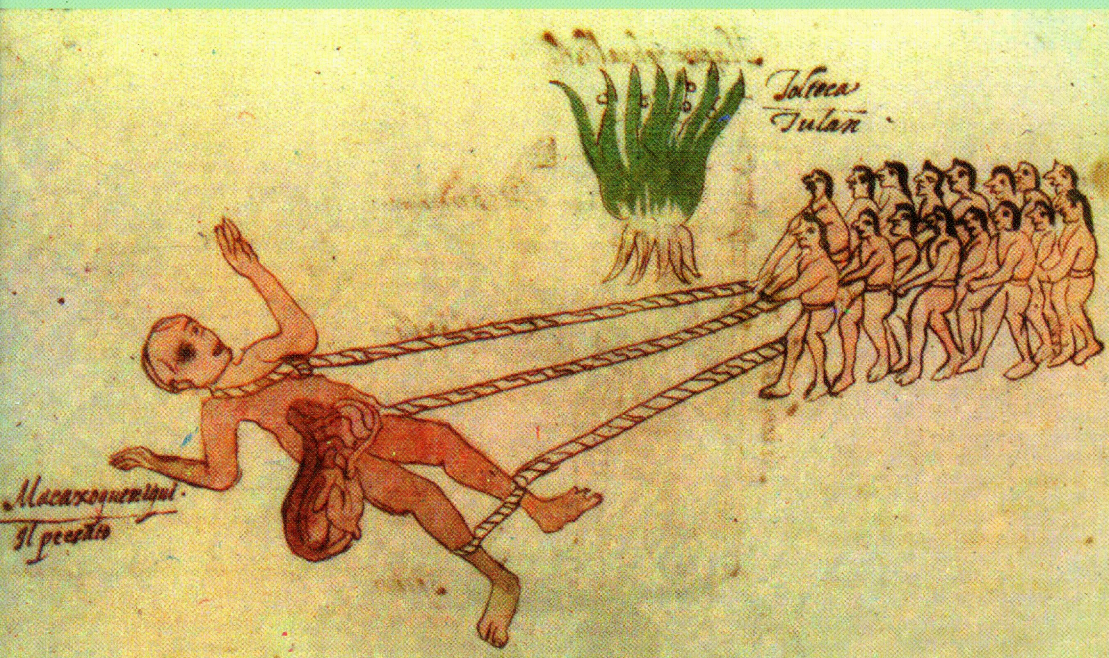


# Revista de Literaturas Populares



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



# Contenido

## TEXTOS Y DOCUMENTOS

<i>La almoneda del diablo (1864): una comedia de magia de la Galería de Teatro Infantil de Vanegas Arroyo</i> (CLAUDIA CARRANZA Y ANDREA SILVA MARTÍNEZ) . . . . .	5
<i>Tres corridos agraristas de Santiago Tuxtla, Veracruz</i> (ROGELIO JIMÉNEZ MARCE) . . . . .	26
<i>El charro negro y las cuevas: relatos del valle de Toluca</i> (ÓSCAR JUÁREZ BECERRIL) . . . . .	45

## ESTUDIOS Y ENSAYOS

<i>Tzocuicatl, 'canto de suciedad'. Un canto mortuorio prehispánico</i> (PATRICK JOHANSSON K.) . . . . .	57
<i>"Colores" en Balún Canán, de juego inocente a exempla</i> (ARLENE SEGURA AMAYA) . . . . .	95
<i>Resonancias actuales del mito de la Atlántida</i> (GRECIA MONROY SÁNCHEZ) . . . . .	114
<i>El lenguaje formulaico en las coplas de la región de Yebala, Marruecos</i> (FRANCISCO MOSCOSO GARCÍA) . . . . .	135

## RESEÑAS

Elizabeth Hill Boone. <i>Relatos en rojo y negro: Historias pictóricas de aztecas y mixtecos</i> (VALENTINA QUARESMA RODRÍGUEZ) . . . . .	169
Mariana Masera. <i>Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico</i> (MARTHA BREMAUNTZ) . . . . .	175
Miguel A. Bartolomé y Alicia M. Barabas, coord. <i>Los sueños y los días: chamanismo y nahualismo en el México actual. Vol. III, Pueblos de Oaxaca y Guerrero</i> (ANDREA SILVA MARTÍNEZ) . . . . .	184
Elisa Ramírez Castañeda, ant. <i>Tradición oral indígena mexicana (4 vols.)</i> . 1. <i>Mitos</i> ; 2. <i>Héroes fundadores, reyes subterráneos y seres extraordinarios</i> ; 3. <i>Cuentos de animales tramposos, flojos, compadres y otros pícaros</i> ; 4. <i>Juan Oso, Blanca Flor y otros cuentos maravillosos de ultramar</i> (GLORIA LIBERTAD JUÁREZ) . . . . .	190
Kalu Tatyisavi. <i>Tzin tzun tzan</i> (ENRIQUE FLORES) . . . . .	198
Julio Camarena Laucirica, <i>Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real (II)</i> (SOFÍA GONZÁLEZ GÓMEZ) . . . . .	209
Carlos Pereda Roig, <i>Coplas de la región de Yebala (Norte de Marruecos)</i> (JOSÉ MANUEL PEDROSA) . . . . .	214

## VARIA

Ramón Menéndez Pidal: <i>poesía popular española y otros temas</i> (MARGIT FRENK) . . . . .	223
---	-----

# Textos y documentos

---



## *La almoneda del diablo* (1864): una comedia de magia de la Galería de Teatro Infantil de Vanegas Arroyo

La obra de *La almoneda del diablo* formó parte de la colección Galería del Teatro Infantil publicada por la imprenta Vanegas Arroyo a principios del siglo XX. Aunque el título no tiene firma, sabemos que el documento es un fragmento de la obra homónima del escritor español Rafael María Liern y Cerac,<sup>2</sup> que tiene una extensión mayor a la nuestra y que pertenece al género de las Comedias de Magia (asunto que trataremos en otra ocasión).<sup>3</sup>

A continuación presentamos una transcripción del impreso mexicano, para la que hemos contado con dos versiones publicadas por la editorial de Vanegas Arroyo. Se trata de dos cuadernillos de 16º, conformados por 12 páginas, es decir, seis hojas dobladas, impresas por los dos lados. En realidad, las dos versiones son muy similares salvo por algunos detalles, tipográficos y paratextuales, así como por algunas variantes mínimas que se identificarán en nota al pie. Se eligió la versión que, a nuestro

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de las colaboraciones realizadas para el proyecto PAPIIT IG400413 "Impresos populares mexicanos (1880-1917) rescate documental y edición crítica", dirigido por Mariana Masera. Los dos documentos provienen de una colección privada.

<sup>2</sup> Autor y director del Teatro Real, del Español de Madrid y del Gayarre de Barcelona; publicaba bajo el seudónimo de Amalfi. Su obra *La almoneda del diablo* se publicó en el año de 1862 (Cfr. Bregante, 2003: 489), y tuvo varias ediciones. La Biblioteca Virtual Cervantes publica un facsimilar de la undécima edición con fecha de 1897, con la anotación de que esta obra fue "refundida por su autor y ejecutada en el Teatro del Circo el 13 de enero de 1864" ([www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=la+almoneda+del+diablo](http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=la+almoneda+del+diablo), consultado en diciembre de 2014).

<sup>3</sup> Tenemos proyectado realizar un estudio con el propósito de pormenorizar diversos aspectos en torno a la obra: las relaciones textuales que establece con la comedia española original, su pertenencia al subgénero de la comedia de magia, así como la historia de dicho subgénero en México y su relación con el teatro infantil mexicano de la época.

parecer, contenía más datos y mayor legibilidad. La primera versión (A1),<sup>4</sup> que es en la que nos basaremos aquí, es más sencilla desde su portada, tiene una tipografía en redondas, con tamaños menores o cursivas para las indicaciones a los actores o productores. A2,<sup>5</sup> por su parte, tiene una portada más elaborada y el texto se enmarca con adornos tipográficos. Después del título de la obra, en A1, se encuentra un subtítulo que informa: “Registrada conforme a la ley”. Le sigue un grabado que representa un lecho de hojas (¿de oliva?), sobre el cual se encuentra una espada recostada y, sobre ella, un instrumento musical, probablemente una lira (véase la reproducción, p. 9).

Ninguno de los dos aporta alguna fecha. En A2 se nos informa la dirección de la librería en la que se pueden adquirir estos pliegos (“Librería Teatral de Juan Lechuga”), y el precio (10 centavos), mientras que en A1 se nos da la dirección de la imprenta de Vanegas Arroyo. Como se puede ver en las imágenes, A2 tiene un grabado al frente, frecuente en este tipo de documentos, con el que seguramente se intenta atraer la atención de los compradores. La escena es, hasta cierto punto, barroca, el grabado abarca toda la portada. En primer lugar, se pueden apreciar los edificios que rodean la escena y que nos permiten situar el suceso en una población. En el centro, se puede ver un diablo popular, con alas, que sostiene un tridente en la mano izquierda y un látigo en la derecha. La imagen es decididamente carnavalesca, el diablo po-

---

<sup>4</sup> Cronológicamente es posible que esta versión sea posterior a A2, debido a que en el pie se puede leer Testa. D. A. V. Arroyo, esto, como lo explica Elisa Speckman (2005: 396), se refiere a que el documento fue publicado bajo la dirección de Blas Vanegas Arroyo (Rubí) en la Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo, quien se hizo cargo a partir de 1913.

<sup>5</sup> Respecto a la Galería de Teatro Infantil, Enrique Flores recuerda que “a partir de 1905, y a solicitud de Vanegas Arroyo, Posada reserva su energía a una serie de teatro infantil, con situaciones primordialmente cómicas, escenarios callejeros y un uso del verso y el lenguaje popular que ayudaba a que los niños se aprendieran los diálogos más fácilmente (82-83). Ejemplos de esas zarzuelas infantiles, de esas “comedias de niños”, “de títeres” o “de magia” fueron: “La almoneda del diablo” (125), “Los celos del Negro con Don Folías” (129), “Juan Pico de Oro” (129) y “Para fingir espantos” (137)” (2003: 173). López Casillas, por su parte, afirma que esta comedia se puede fechar en 1906 (2003: 219).

dría verse como una “comparsa”. En la mesa inferior se pueden apreciar los objetos que están en venta: máscaras de diablos, animales y calaveras. La venta es presidida por “el escribano”, un caballero que sostiene en su mano izquierda un mazo. Rodean a la mesa personajes con trajes de los siglos XVII o XVIII (las calzas, los cuellos, los pantalones nos hablan sobre todo del siglo XVIII), se mezclan en la indumentaria sombreros españoles y mexicanos.

