforts, making it possible to com-

pile samples of the texts that are an integral part of folklore in Michoacán.

Key words: *kanakuas, Michoacán, rite, celebration, postrevolutionary nationalism.*

Briseida CASTRO, Rafael GONZÁLEZ BOLÍVAR y Mariana MASERA. "La Imprenta Vanegas Arroyo, perfil de un archivo familiar camino a la digitalización y el acceso público: cuadernillos, hojas volantes y libros". *Revista de Literaturas Populares* XIII-2 (2013): 491-503.

Resumen. La Imprenta Vanegas Arroyo, fundada por el editor Antonio Vanegas Arroyo en 1880, fue sin duda una de las casas impresoras más importantes y emblemáticas para la cultura popular en México. No sólo contó con el apoyo de personajes como los grabadores Manuel Manilla y José Guadalupe Posada entre sus colaboradores: la imprenta familiar fue, a la vez, representante y reflejo de la sociedad mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX que la vio surgir y le brindó, a un tiempo, material para sus publicaciones. Este artículo retrata los esfuerzos por catalogar los impresos hallados en el acervo, actualmente conservado en la casa familiar de los descendientes del editor, que se compone de cuadernillos y libros o librillos, en verso y en prosa, que abordan los géneros más diversos. Las hojas volantes, impresas por ambos lados, son también parte importante de este acervo, pues permiten explorar la relación entre las intenciones moralizantes o comerciales que les dieron vida. El artículo nos anima a reflexionar sobre la recepción y la distribución de los impresos populares, permitiendo explorar un momento importante para la historia de la imprenta en México, así como su relación con la cultura de masas.

Palabras clave: Imprenta Vanegas Arroyo, impresos populares, cultura de masas, historia de la imprenta en México, digitalización de documentos.

***Abstract.** The publishing house founded by the editor Antonio Vanegas Arroyo in 1880 is one of the most important and iconic printing houses that have dealt with popular culture in Mexico. Not only did it count with the engravers Manuel Manilla and José Guadalupe Posada among its supporters: the family business was, at the same time, representation and reflection of the Mexican society in the late 19th and early 20th century. This article portrays the efforts to catalogue the material found in the archive, now kept in the house of one of Vanegas Arroyo's descendants. The quires and booklets found there, both in prose and in verse, address various issues. Flyers, an integral part of the archive, allow us to explore the tensions between the moralizing and the commercial intents of the time. The article encourages us to reflect upon the reception and distribution of popular print, allowing us to explore an important moment in the history of print in Mexico in relation to mass culture.*

Keywords: Imprenta Vanegas Arroyo, popular print, mass culture, history of print in Mexico, digitalization of documents.

Revista de Literaturas Populares

año XIII, número 2, julio-diciembre, 2013, editada por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se imprimió 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 Raúl Eduardo González.

Criterios editoriales

propósito

Revista académica semestral que publica estudios inéditos y originales bien documentados sobre los variados aspectos de las literaturas populares, orales y escritas, principalmente de México. Además de reseñas, incluye una sección de textos fielmente transcritos de la tradición oral, en español o en lenguas indígenas (con su traducción española). Los estudios y textos que se envían a la *RLP* deben ajustarse a sus criterios editoriales. Todos se someten a una rigurosa dictaminación, interna y externa.

bibliografía

Los trabajos que lo requieran llevarán al final una bibliografía que contenga todas las obras citadas y mencionadas en ellos, según el sistema utilizado en el presente número. Se suplica pleno respeto a esta presentación, con todas sus características, incluyendo la puntuación.

referencias

Las referencias a las obras citadas en la bibliografía se darán entre paréntesis dentro del texto, indicando el apellido del autor, la fecha, el tomo cuando hay más de uno y la(s) página(s) de la cita o mención; si se trata de una obra colectiva, puede usarse el título o su abreviatura, sin la fecha. Cuando se remite al número de una composición deberá indicarse: "núm."

notas

Las notas —que la Revista imprime al pie, pero que en el original deben presentarse al final— no se usarán normalmente para indicaciones bibliográficas. Las llamadas que remiten a ellas irán después del signo de puntuación.

presentación

Todos los trabajos deben enviarse en una versión claramente legible y acompañados de un soporte electrónico. En todos los casos debe indicarse el nombre del autor (más los datos necesarios para localizarlo) y, de ser posible, su filiación institucional. En la sección Textos y Documentos los materiales deben acompañarse de una breve introducción y las notas léxicas pertinentes. En la sección de Estudios, cada trabajo debe ir seguido de un resumen del contenido en no más de 15 líneas y de unas cinco palabras clave. Para más detalles sobre los criterios de la *RLP* consúltese la página web. Por lo demás, la mejor manera de ajustarse a ellos es tener a la vista uno de los últimos números publicados.

TEXTOS Y DOCUMENTOS

laura hernández luna

anastasia krutitskaya

berenice granados

maría jaén castaño

aurelio gonzález

gloria libertad Juárez

alain ángeles villanueva

relatos extraordinarios en la crónica de motolinía /261

versos de posadas. *las nueve jornadas de los santos peregrinos*, publicadas por la imprenta de vanegas arroyo /280

“esa agua tiene misterio”. relatos sobre el lago de zirahuén /303

ESTUDIOS

creencias acerca del mal de ojo y de la brujería en aldealabad del mirón (ávila) /329

normatividad en la poesía narrativa hispánica de tradición oral /347

“la sirena de la mar / me dicen que es muy bonita...”: la petenera huasteca /374

las kanakuas de paracho: ceremonia para coronar al personaje distinguido /415

RESEÑAS

a libros de: Bradford — Gómez Estrada — Oliveira, Fernández Collado, Arroyo San Teófilo, Serrano Jaén y Mezquita Ramos — Aguilar, Farquharson, Llerenas y Velázquez — Castillo Tristán — Camastra y Vega — Grande del Brío

VARIA

briseida castro perez,
rafael gonzález bolívar
y mariana masera

la imprenta vanegas arroyo, perfil de un archivo familiar camino a la digitalización y el acceso público: cuadernillos, hojas volantes y libros /491

RESÚMENES