Algo interesante del grabado es el empleo de los espacios para hacer las anotaciones necesarias. En este caso, se aprovecha el mantel de la mesa para anotar el nombre de la imprenta. En la orilla derecha del mantel se puede apreciar la firma de Posada.

Respecto a la transcripción de los documentos, se tuvieron problemas de legibilidad en el documento base; en algunos casos, estos se pudieron solucionar al contrastar los dos impresos. En el caso de que no fuera así, pudimos completar algunas palabras señalando cualquier añadido mediante corchetes. Hemos incluido datos que nos parecen importantes, como el número de la página del documento, que situamos en el mismo nivel del texto, pero señalado no en medio sino al margen izquierdo para no entorpecer la lectura. Lo distinguiremos también empleando corchetes. Se mantiene la ortografía original salvo en algunos casos de puntuación, que se modernizan, y las variantes con A2 se distinguen en nota al pie.

En el cuerpo del texto, las acotaciones se indican de dos maneras: utilizando caracteres tipográficos en cursiva o mediante el uso de letras de menor tamaño. Los títulos que señalan el número de acto y de escenas están escritos en mayúsculas; sin embargo, en el caso de los títulos que marcan el número de escena, el tamaño tipográfico es menor al de los títulos que marcan el número de acto.

Al igual que en la portada, el texto de la cuarta de forros también se encuentra enmarcado por líneas de adornos tipográficos. Esta página es muy interesante y por eso transcribimos las de las dos versiones con las que contamos, pues en ellas se anuncian algunas de las próximas publicaciones de la colección de comedias infantiles.



La obra describe, en sus primeras escenas, la subasta de una serie de objetos mágicos pertenecientes al mago Fausto, el encantador, que permiten a los protagonistas realizar hazañas asombrosas. En primer lugar, con un rabo de jumento Mariblanca transforma a su burro Blasillo en un ser humano, mientras que Lizardo logra hacer varios trucos: dar ropas elegantes a Blasillo y aparecer una espada y un sombrero para él. De la obra original se conservan las dos historias de amor: la de Lizardo con Florinda y la de Mariblanca con Blasillo. Los últimos personajes son los más importantes en la comedia de títeres publicada por la editorial mexicana; se trata de un episodio burlesco en el que Mariblanca obliga, por medio de la magia, a Blasillo a casarse con ella. No es tan claro lo que pasa con los protagonistas reales de la comedia original: Lizardo y Florinda, que en la obra reproducida por Vanegas Arroyo aparecen por un espacio mucho menor al de la comedia española.

CLAUDIA CARRANZA  
(El Colegio de San Luis)

ANDREA SILVA MARTÍNEZ  
(Universidad Autónoma de San Luis Potosí)

# Reproducciones

## TEATRO INFANTIL

**Completa Coleccion de Comedias**  
PARA NIÑOS O TITERES.

<p>Discursos Patrióticos por Juan Pico de Oro. El Arguedo de Paz. Un Casamiento de Indios. La Cola del Diablo. La Casa de Vecindad. Don Juan Tenorio. L. s. Capitanes. El Navio de Doña Inés. Los Novios. La Isla de San Baladrán. La Vida y el Sacristán. Perico el incorregible. Por Juegita. El Casamiento de Bato. Los Chascos Mexicanos. Los chascos de un Licenciado. La Rosa Encatada (1a y 2a parte.) Los Colos del Negro con Don Polias.</p>	<p>Una Cena de Toros o El Amor de Luis. L. s. Susos del Valador. El Consultorio Médico. La Almoneda del Diablo. (Comedia de Magia.) El Premi Grande de la Loteria Nacional. El casamiento Frustrado. La Gran Via. El Jerobab. Difunto y Vivo. Tanzazos y Cuernas. Mondica y Húsfrans. Contra la Corriente. A Cazado de Mocones. La vengana de un ratero. Relacion para los Danzantes. Un Chasco Paribundio. Por Besar a la Gata. Nada sabe para quién Trabaja.</p>
---	--

**SE EXPENDEN:**  
En la Tip. de la Test. de A. Vangas Arroyo.  
Av. Rep. de Guatemala 87. Mexico.

## GALERIA DEL TEATRO INFANTIL

# LA ALMONEDA DEL DIABLO

## COMEDIA DE MAGIA EN DOS ACTOS

---

REGISTRADA CONFORME A LA LEY.



EDITOR Y PROPIETARIO:  
TESTA. DE A. V. ARROYO.

A1

BONNAS PASTORILES

DE VENTA  
EN LA IMPRENTA  
DE LA TEST. DE A. V. ARROYO  
CALLE DE SANTA TERESA Núm. 40  
MEXICO.

*El Casamiento de Bato,*  
*El Niño Dios en Belen.*  
CON UN BONHO CONCILLIBULO

*El Testerazo del Diablo.*

*Los Chascos de Bato y Bras*  
O UNA ESCENA DIVERTIDA.


*La Aurora del Nuevo Dia*  
EN LOS CAMPOS DE BELEN.

*La Verbena de Belen,*  
O UNA FIESTA PASTORIL.

La TEST. A. V. ARROYO

## GALERIA INFANTIL

### DEL TEATRO LA ALMONEDA DEL DIABLO.



EDITOR PROPIETARIO:  
A. VANGAS ARROYO.

MEXICO

A2

[Portada]

**Galería del teatro infantil**  
**LA ALMONEDA DEL DIABLO**

**Comedia de magia en dos actos**  
**Registrada conforme a la ley<sup>6</sup>**

[Grabado]

Editor y propietario:  
 Testa. De A. V. Arroyo.

[1]

LA ALMONEDA DEL DIABLO  
 COMEDIA DE MAGIA EN DOS ACTOS

PERSONAJES: Mariblanca.- Blasillo.- Lizardo.- Fuenteseca.- Jaz-  
 mín.- Un escribano.-Pregoneros.- Gente del pueblo.- Bailarinas.

ESCENA PRIMERA

*El escribano, pregoneros, alguaciles, Lizardo, Mariblanca,  
 Florinda y Fuenteseca.*

Escrib.- Señores, a celebrarse,  
 va la última almoneda,  
 en que debe rematarse  
 lo que de los bienes queda  
 de Fausto el encantador.

Fuen.- Comience, pues, el remate.

---

<sup>6</sup> En A2 esta leyenda autoral se registra en la página uno.



- Liz.- (a Flor.)<sup>7</sup> ¿No has olvidado mi amor?
- Flor.- ¿Cómo olvidar, cuando late por tu amor<sup>8</sup> mi corazón?
- Escrib.- Comienzo. Ni una palabra,<sup>9</sup> ni una sola interrupción.<sup>10</sup>  
(Con voz gangosa) Una pezuña de cabra.
- Fuen.- Doy por ella una pe[s]jeta.
- Preg.- ¿No hay quien dé más? Se remata.
- Liz.- La almoneda está completa.
- Fuen.- ¿No habrá por ahí otra pata?
- [2] Escrib.- Guardad silencio un momento, sigue la almoneda.
- Fuen.- Siga.
- Escrib.- Una cola de... jumento  
(a Mari) para algún rabón. Amiga, compradla para Blasillo.
- Mari.- Por ella un tostón daré.
- Preg.- Una, dos, tres. Al martillo queda rematada.

---

<sup>7</sup> En A2 no hay paréntesis que señalen esta indicación.

<sup>8</sup> En A2 dice 'amos' en lugar de amor.

<sup>9</sup> En A2: "Comience, pues el remate".

<sup>10</sup> Esta entrada no aparece en A2.

- Fuen.- A fe.  
que ha sido la adquisición  
una ganga bien barata.
- Escrib.- Más silencio en la reunión;  
por último, se remata  
de píldoras una caja.
- Liz.- Veinte reales al contado.
- Fuen.- No hay duda que es una alhaja  
para el que se haya atacado  
de cólicos.
- Escrib.- Terminada.  
Ha quedado la almoneda.
- Fuen.- Pues vámonos, que ya nada  
que podamos comprar queda.

### MUTACIÓN

#### *Vista de caballeriza*

#### ESCENA PRIMERA

*Mariblanca, Blasillo de burro  
comiendo en el pesebre.*

- [3] Mari.- Ahora sí, según discurso,  
te darás por satisfecho  
pues vas a quedar hecho  
en todo un completo burro.  
(*Se acerca a Blasillo y al ponerle  
la cola, éste se transforma,  
quedando convertido en hombre  
y vestido de aldeano.*)

- Blas.- Presagio feliz; ¡me río!  
hombre soy, ¡no hay duda alguna!  
boca, nariz... ¡Qué fortuna!
- Mari.- (Asustada) ¡Esto más! Habla Dios mío.
- Blas.- Desprecios ayer y tranca....  
hoy razón... ¡Diverso prisma!  
(Mirando a María) ¿Sois Mariblanca?
- Mari.- La misma.
- Blas.- Muchas gracias, Mariblanca.
- Mari.- ¿L[a]s gracias a mí?
- Blas.- Sí tal.
- Mari.- A aceptarlas no me atrevo.
- Blas.- A vuestro cariño debo  
la existencia racional.
- Mari.- ¿Al cariño?
- Blas.- Sí, señor.
- Mari.- Vaya un empeño gracioso.
- Blas.- Este cambio prodigioso  
es debido a vuestro amor.
- Mari.- No digáis más desatinos  
Vamos...
- Blas.- ¿Qué es desatinar?  
¿No suele amor transformar



- [4] a los hombres en pollinos?  
 Mari.- Es verdad.
- Blas.- ¿Pues qué hay que asombre<sup>11</sup>  
 en que de serlo cansado,  
 haya esta vez transformado  
 por gusto a un pollino en hombre?  
 ¿Tenéis de mí muchas quejas?
- Mari.- ¡Que si tengo quejas, dice<sup>12</sup>!
- Blas.- Una vez, no más, os hice  
 apear por las orejas,  
 ¿Os acordáis?
- Mari.- Sí, señor.  
 Bien, ¿y por qué os enojáisteis [*sic*]?
- Blas.- Porque un requiebro aceptasteis  
 del hijo de mi herrador.
- Mari.- Pues júzgolo un desatino.
- Blas.- De celillos fue un exceso.<sup>13</sup>
- Mari.- ¿De celillos? Según eso,  
 ¿Me amáb[a]is?
- Blas.- Como un pollino.
- Mari.- ¿De veras?

---

<sup>11</sup> En A2: “¿Pues hay que asombre?”

<sup>12</sup> “dices” en A2.

<sup>13</sup> En A2: “de celillos? Fue un exceso”.

- Blas.- Como os lo digo,  
y que haría, se me figura,  
por vos cualquiera locura.
- Mari.- ¿Os casaríais<sup>14</sup> conmigo?
- Blas.- De ningún modo.
- Mari.- ¿Qué escucho?
- [5] Blas.- Si de dinero no hay nada  
esa es una borricada  
que debe pensarse mucho.
- Mari.- Es verdad. Mas trabajando  
con gusto y con afición...  
Busquemos ocupación.
- Blas.- En eso estaba pensando;  
y como vos me queráis...
- Mari.- ¿De veras trabajaréis?
- Blas.- Como un asno.
- Mari.- No sabéis  
la alegría que me dáis.
- Blas.- Si en eso consiste todo...
- Mari.- ¿Quizás os parece poco?
- Blas.- Por trabajar estoy loco.

---

<sup>14</sup> "casarías" en A2.

Mari.- Hoy os buscaré<sup>15</sup> acomodo.

Blas.- ¿Hay vino?

Mari.- Mucho.<sup>16</sup>

Blas.- ¿No hay tranca?

Mari.- Qué ha de haber. Ya veréis vos.

Blas.- Pues acepto.

Mari.- Guardeos Dios.

Blas.- Dios os guarde, Mariblanca.

*(Váse Mariblanca)*

ESCENA SEGUNDA

*Dicho, Lizardo*

[6]

Liz.- Felices, amigo mío.<sup>17</sup>

Blas.- Iguales los tenga usía.

Liz.- ¿Qué hacéis aquí?<sup>18</sup>

Blas.- ¡Suerte impía!  
Esperar

Liz.- En vos confío.

<sup>15</sup> “buscré” [sic] en A2.

<sup>16</sup> Esta entrada no aparece en A2.

<sup>17</sup> En A2: “Felices amigos míos”.

<sup>18</sup> Esta entrada no aparece en A2.

Que me saquéis de un apuro.  
Necesito un criado fiel  
que pueda contar con él,  
y sea audaz, leal y seguro.<sup>19</sup>

Blas.- Púes miradme y si os agrado  
ya no tenéis<sup>20</sup> que buscar.

Liz.- ¿Os convendría vos estar  
conmigo como criado?

Blas.- Por mí no hay inconveniente  
en quedar comprometido.

Liz. Muy bien; más<sup>21</sup> ese vestido  
está muy poco decente.

Blas. Es mi único patrimonio.

Liz. Pues yo os daré otro. Mirad.  
(*Transformación del traje de Blasillo*)

Blas. ¡Virgen de la Soledad!  
¿Si seréis vos el demonio?

Liz. ¿Te asombras de lo que ves?  
Sígueme, pues, majadero.

Blas. Pero me falta sombrero.

Liz. Tómalo de aquí.  
(*Le presenta el suyo, que al tirar del ala se hace dos*)

---

<sup>19</sup> En A2: "Y sea audaz lea [sic] y seguro".

<sup>20</sup> "tendréis" en A2.

<sup>21</sup> "mas" cambia por "pero" en A2.

[7] Blas. ¡Pardiez!  
 ¿Sigue la broma? Me agrada,  
 mas si en un<sup>22</sup> lance me miro.....  
 no tengo armas.

Liz. (*Le presenta un ramo a Blasillo  
 cogiendo una flor saca 1<sup>23</sup> espada*)  
 Tira.

Blas. Tiro.  
 ¡Válgame Cristo! ¡Una espada!

ESCENA TERCERA  
*Dichos, Mariblanca*

Mari. Blasillo, ya os he arreglado  
 una gran colocación  
 (*reparando en Blasillo*),  
 pero qué transformación.  
 ¡Ah! Y estáis acompañado.

Blas. La situación es bien franca.

Mari. ¿No venís?

Blas. ¡Sería gracioso!

Mari. ¿Qué decís?

Blas. Que sin esposo  
 os quedasteis, Mariblanca,  
 que no me caso con vos  
 porque lo he penasado [*sic*] mucho;  
 que os abandono.

---

<sup>22</sup> En A2 no aparece este artículo.

<sup>23</sup> En lugar del número aparece la palabra “una” en A2.

- Mari.        ¡Qué escucho!
- Blas.        Así, pues, quedad con Dios;  
ved si vuestro amor alcanza  
a pescarme cualquier día.
- Mari.        Yo os juro por vida mía  
que sabré tomar venganza,

[8]

## ACTO II

## ESCENA PRIMERA

*Esterior [sic]<sup>24</sup> del palacio de la felicidad.*

*Blasillo con piel de pollino. Después Lizardo en traje de aldeano.*

- Blas.        Tal vez tiré un desatino;  
pero me duele en el alma  
haber perdido la calma  
de mi vida de pollino;<sup>25</sup>  
nadie en el mundo lo pasa  
también, según yo discuro,  
como burro, si es el burro<sup>26</sup>  
un burro de buena casa.  
¡Ánimo, vamos a ver!  
Maga, duende o geniecillo  
que protejas a Blasillo,  
dime lo que debo hacer;  
¿Qué habrá para sosegarse?

*(Aparecen sucesivamente las respuestas adecuadas en un árbol)<sup>27</sup>*

<sup>24</sup> "Exterior" en A2.

<sup>25</sup> "pollito" en A2.

<sup>26</sup> En A2: "Como el burro si el burro".

<sup>27</sup> En A2: "(Aparecen sucesivamente en un árbol las respuestas adecuadas)".



¡Casarse! Buen remedión.  
 ¿Con quién, hermosa? Sé franca  
 ¡Con Mariblanca!  
 ¡Primero con una tranca  
 me maten! Al paraíso  
 renuncio yo, si es preciso  
 casarse con Mariblanca.  
 (*Entra Lizardo con aire triste*)

Liz. ¿Qué te parece, Blas, de la mudanza?

[9]

Blas. ¡Terrible retroceso!  
 cuando miro el fanal de mi<sup>28</sup> esperanza  
 hundirse en el ocaso,  
 si a la inflexible lógica recurro,  
 claramente me enseña que a este paso,  
 un paso más y me convierto en burro.

Liz. Y de Florinda bella separado  
 será fuerza vivir. Del astro hermoso  
 cuya lumbre encendida  
 la senda del amor me señalaba.

Blas. ¿Un talismán no tienes poderoso?

Liz. Es impotente ya.

Blas. ¡Cielos!

Liz. Escucha.  
 Quédale de poder muy poco espacio;  
 cesará la influencia de su magia<sup>29</sup>  
 cuando suenen las tres en el palacio.

<sup>28</sup> No aparece la palabra "mí" en A2.

<sup>29</sup> "mágia" [*sic*] en A2.

- Blas. [El] oírte, señor, cáusame pena  
(*Suenan las tres*) Ese reloj...
- Liz. Las [t]res ¡Duro destino!  
¡E[s] la hora fatal esa que suena!  
¡Aquí murió mi amor!
- Blas. Y aquí un pollino.
- Jaz. Un solo recurso<sup>30</sup> queda  
para que puedas triunfar.
- Liz. Dime cuál es.
- Jaz. Arrancar  
el ramo que en la almoneda  
de Fausto el encantador  
no salió a remate.
- [10] Liz. ¡Pues!  
¿Y a dónde se halla?
- Jaz. ¿La ves  
en esa peña?
- Blas. Señor.....
- Jaz. Esperad, pues es preciso  
un requisito cumplir  
hay que casarse o morir.
- Blas. Aceptado el compromiso.

---

<sup>30</sup> En lugar de "recurso", "recuerdo" en A2.

*(Antes de que puedan impedirselo arraca [sic] el ramo y en ese momento aparece Mariblanca, música, genios, hadas, bailarinas, etc. Desaparecen los vestidos de Lizardo y Blasillo quedando éstos con lujosos trajes.)*

Mari. Ha de cumplir quien arranca  
ese talismán que ves  
una condición:

Blas. ¿Cuál es?

Jaz. Casarse con Mariblanca.

Blas. He caído en la celada.

Mari. Te hice en mis redes caer.

Blas. Vamos, acabo de hacer  
una insigne borricada.

Mari. Ardid que me hace vencer.....  
acepta mi matrimonio.....

Blas. No inventaría el demonio  
lo que inventa una mujer,  
aunque con temor al yugo  
te entrego mi mano hermosa.

Mari. Será tu vida dichosa.

Blas. Pues entonces apechugo.

(GRAN BAILE FINAL)

[Cuarta de forros]  
 TEATRO INFANTIL  
 Completa Colección de Comedias  
 Para niños o títeres

Discurso Patriótico por Juan Pico de Oro.	Una Corrida de Toros o El Amor de Luisa.
El Juzgado de Paz.	L[o]s Sustos del Valedor.
Un Casamiento de Indios.	El Consultorio Médico.
La Cola del Diablo.	La Almoneda del Diablo, (Comedia de Magia).
La Casa de Vecindad.	El Premi[o] Grande de la Lotería Nacional.
Don Juan Tenorio.	El Casamiento Frustrado.
L[o]s Gendarmes.	La Gran Vía.
El Novio de Doña Inés.	El Jorobado.
Los Novios.	Difunto y Vivo.
La Isla de San B[a]landrán	Taastazos y Cuernos.
La Viuda y el Sacristán.	Mendiga y Huérfana.
Perico el incorregible.	Contra la Corriente.
Por Josefita.	A Cambio de Mojicones.
El Casamiento de Bato.	La venganza de un ratero.
Los Pulques Mexicanos.	Relación para los Danzantes.
Los chascos de un Licenciado.	Un Chasco Furibundo.
La Rosa Encantada (1ª y 2ª parte)	Por Besar a la Gata.
Los Celos del Negro con Don Folías.	Nadie sabe para quién Trabaja:

Se expenden:  
 En la Tip. De la T[es]t. de A. Vanegas Arroyo.  
 Av. Rep. De Guatem[a]la 67 México

**A2, última hoja:**

Novenas para las nueve jornadas<sup>31</sup>  
Arregladas para la juventud<sup>32</sup>

[Entre adornos tipográficos:]  
Bonitas pastorelas

DE VENTA EN LA IMPRENTA DE LA TEST. DE A. V. ARROYO  
Calle de Santa T[ere]sa Núm. 40  
MEXICO

*El Casamiento de Bato.*  
*El Niño Dios en Belén.*  
*con un bonito conciliábulo*  
*El Testerazo del Diablo.*  
*Los Chascos [de] Bato y Bras*  
*o una es[cuel]a divertida.*  
*La Aurora del Nuevo Día*  
*en los campos de Belén*  
*La Verbosa de Belén,*  
*o una fiesta pastoril*

[entre adornos tipográficos]  
La Test. A. V. Arroyo

**Bibliografía citada**

- BREGANTE Otero, Jesús, 2003. *Diccionario Espasa literatura española*. Madrid: Espasa Calpe.
- FLORES, Enrique, 2003. Reseña del libro de Mercurio López Casillas, José Guadalupe Posada. *Ilustrador de cuadernos populares. Revista de Literaturas Populares III (1): 169-175.*

---

<sup>31</sup> Cita en margen izquierdo.

<sup>32</sup> Cita en margen derecho.

LÓPEZ CASILLAS, Mercurio, 2003. *José Guadalupe Posada. Ilustrador de cuadernos populares*. México: RM.

SPECKMAN GUERRA, Elisa, 2005. "Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo". En: Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.). *La república de las letras*. Vol. II. *Publicaciones periódicas y otros impresos*. México: UNAM.



## Tres corridos agraristas de Santiago Tuxtla, Veracruz

Es común escuchar entre los historiadores que los archivos históricos deparan numerosas sorpresas, situación que corroboré cuando realizaba una indagación sobre el proceso de reforma agraria en la región de los Tuxtlas, ubicada en la zona central de la gran planicie costera del golfo de México, y en específico sobre la población de Santiago Tuxtla. Esta población tiene la fama de haber sido el sitio elegido por Hernán Cortés para establecer el primer cultivo de la caña de azúcar en la Nueva España. La búsqueda de materiales en el fondo de la Comisión Agraria Mixta, resguardado en el Archivo General del Estado de Veracruz, me permitió conocer las particularidades del proceso agrarista en esa localidad veracruzana. Tras una primera revisión de los documentos, y para mi sorpresa, me encontré inserto en uno de los dos legajos que conforman el expediente de Santiago Tuxtla, unas hojas mecanoscritas que contenían tres corridos firmados por Marcial Guezpal, Marcial Cuesta y uno sin firma, dedicados al líder agrarista Francisco A. Gómez. Al igual que sucede con el caso de numerosos corridos (Moreno Rivas, 1989: 30), no se cuenta con información que permita develar quiénes fueron los autores, aunque es probable que hayan sido redactados por la misma persona, quien no sólo se cambió el apellido sino que también evitó firmar el otro corrido, y desconocemos la razones que tuvo para tomar estas decisiones.

La anterior aseveración se puede comprobar por el hecho de que los corridos fueron compuestos en un periodo muy corto, entre el 18 y el 20 de abril de 1938, comparten el mismo estilo de composición y se mencionan prácticamente los mismos hechos. Los corridos reflejaban la lucha de poder en el ejido de Santiago, pues a principios de 1938 un grupo de campesinos, encabezados

por Manuel Xoca, Eusebio Macario e Hilario Ambrosio, cuestionaron las razones por las que Antonio Alvarado seguía al frente del Comité Agrario Administrativo de Santiago. Es importante mencionar que este personaje fue nombrado presidente del Comité en 1930 y de acuerdo con las leyes agrarias, debía realizarse la renovación de los organismos cada dos años. Alvarado logró evitar que se le depusiera debido a la alianza que estableció con actores políticos como el Ayuntamiento local, la guerrilla agraria y Francisco A. Gómez, el personaje aludido en los corridos y uno de los principales líderes tejedistas de la región. En 1934 se realizaron los primeros intentos para deponer a Antonio. El delegado de la Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos Antonio Solís denunció que Alvarado sólo repartía las tierras del ejido provisional a sus allegados. Como el Procurador de Pueblos desestimó la acusación, Solís arguyó que el presidente del Comité era uno de esos “politicastros” que utilizaban la cuestión agraria para agitar las “pasiones políticas y sociales”. El conflicto entre Solís y Alvarado revelaba la lucha de poder entre dos grupos políticos, pues el primero tenía vínculos con el Partido Nacional Revolucionario (PNR) mientras que el segundo representaba a los tejedistas.

Como las autoridades centrales buscaban dismantelar el proyecto agrarista radical de Adalberto Tejeda, se buscaron los medios que permitieran adentrarse en los intersticios del poder local, a fin de crear una maquinaria política, paralela e independiente del tejedismo, que dismantelara la red de alianza y pactos que le otorgaban poder informal sobre una buena parte de los distritos rurales veracruzanos (Ginzberg, 2009: 382-383; Maldonado, 1992: 61-63; Falcón, 1977: 121-125). Los esfuerzos del PNR carecerían de resultados y Alvarado continuó al frente del Comité, a pesar de las acusaciones que se realizaron en su contra. Para consolidar su poder político, el presidente del Comité expulsó a los ejidatarios que simpatizaban con el PNR e impidió que se realizaran las elecciones que se debían efectuar el 18 de octubre de 1934. Así, José S. Lira, quien era presidente de la Junta de Administración Civil, informó que a causa de las maniobras

de los partidarios de Alvarado, a quienes denominaba los “rojos”, determinó posponer las elecciones y consintió en que sólo votaran los que tuvieran posesión de una parcela. La concesión otorgada por Lira constituía una victoria para Alvarado, pues se vedaba el derecho de elección a varios campesinos peneristas. Como las condiciones políticas en el ejido se tornaban violentas, la Comisión Nacional Agraria decidió posponer la elección de manera indefinida.

La victoria de Alvarado, gracias al apoyo otorgado por Gómez, le permitió convertirse en la figura dominante de la escena agraria santiagueña, de tal manera que en los siguientes años ni siquiera se planteó la posibilidad de llevar a cabo elecciones para renovar la dirigencia ejidal. Por lo anterior, no debe extrañar que cuando Manuel Xoca, Eusebio Macario e Hilario Ambrosio intentaron cambiar la directiva del ejido, no sólo se les buscara desprestigiar al llamarlos “politiqueros de profesión”, sino que también se les expulsó del ejido con la acusación de que ellos no eran nativos de Santiago, circunstancia que se puede apreciar en el segundo corrido; además de que se les acusó de ser “traidores” y estar “mal orientados”, a diferencia de Alvarado que, según Guezpal, no ambicionaba el dinero ni el poder, y hasta se llegaba a aducir que cedería el poder, tras ocho años de ejercerlo, en la asamblea ejidal para “entregar los documentos”. Lo cierto es que Antonio no sólo no entregó la presidencia, sino que continuó en el cargo hasta 1945. Lo interesante de estos corridos es que no sólo se defendía a Francisco A. Gómez de las imputaciones que se le hacían, sino que también se partían lanzas en favor de Alvarado. A Gómez se le presentaba como un “héroe” defensor de los intereses de los “pobres” y se le eximía de los cargos y de las acusaciones de corrupción que se le imputaba. Estos no eran los únicos asuntos de los que se ocupaban los corridos, pues también se cuestionaba el proyecto de dotación propuesto por la Comisión Nacional Agraria (CNA), se proponía la formación de una cooperativa campesina, la formación de un comité alterno, y también

se hacía referencia a sucesos externos como la expropiación petrolera y la guerra civil española.

La publicación de los corridos de Marcial Guezpal resulta importante por dos razones. La primera es el carácter inédito de las composiciones. En *El corrido en Veracruz*, compilación realizada por Georgina Trigos, aparecen corridos dedicados a personajes como Carolino Anaya, Úrsulo Galván, Antonio M. Carlón, Isauro Acosta, José Cardel, Manuel Viveros, Manuel Parra, Cornejo Armenta, Crispín Aguilar, Tomás Reyes, Lorenzo Azua y Adalberto Tejeda. Varias de estas composiciones estaban dedicadas a agraristas destacados, motivo por el que se puede suponer que Trigos no tuvo conocimiento de los corridos dedicados a Alvarado y que éstos no trascendieron la esfera local, sino que sólo se utilizaron para cumplir con un motivo específico: la defensa del líder agrarista. Estos corridos tampoco se mencionan en otras compilaciones (Trigos, 1989; Mendoza, 1939; Mendoza, 1954; Mendoza, 1985; Mendoza, 1990; Romero, 1977; Vélez, 1990), tampoco en las décimas dedicadas a los agrarista (Pérez Montfort, 2001).

La segunda razón reside en el hecho de que se cuestiona la idea, propuesta por Georgina Trigos, respecto a que el corrido no apareció en ciertas zonas con una tradición musical arraigada, tal como lo eran la Huasteca o el Sotavento, sino que se circunscribió a la región central de Veracruz (Trigos, 1990: 26). Las composiciones de Guezpal, Cuesta y el autor desconocido muestran que el corrido también se manifestó en otras regiones del estado, aunque quizá no logró tener el impacto que las otras manifestaciones musicales de corte tradicional.

Los corridos se transcribieron tal como aparecen en el expediente de dotación de Santiago, aunque se adecuó la puntuación y se introdujeron algunas notas que aclaran los sucesos narrados. Los corridos que a continuación se presentan siguen el patrón general identificado por varios autores, pues se inicia con una llamada al público; después se menciona el nombre del personaje, el suceso y la fecha; se presenta el mensaje que se quiere

transmitir y se cierra con una despedida (Moreno, 1989: 31-32; Trigos, 1990: 23).

ROGELIO JIMÉNEZ MARCE

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

### Bibliografía citada

- FALCÓN, Romana, 1977. *El agrarismo en Veracruz. La etapa radical (1928-1935)*. México: El Colegio de México.
- GINZBERG, Eitan, 2009. "Formación de la infraestructura política para una reforma agraria radical: Adalberto Tejeda y la cuestión municipal en Veracruz, 1928-1932". En *La Revolución Mexicana en Veracruz. Antología*, ed. Bernardo García y David Skerrit. México: Gobierno del Estado de Veracruz, Secretaría de Educación de Veracruz, 381-441.
- MALDONADO, Serafín, 1992. *De Tejeda a Cárdenas. El movimiento agrarista de la revolución Mexicana, 1920-1934*. México: Editorial Universitaria de Guadalajara.
- MENDOZA, Vicente T., 1939. *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_, 1954. *El corrido mexicano*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_, 1985. *Corridos mexicanos*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_, 1990. *El corrido de la Revolución Mexicana*. México: UNAM.
- MORENO RIVAS, Yolanda, 1989. *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza / CONACULTA.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 2001. "La décima comprometida en el Sotavento veracruzano. Un recorrido desde la Revolución hasta nuestros días". *Revista de Literaturas Populares* I-1: 115-154.
- ROMERO, Jesús, 1977. *Corridos de la Revolución Mexicana*. México: Costa-Amic.
- TRIGOS, Georgina, 1989. *Los corridos agraristas veracruzanos*. México: Universidad Veracruzana.

———, 1990. *El corrido veracruzano (antología)*. México: Universidad Veracruzana.

VÉLEZ, Gilberto, 1990. *Corridos mexicanos*. México: Editores Mexicanos Unidos.

### **I. De la purita verdad**

*Autor desconocido*<sup>1</sup>

Año de 1938  
que habéis venido,  
prejuzguen las referencias  
lo que habla este corrido.

5 Bastante gente ignorante,  
que es de cerebro vacío,  
dicen que Francisco A. Gómez<sup>2</sup>  
por dinero se vendió.

10 Eso no es de creer,  
por un gran honor que encierra,  
esa venta yo no la veo  
como del cielo a la tierra.

15 Cuando el camarada Gómez  
cierto se llegue a vender,  
es porque este mundo tierra  
ya pronto se va a perder.

Eso no se debe hacer  
en un hombre de firmeza,

---

<sup>1</sup> AGEV, CAM, exp. 332, caja 161a, f. 163.

<sup>2</sup> Francisco A. Gómez era uno de los líderes tejedistas de la región.



20 que ha sabido soportar  
nuestra maldita pobreza.

Camaradas campesinos,  
no se crean de las versiones;  
es que quieren destruir  
la digna labor de Gómez.

25 El rico tiene costumbre  
de intimidar agraristas,  
que se dejen manejar  
del traidor latifundista.

30 Compañeros de pobreza,  
estamos haciendo la guerra;  
nos cortarán la cabeza  
antes de entregar la tierra.

35 El rico quiere ganar  
siempre con puras traiciones;  
fíjense con quiénes se vale,  
con los amigos de Gómez.

40 El rico no hace razones,  
nada, nada le conviene;  
el peso que tiene Gómez  
ningún chapupa<sup>3</sup> lo tiene.

No se dejen engañar,  
siempre fuertes como roca;  
miren qué es más traidor,  
si Gómez o Manuel Xoca.

---

<sup>3</sup> *chapupa*: 'broma o burla que se convierte en habitual'. Aquí se usa para aludir, en forma despectiva, a otros dirigentes agrarios.

- 45      Somos de Santiago Tuxtla,  
          dulces como el membrillo,  
          la parcela de Manuel Xoca  
          la tiene en Cerro Amarillo.<sup>4</sup>
- 50      También les hago saber,  
          por este caso importuno,  
          que de hoy en adelante  
          no hay que abrigar a ninguno.
- 55      A los que vienen de fuera  
          los consideran más hombres,  
          a esos les dan su tierra  
          y no al que le corresponde.
- 60      Así pasa con Manuel Xoca,  
          que le tienen mimado;  
          hoy calumnia vilmente  
          a Gómez y Alvarado.
- 65      Poco es lo que quiere ser,  
          pero creo que lo ha soñado;  
          es que ambiciona el poder  
          que tiene Antonio Alvarado.
- 70      Lo que debe ambicionar  
          es un derecho sencillo;  
          su parcela y su lugar  
          lo tiene en Cerro Amarillo.
- 70      Xoca se vino a arrimar,  
          luchando con mala idea;  
          vaya a buscar su lugar  
          por lo más pronto que sea.

---

<sup>4</sup> Se refiere a una de las congregaciones que pertenecían a San Andrés Tuxtla.

Manuel Xoca, Hilario Ambrosio  
se declararon caudillos;  
75 sus derechos y sus parcelas  
búsquenlo en Cerro Amarillo.

¡Ah<sup>5</sup> qué grande falsedad!  
Cómo saben poner precio,  
diciendo que Gómez ya  
80 se vendió por 200 pesos.

Así le pasó a Juan Llanos:  
le quitaron El Progreso;  
dijeron que se vendió  
también por 300 pesos.

85 Con su pobreza ha luchado  
ayudando al campesino,  
pero por un diplomático  
a él le dieron camino.

Nada de cuidado da,  
90 es porque así nos conviene;  
el sol ahora se va  
pero ahí<sup>6</sup> mañana viene.

Lo mismo don Juan Paxtián<sup>7</sup>  
no se debe de meter;  
95 que defienda a sus rancheros  
es lo que debe hacer.

---

<sup>5</sup> En el original: A.

<sup>6</sup> En el original: *hay*.

<sup>7</sup> Juan Paxtián era un cacique local cuya base de operaciones se encontraba en la región de San Andrés Tuxtla, lo cual explica el porqué se le pedía que no tratara de entrometerse en los asuntos de Santiago, población de la que era vecina. Al igual que otros líderes estatales, a Paxtián se le reconocía como el prototipo del cacique capaz de movilizar a los campesinos, combatir a los terratenientes y lograr la entrega de dotaciones ejidales.

Juan Paxtián siempre le gustó  
con armas amenazar;  
en el ejido de Tuxtla  
100 nada tiene que tratar.

Juan Paxtián se le comprende,  
no se debe ignorar  
que va buscando la chichi  
para volver a mamar.

105 Que se fije Juan Paxtián  
que ya la hora ha sonado,  
y que recuerde de Gómez  
que ha sido disciplinado.

110 No crea que somos borregos  
de aquellos suyos que espanta;  
que defienda a sus rancheros  
que tiene bajo sus plantas.

115 El amigo Pancho Gómez  
nada más sigue la pista;  
él no les reza a los santos  
porque es muy racionalista.

120 El amigo Juan Paxtián  
observa la naturaleza,  
porque así lo dijo Cupido:  
"Con la vara que tú mides  
con esa serás medido".

Ya con esta me despido,  
no les cause novedad;  
ya les canté este corrido.

## 2. *Corrido*

*Autor: Marcial Cuesta*<sup>8</sup>

Con fecha de 8 de marzo  
hubo un acontecimiento;  
vinieron los ingenieros  
que ordenó el departamento.<sup>9</sup>

5 Del jefe de la nación  
las órdenes han cumplido:  
venir a esta población  
para cortar su ejido.<sup>10</sup>

10 Camaradas campesinos  
no se deben excusar,  
porque el ingeniero vino  
directamente a cortar.

15 Ah,<sup>11</sup> qué lucha tan enorme  
que pronto tendrá su fin;  
ninguno queda conforme  
de ir hasta San Martín.<sup>12</sup>

Nuestra dotación de ejidos  
que está en provisional  
todos están en cultivo,

---

<sup>8</sup> AGEV, CAM, exp. 332, caja 161a, f. 164.

<sup>9</sup> Se refiere al Departamento Agrario, creado en 1934 como parte de la reestructuración de la burocracia agraria promovida por el presidente Lázaro Cárdenas.

<sup>10</sup> Alude a la llegada de ingenieros de la CNA para delimitar el ejido que se entregaría en forma provisional.

<sup>11</sup> En el original: *A*.

<sup>12</sup> Parte de las tierras que se entregarían en dotación se encontraban en las inmediaciones del volcán San Martín, propuesta con la que no estuvieron conformes los ejidatarios de Santiago.

20 las del Banco Nacional.<sup>13</sup>

En el Cerro del Vigía<sup>14</sup>  
también nos van a cortar;  
todo es una sangría  
que no se puede ni andar.

25 Queremos nuestro ejido  
cerca de la población,  
por la sangre que ha corrido  
de nuestra revolución.

30 Señores yo les suplico,  
a todos mis cuatezones,  
si no le conviene al rico,  
que mire como le pone.

Si en el Banco Nacional,  
no se cortan los ejidos,  
35 nuestro gobierno hace mal,  
por haberlo prometido.

Debemos tener en cuenta,  
que el gobierno ha prometido,  
que en las tierras más cercanas,  
40 ahí serían nuestros ejidos.

Ahora por mala intriga,  
él nos quiere retirar;

---

<sup>13</sup> Se alude a un predio que los ejidatarios ocuparon y que no estaba contemplado en el proyecto de dotación de la CNA, pero sí en el que se aprobó en 1929 a instancias del gobernador Adalberto Tejeda.

<sup>14</sup> Otra parte de las tierras que se entregarían a los ejidatarios estaba en las inmediaciones del cerro, lo que no agradó a los santiagueños, que consideraban que no se debían repartir porque pertenecían a su ayuntamiento.



camaradas no se dejen,  
estamos para luchar.

45 El señor gobernador  
vino a esta población;  
ha ordenado que nos ayude  
el Banco de Refacción.<sup>15</sup>

50 De eso no ha cumplido nada  
a esta organización;  
ayuda a los campesinos  
de pequeña población.

55 Los Tuxtlas y Catemaco  
ya nos dejaron en blanco;  
Comoapan y Calería  
todos los ayuda el Banco.<sup>16</sup>

60 Y si aquí nos ayudaran,  
camaradas, les suplico,  
la cosecha de maíz  
no fuera en mano del rico.

Camaradas campesinos,  
luchar contra la reacción;  
no esperen que nos ayude  
el Banco de Refacción.

65 No hay más que formalizar

---

<sup>15</sup> Se refiere a un proyecto de otorgamiento de créditos agrícolas propuesto por el gobernador Jorge Cerdán.

<sup>16</sup> San Andrés Tuxtla y Catemaco eran las otras dos poblaciones que conformaban la región de los Tuxtlas, en tanto que Comoapan y Calería eran congregaciones pertenecientes a San Andrés. Todas ellas se dedicaban al cultivo del tabaco, lo cual explicaba el apoyo otorgado por el Banco.

una gran cooperativa,  
en asamblea general,  
que acuerde la directiva.<sup>17</sup>

70 Todos estamos dispuestos,  
ninguno se ha de quejar,  
pues solamente con eso  
todos han de progresar.

75 Ya no hay que engordar al rico,  
compañero luchador;  
debemos pegarle un brinco<sup>18</sup>  
por ser el explotador.

80 El rico es el cosechero,  
se los digo con valor;  
es el que entrega dinero  
pero de nuestro sudor.

El señor Francisco A. Gómez,  
que nunca ha sido traidor,  
se sostiene como hombre  
porque le sobra valor.

85 De todo me he referido,  
de los Tuxtlas en general,  
y si al rico no le gusta,  
bien me lo puede avisar,  
que vive en Santiago Tuxtla,  
90 el camarada Marcial.

---

<sup>17</sup> La idea de crear una cooperativa mostraba que se deseaba implementar una de las propuestas del gobierno cardenista, que consideraba que las cooperativas podrían ayudar al desarrollo del campo mexicano.

<sup>18</sup> *pegarle un brinco*: forma coloquial para referirse a la necesidad de apartar a los poderosos.

### 3. Corrido

*Autor: Marcial Guezpal o "un poeta de Santiago"*<sup>19</sup>

Voy a cantar un corrido,  
señores, mucha atención;  
yo les diré dónde ha nacido  
en gran organización.

5 Yo me encuentro satisfecho  
y sin ningún egoísmo;  
en el Márquez<sup>20</sup> están los hechos  
donde nació el agrarismo.

10 Fue en el año 23,  
que a todos dio simpatía;  
fuimos en contra del burgués,  
domingo fue en aquel día.<sup>21</sup>

15 No tacharon esta ley  
cuando estaban principiando,  
que no éramos más de seis  
los que está[ba]mos luchando.

20 Pacho Gómez como honrado  
y sin ninguna malicia,  
él es el que se ha parado  
al frente de la injusticia.

Luchó para principiar  
y al indio ha despertado;  
él fue el que vino a quitar  
aquel yugo tan pesado.

---

<sup>19</sup> AGEV, CAM, exp. 332, caja 161a, f. 165.

<sup>20</sup> Se alude a una congregación ubicada en Santiago.

<sup>21</sup> Guezpal se refiere a la primera petición de tierras, aunque la fecha no es correcta, pues se realizó en 1922.

25 Ha sufrido sin cesar  
habladas de compañeros;  
nadie le debe probar  
que se vendió por dinero.

30 Aquellos que han publicado,  
que don Pancho se ha vendido,  
esperan el resultado  
que hoy están comprometiendo.

35 Cuando el camarada Gómez  
cierto se llegue a vender,  
entonces hasta los ratones  
los miraremos correr.

40 El señor comisariado  
Fernández, el tesorero,  
es tanta su honradez  
que no ambiciona dinero.

Pues todos han de saber  
del grupo mal orientado;  
peleando ellos el poder  
que tiene Antonio Alvarado.

45 Ya no se puede creer  
que no queda uno admirado;  
si ellos querían el poder  
antes lo hubieran hablado.

50 El día que el comisariado  
renuncie su nombramiento,  
en asamblea será tratado  
para dar sus documentos.

Hoy el indio no se agacha,  
otros ya pelean la silla;

55 miren a don Antonio Chucha,  
quiere ser jefe de guerrilla.

Gabriel Xolo es el tesorero  
del grupo mal orientado;  
pobrecito compañero,  
60 ignorante y engañado.

Manuel Xoca presidente,  
Eusebio el conquistador,  
Hilario Ambrosio el suplente  
de todo el grupo traidor.<sup>22</sup>

65 Esos pobres compañeros  
que traicionan a sus clases,  
no los guía ningún lucero,  
ni tienen ninguna base.

70 Lo mismo es de la cuota,  
que es un peso en general;  
no es una suma grandota,  
ya la pueden ingresar.<sup>23</sup>

75 Con dinero han de ayudar,  
esto si no se tolera;  
con gusto se ha de pagar  
esa deuda petrolera.

---

<sup>22</sup> Los personajes mencionados fueron los que buscaron que Alvarado dejara la presidencia del Comité. De hecho, ellos formaron un Comité alterno apoyado por Antonio Chucha y Juan Paxtián.

<sup>23</sup> Una razón por la que se cuestionaba a Alvarado fue la imposición del pago de un peso por derechos ejidales. Como Antonio no presentó un informe del dinero recaudado, fue acusado de corrupción.

80        Todito el que sea sincero  
             y tenga buen corazón,  
             ayudará con dinero  
             al jefe de la nación.<sup>24</sup>

             El grupo desorientado,  
             que están con el fanatismo,  
             toditos serán lavados  
             con agua del comunismo.<sup>25</sup>

85        Lucharemos contra el clero  
             que sostiene a la reacción;  
             ellos son los traicioneros  
             de nuestra hermosa nación.<sup>26</sup>

90        El cura, para que coma,  
             sugestiona al campesino;  
             camaradas de esta zona,  
             alerta en lo que les digo.

95        Recuerden que allá en España  
             hay la gran revolución,  
             y el clero con sus mañas  
             ayuda su religión.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> El compositor utilizaba el asunto de la expropiación petrolera, promulgada el 18 de marzo de 1938, es decir, un mes antes, para justificar el dinero que se tenía que pagar al Comité.

<sup>25</sup> El autor ironiza con la idea de que la implantación del comunismo es similar al rito del agua bautismal.

<sup>26</sup> La alusión al clero evidencia la acendrada lucha que los agraristas veracruzanos mantenían en su contra.

<sup>27</sup> La guerra civil española, iniciada en julio de 1936, le servía al compositor para justificar la lucha contra la religión, pues en España la Iglesia católica había apoyado al Bando Nacional, integrado por todos los que estaban en contra del Frente Popular, formado por una coalición de partidos republicanos y socialistas.

Pobres de mis camaradas,  
que nos vendrán a buscar;  
cuando Xoca no sea nada  
100 y no los pueda salvar.

Ya con esta me despido,  
perdonen lo mal dictado;  
hoy les brinda este corrido  
[un poeta de Santiago].<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Añadimos el último verso, faltante en el original, a partir del apelativo que acompaña al nombre del autor.

## El charro negro y las cuevas: relatos del valle de Toluca

La presente muestra de relatos fue reunida durante los meses de febrero a mayo de 2012, en diferentes poblaciones del valle de Toluca localizadas en la cuenca del río Lerma. Los informantes viven en esta zona del Estado de México y su voz fue registrada con una grabadora de sonido. Con base en las grabaciones se realizó la transcripción, de la cual se han omitido los saludos, las despedidas y aquellos comentarios de los informantes que se alejaban del relato; se han conservado, en cambio, algunas indicaciones de los entrevistados que remitían a espacios o situaciones vinculados a la narración. Cuando se ha considerado pertinente, se han añadido notas explicativas breves.

Aunque en los relatos recogidos pueden identificarse diferentes temas y personajes, decidí reunir inicialmente sólo aquellos relacionados con la aparición del *charro negro* y con las experiencias que han tenido por escenario cuevas de cerros.

En el valle de Toluca han confluído varios pueblos (otomí, matlatzínca, mazahua y náhuatl), cuya participación social ha sido clave en momentos históricos, tan trascendentes como la Independencia y la Revolución. Las raíces prehispánicas de estos pueblos y una fervorosa herencia religiosa novohispana han amalgamado una cultura vasta, en la que destaca la narración oral.

En la presente muestra, los relatos refieren la aparición de un personaje que suele presentarse ataviado con un traje de charro, color negro y un sombrero de grandes dimensiones. Los informantes afirman que ellos o terceras personas lo han visto en parajes campestres, algunas veces acompañado por un caballo; en general, le asignan un carácter siniestro, principalmente por el color de su vestimenta. Relatos similares a los aquí



reunidos han sido también recopilados en otros lugares del Estado de México y en Oaxaca. De las seis narraciones con este personaje reconozco cuatro formas en las que éste se aparece: como figura inmóvil con caballo a su lado (1), como figura que aparece y desaparece (sin caballo) (2), como fantasma (3, 5, 6) y charro con características físicas propias del diablo (patas de gallo y cabra) (4).

Por otro lado, la cuenca del río Lerma cuenta con bosques, terrenos destinados al cultivo y un relieve asociado a una cordillera que corre del cerro de Zempoala hasta el Nevado de Toluca y cuyo punto máximo de elevación es de 3,500 msnm. Eminencias y otras elevaciones importantes caracterizan el terreno asociado a los afluentes del Lerma. Estos accidentes geográficos quizá han influido para que los pobladores entrevistados del valle también narren experiencias asociadas a cuevas.

En los cinco relatos con cuevas se pueden distinguir cuatro tipos de funciones de éstas en el relato: las cuevas son un lugar donde se localizan tesoros (7); se trata de una puerta a otra dimensión (9, 10); aparece como morada del diablo (8), y, finalmente, como la entrada (o salida) de un pasaje secreto (11).

Para concluir esta nota deseo señalar que el presente trabajo de recopilación es producto del curso Literatura Popular y Tradicional del Mundo Hispánico, asignatura optativa del séptimo semestre de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas del Sistema de Universidad Abierta, de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Nacional Autónoma de México, impartida por el Mtro. Marco Antonio Molina Zamora.

ÓSCAR JUÁREZ BECERRIL  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

## 1 [El Señor de la milpa]<sup>1</sup>

Venía del centro del pueblo con Eliza [hija de la entrevistada] como a las tres [de la tarde] y ves que uno tiene que cruzar las milpas para llegar a la casa; entonces en uno de los caminos vi de lejos a un señor parado en medio del camino con un caballo al lado. Estaba en la mera esquina de uno de los caminos de la milpa y estaba grande [coloca su mano por encima de su cabeza con la palma hacia abajo]. Estaba vestido todo negro y con un sombrero grande. El caballo estaba parado en donde nosotras teníamos que pasar y nos dio mucho miedo porque no se movía de ahí, y mejor le dimos la vuelta para no encontrarnos de frente con él.

*Lucía Becerril Vázquez. Toluca, México.  
Ama de casa. 49 años.*

## 2 [El jinete del cerro]

En Santiago Miltepec,<sup>2</sup> se hablaba de un jinete que salía en la mera punta del cerro. Ese sí lo vimos porque mi papá nació por ahí. Tenían una casa viejita que después la vendieron que estaba arriba del rancho de La Mora.

Yo me acuerdo que íbamos a un capulín y abajo se veían los terrenos de la hacienda esa que ahora es La Mora.<sup>3</sup> Entonces se cayó uno de mis primos y lo fuimos a ver; entonces él estando tirado nos dijo:

---

<sup>1</sup> Esta "milpa" se encuentra en la comunidad de San Mateo Otzacatipan, Toluca, Estado de México.

<sup>2</sup> Comunidad de la parte central del municipio de Toluca.

<sup>3</sup> El territorio donde se ubicaba la hacienda de La Mora actualmente corresponde a distintas comunidades del municipio de Toluca, incluyendo la del mismo nombre (La Mora), aledaña a Santiago Miltepec.

— Miren.

Y volteamos así hacia arriba y vimos un jinete todo de negro y luego volteamos a verlo otra vez y ya no estaba, desapareció.

En ese tiempo estábamos niños, como de ocho o diez años.

*Rafael Zepeda Espinosa. Toluca, México.  
Arquitecto. 61 años.*

### 3 [El fantasma del charro]

Mi papá era comerciante, entonces él llegó después de que cerró su negocio aquí en el centro [de Toluca]. En ese tiempo se estaba construyendo la terminal [de autobuses] y el Mercado Juárez; entonces mi papá llegó a establecerse ahí y le rentaron un local sobre la calle de Isidro Fabela, cerca de lo que era el Mercado Juárez y a un lado de donde se estaba construyendo la terminal.

En ese tiempo lo único que mi papá vendía eran refrescos para los albañiles. Vendía refrescos porque aunque él trabajaba la jarriería y los sombreros, eso ya casi no se vendía, por lo que tuvo que ponerse cajitas de refresco que era lo que más se consumía.

Una vez me platicó que se había quedado en la noche porque tenía que hacer algunas cosas ahí y que en la madrugada escuchó que pasaban unos caballos ahí a gran velocidad y hasta pensó: ¡chin, pues ¿qué pasará?!<sup>4</sup> Entonces el día pasó. Después de eso conoció a un viejito que estaba ahí de velador y que le dijo que escuchó: ¡Aaaah! Y que era el fantasma del charro negro.

Dice que cuando empezaron a hacer la construcción encontraron un cementerio clandestino, con muchos muertos de la revolución que ya estaban en calaveras y huesos, pero que habían encontrado uno que todavía tenía un sombrero negro de charro y su camisa sucia, pero se veían vestigios de que era un traje fino de charro. Eso fue como en el año setenta y dos. Él lo vio ahí,

---

<sup>4</sup> *chin*: interjección para denotar desconcierto.

bueno escuchó, no vio porque no abrió la tienda ni nada, pero escuchó, y ya después platicando con el señor le dijo:

— Es el fantasma del charro.

El lugar donde pasó esto era la orilla de Toluca, de hecho, el Mercado Juárez eran llanos, eran milpas, sembradíos y en una de esas cuando estuvieron escarbando encontraron los restos, decenas de cadáveres que habían ahí mutilados.

*Senén Luis Viñas Tavira. Toluca, Estado de México.  
Ingeniero, 59 años.*

#### **4 [El charro de San Buenaventura]**

A mí me contaron que un señor iba caminando allá por San Buena<sup>5</sup> y a lo lejos vio un señor con sombrero [coloca las manos alrededor de la cabeza, simulando un sombrero] que iba caminando. Cuando se acercó más alcanzó a ver que el señor tenía una pata de gallo y la otra de cabra y también vio que era como un charro. Se espantó pero siguió caminado para alcanzarlo, y dice que cuando ya lo tenía cerca, el charro se volvía a adelantar, hasta que de plano se espantó mucho y ya no lo siguió. No pudo verle la cara porque nunca volteó el charro.

*Adriana Domínguez Neyra. Toluca, Estado de México.  
Estudiante, 26 años.*

#### **5 [El niño vestido de charro]**

Mi papá dice que cuando era niño —yo creo como de ocho o nueve años—, para llegar a su casa había así como dos caminos, uno lar-

---

<sup>5</sup> Se refiere a San Buenaventura, comunidad del municipio de Toluca.

go pero con más gente y uno corto pero que tenían que pasar así como una casita que siempre les ha dado miedo. Se fue por el camino corto e iba en su bici. De repente dice que del agua de la presa — porque tenía que pasar por la presa —, vio que salía un sombrero y después fue saliendo poco a poco un niño vestido de charro. Salió todo pero no estaba mojado ni nada; de ahí se fue como volando del agua y se metió a la casita esa que les daba miedo [imita con la mano el movimiento que hizo el charro desde que salió del agua hasta que ingresó a la casa]. También dice que no tenía pies.

*Adriana Domínguez Neyra. Toluca, Estado de México.  
Estudiante, 26 años.*

## 6 [La sombra del charro]

Allá en la colonia Carlos Hank, adonde está el archivo histórico, antes todo eso era una hacienda que abarcaba lo que era Santiago Miltepec, la Mora y llegaba hasta La Magdalena,<sup>6</sup> si no es que hasta más adelante.

Y dicen que antes de que estuviera la colonia se escuchaba el galopar, siempre a media noche; y le dicen el charro negro.

Cuenta un amigo que estuvo de intendencia que luego sí pasaban cosas así, cagadas,<sup>7</sup> en la hacienda, y que en la noche se alcanzaba a ver la sombra de un charro.

*Jonathan. Toluca, Estado de México.  
Estudiante, 24 años.*

---

<sup>6</sup> Comunidades cercanas a la cabecera municipal de Toluca.

<sup>7</sup> *cagadas*: 'extrañas, curiosas'.

## 7 [La cueva de San Miguel]

Dicen que la cueva del Cerro de San Miguel,<sup>8</sup> la que está arriba de la iglesia de San Miguelito, está encantada, porque ya no puedes salir. Cuentan que las paredes de la cueva están llenas de frutas y de dinero, y eso hace que te sigas metiendo para saber que más hay, pero después ya no puedes encontrar la salida.

Yo conocí a un señor que dicen que salió de la cueva después de dos o tres años de haber estado adentro, pero ya no hablaba, andaba siempre como idiota, siempre estaba callado.

*Javier Ventura Rosales. Ocoyoacac, Estado de México.  
Comerciante, 69 años.*

## 8 [La cueva de El Calvario]

Pues mira, inicialmente se supone que en la época de la revolución... no, creo que desde la independencia, capturaron a mucha gente de aquí de Toluca y se la llevaron allá al Cerro del Calvario, que se llama originalmente el Cerro de Oviedo;<sup>9</sup> y se supone que en esa cueva [la que está en el cerro] los mantuvieron presos y a algunos ahí los martirizaban y los mataban muy feo. Y después se quedó como si fuera una leyenda, y después algunos ladrones de la época empezaron a hacer como el cuento de que ahí se aparecía el diablo en el Calvario. Pero yo después supe que sí, de tanto relato que hicieron, o lo que tú quieras, pues llegó el momento en que sí se nombraba que ahí iba mucha gente a buscar al diablo.

En el lugar hay varias cuevas; iban ahí, pues, a pedirle lo que fuera, principalmente dinero. Digamos que la leyenda se hizo realidad. Se supone que fue un lugar donde tenían unos depósitos de agua y las teorías dicen que cuando hay depósitos de agua

---

<sup>8</sup> Elevación ubicada en el municipio de Ocoyoacac, al nororiente de Toluca.

<sup>9</sup> Cerro localizado en el centro de la ciudad de Toluca.

como lagunas y todo eso hay seres de oscuridad; entonces, por eso puede ser que sí sea cierta esa situación.

Y luego al cabo de los años, yo estaba en la secundaria, cuando el Jardín de los Mártires estaba tal cual; había árboles, palmeras y todo.<sup>10</sup> Y nos comentaba un señor, que ya después de que alguien ofrecía su alma, tenía que llevar veintisiete gentes para liberarse de eso. Entonces convencía veintisiete gentes, y que supuestamente él liberaba la suya.

Eso es más o menos lo que dicen ahí.

*Ramón Sabas Velázquez Monroy. Toluca, Estado de México.  
Arquitecto, 58 años.*

## 9 [La cueva de La Marquesa]

Una vez que fuimos a La Marquesa,<sup>11</sup> un chavo de los que rentan las motos nos enseñó así como en medio del cerro [señala hacia arriba], una que nos dijo que era una cueva y se veía así como un arco.

Nos dijo que una vez vino una familia y se encontraban comiendo y eso, en el bosque, y que se les perdió el niño. Lo buscaron mucho tiempo y no lo encontraron. Después de diez años, dicen que un niño preguntaba por su mamá y los vendedores del lugar supieron que era el niño que se había perdido hace tiempo. Según esto, el niño le dijo a su mamá que por qué se veía más viejita y sus hermanos ya estaban bien grandes, si el sólo se había metido a la cueva un ratito y se había salido luego luego.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Se refiere a la actual Plaza de los Mártires, plaza principal del municipio de Toluca.

<sup>11</sup> Nombre con el que se denomina popularmente al Parque Nacional Insurgente Miguel Hidalgo y Costilla, ubicado en un área que comprende parte del Estado de México y del Distrito Federal.

<sup>12</sup> *luego luego*: 'de inmediato'.

Yo me imagino que esos lugares son como portales a otras dimensiones o algo así, porque me han dicho que no se abren siempre, sólo algunas veces.

*Adriana Domínguez Neyra. Toluca, Estado de México.  
Estudiante, 26 años.*

## 10 [La cueva de Joquicingo]

En mi pueblo, yo soy de Joquicingo,<sup>13</sup> hay un cerro de donde si me han contado historias.

Dice uno de mis tíos que siempre ha vivido en el pueblo, que en el cerro hay una cueva y que se abre cada año, todos los años en el día de la cruz, el tres de mayo. Me dijo que uno de sus conocidos entró en la cueva y que ya nunca salió. Pero dice que dos de sus amigos entraron, pero que ellos sí salieron, aunque tardaron varios años en salir, pero que según ellos no había pasado ni una hora.

*Víctor España. Tenango, Estado de México.  
Arquitecto, 37 años.*

## 11 [La momia de El Calvario]

Existía en tiempos de la revolución una momia ubicada en una cueva que hay ahí en el Calvario. Se había puesto ahí para causar miedo a los revolucionarios, porque se supone que de esa cueva

---

<sup>13</sup> Población del sureste del Estado de México. Aunque propiamente no pertenece al valle de Toluca, incluyo el relato porque el entrevistado argumentó que ese mismo fenómeno se presenta en otros cerros de Toluca, sin recordar el nombre de los mismos.



hay un pasadizo secreto hacia el Palacio de Gobierno, o creo que en la Secundaria Uno que está ahí al lado de Palacio.

En la época del gobernador Gustavo Baz Prada, cuando llegaron los revolucionarios él por ahí se peló.<sup>14</sup>

Yo fui de chavo pero nunca encontré a la momia, pero todos aseguran que sí existe la momia y que sí existe el pasadizo. Yo sí vi en la Secundaria Uno, el inicio de un túnel o cueva o como le quieras llamar, pero nunca nos dieron chance de entrar ni nada de eso.

*Jorge Servín Correa. Toluca, Estado de México.  
Arquitecto, 61 años.*

---

<sup>14</sup> *se peló*: 'escapó'.

# Estudios y ensayos

---



## *Tzocuicatl*, 'canto de suciedad'. Un canto mortuorio prehispánico

PATRICK JOHANSSON K.

Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

Si consideramos las fuentes en español y en náhuatl así como los documentos pictográficos que lo describen, el ritual mortuorio indígena prehispánico parece haber combinado armoniosamente, en las distintas fases de un protocolo funerario espectacular, la sublimación afectiva, religiosa y cosmológica de sentimientos generados por la muerte de un miembro de una comunidad con una *praxis* mortuoria que procesaba, también ritualmente, el hedor y la putrefacción de un cuerpo en "des-composición".<sup>1</sup>

La sublimación escatológica correspondiente a la vida de un ser después de su muerte se relacionaba también escatológicamente pero en otro sentido,<sup>2</sup> con el procesamiento "mito-lógico" de la putrefacción del cadáver.

Ahora bien, como lo sugiere el término epónimo náhuatl que lo refiere: *miccacuicatl*, 'canto de muertos', el ritual mortuorio en su conjunto es un *canto*, modulación espectacular de un grito desgarrador proferido por un individuo o una comunidad alcanzada por la muerte.

---

<sup>1</sup> El guion entre los elementos constitutivos de la palabra busca facilitar la aprehensión empática de la muerte según la concebían los antiguos mexicanos: como la "des-composición", de algo que el nacimiento había *compuesto*. En náhuatl "nacer" *tlacati* es "tomar forma" *tlacatia*. La relación paronímica que vincula los dos términos establece probablemente un nexo simbólico en este sentido.

<sup>2</sup> La convergencia fonética de los términos griegos *eschatos* y *scatos* en la palabra *escatología* se debe a la "e" protética que fue añadida al segundo en el curso de su evolución etimológica. El primero alude al conjunto de creencias referentes a la vida de ultratumba, mientras que el segundo corresponde a los excrementos y por extensión a los aspectos pútridos del cadáver en descomposición.

El *miccacuicatl*, ‘canto de muertos’, pero también más generalmente “exequias”, se subdividía en cantos específicos cuya arborescencia genérica conformaba el protocolo ritual. Entre estos cantos figura el *tzocuicatl* ‘canto de suciedad’, cuya función eminentemente tanatológica consistía en “drenar” la inmundicia, el hedor y el dolor excrementicio fuera del cuerpo individual o colectivo para propiciar una sana catarsis. El *tzocuicatl* se situaba en contextos rituales, genéricos y dentro de un macro-contexto religioso, cosmológico y de creencias que consideraremos a continuación.

## 1. La suciedad y la muerte en un contexto cultural náhuatl prehispánico\*

En el mundo náhuatl prehispánico la sublimación cultural de lo “bio-lógico”, cualquiera que fuera su tenor cognitivo, se expresaba mediante una red intrincada de relaciones semiológicas en las que el isomorfismo, la isosemia, la isofonía y la sinestesia, entre otros, permitían una aprehensión espontánea sistemática y totalizante de fenómenos naturales o culturalmente percibidos, aparentemente inconciliables.

Fenómenos metabólicos distintos adquirirían una forma mitológicamente idéntica: un mismo significado vinculaba hechos y acontecimientos varios, sonidos reiterados esbozaban verdaderos contornos con valor semántico en una dimensión acústica; el oído, la vista, el olfato, el gusto y el tacto convergían en muchos textos para *producir un sentido*.

En lo que concierne a la muerte, la alegría y el dolor, lo digestivo y lo genésico, el anabolismo, el catabolismo y el reciclaje se veían “escato-lógicamente” procesados para que lo cultural diera cuenta de lo natural.

---

\* Los contenidos de este primer apartado fueron publicados en P. Johansson, 2000, “Escatología y muerte en el mundo náhuatl precolombino”. *Estudios de Cultura Náhuatl* 31: 149-183.

## 1.1. Lo alimenticio y lo genésico

Según los contextos en que se sitúa, el discurso mítico-religioso náhuatl remite a los modelos digestivo u obstétrico para expresar y justificar los distintos aspectos fenoménicos de la *fertilidad*. En todo Mesoamérica la lluvia, por ejemplo, tiene un carácter espermático (masculino-uráneo) por lo que "fecunda" la tierra pero puede también evocar la sed de la planta o de la tierra remitiendo asimismo simbólicamente al sistema digestivo y más generalmente al *anabolismo* alimenticio.

Los cadáveres se "siembran" (*toca*) en el vientre de la madre tierra pero son también engullidos por el monstruo tectónico *tlaltecuhtli*, quien ingiere la envoltura letal (la carne) para dejar, después de cuatro años de digestión, el principio óseo perenne, listo para la regeneración del ser. Los dos sistemas se permean mutuamente también en el texto correspondiente al nacimiento de algunos dioses. En el caso del héroe civilizador *Quetzalcoatl*, es después de haber tragado una piedra de jade que su madre Chimalma lo engendró. La "ingestión" del agente de la fecundación culminó con el parto de la diosa. Es, entre otras cosas, por haber comido la codorniz (*zollin*), y lo sucio *zol* que entraña el término náhuatl que refiere al ave, que Tlazolteotl, la diosa del amor y de las inmundicias, pare a Cinteotl, el maíz.

En términos generales y según los contextos narrativos, la ingestión del alimento es isomorfa a la penetración sexual de un ente por otro. Consecuentemente la digestión es el equivalente anabólico de la gestación y el resultado final de estos procesos es la *encarnación* del ser.

En ambos casos la etapa final del ciclo se divide en una doble oposición anabólica / catabólica; limpia / sucia. En efecto, la digestión tiene como consecuencia el crecimiento o fortalecimiento anabólico dejando una materia excrementicia remanente con carácter catabólico, mientras que el crecimiento obstétrico culmina con el nacimiento de un nuevo ser, dejando elementos catabólicamente procesados: los desechos "sucios" como lo son

la placenta, el líquido amniótico que sale cuando se rompe la fuente y el cordón umbilical.

Las palabras que designan la placenta en náhuatl *cihuatlayelli* y *tlaellohtl* están claramente asociadas a lo sucio *tlaelli*. Sin embargo, los nahuas se refieren a la placenta como “la madre” (*inantzin*) del niño. La placenta era enterrada en un rincón de la casa (*xomolco*). En cuanto al ombligo, es un desecho que tiene a su vez un valor esencial ya que se entierra solemnemente, cerca del fogón (*tlecuil*) para la niña, y en el campo de guerra para los niños (CF: libro II, cap. 37). Antes de que lo entierren, se pone una ofrenda de comida al ombligo (*ixic uen piltontli*), y los jóvenes presentes gritan: *tiacaoana xioalhuian, xicxicuencuaqui in yaotl* (CF: libro III, cap. 37)<sup>3</sup> “O guerreros vengan, vengan a comer el ombligo del guerrero”, toman una porción de la ofrenda y se la comen.

Cabe recordar también que tanto en el mundo náhuatl como en el maya el hombre está hecho de maíz. La palabra *tonacayotl* que designa el “sustento” no es más que la lexicalización del sintagma nominal posesivo *tonacayo*, “nuestra carne”. Esta fusión cultural entre el alimento y el cuerpo del hombre, entre lo que *come* y lo que *es*, establece a la vez fecundas analogías entre lo alimenticio, lo genésico y lo existencial.

En el mito correspondiente al descubrimiento del maíz, el alimento del que se nutre el hombre y que configura su cuerpo está manducado y probablemente digerido por los dioses antes de ser consumido por los hombres.

*Niman ye quitqui in tamoanchan, auh niman ye quicuacua in teteo niman ye ic totenco quitlatilia inic tihuapahuaque* (*Leyenda de los soles*, 1979: 339).

Luego ya se lo lleva a Tamoanchan y luego lo mastican los dioses, luego ya lo ponen en nuestros labios para que crezcamos.

---

<sup>3</sup> Cf. Johansson, 2011: 353-356.

El anabolismo alimenticio, fase consecutiva al anabolismo genésico, se encuentra mito-lógicamente vinculado con éste en la cultura náhuatl precolombina.

## 1.2. Tlazolteotl comedora de inmundicias y diosa del amor

Entre las deidades que atañen de un modo u otro tanto a lo viejo y lo excrementicio como a la muerte, figura la diosa-madre Tlazolteotl (CF: libro I, cap. 3).

Más allá de las consideraciones algo tendenciosas y moralizantes del ilustre etnógrafo franciscano, las cuales acompañan el texto transcrito en el *Códice Florentino*, se revela el carácter dual de la diosa, Tlazolteotl que representa la integración vital de la evolución erótica "a-gradable" y de la involución tanática "degradable". Su mismo nombre entraña esta fusión fértil de antagonismos irreconciliables para el mundo cristiano. En efecto, el onomástico Tlazolteotl se compone de *tlazol(li)*, "inmundicia" y *teotl*, "divinidad" expresando asimismo su carácter escatológico, pero contiene también en el palimpsesto sonoro del nombre, el radical *tlazo* raíz verbal y conceptual de lo precioso, lopreciado, lo bueno y el amor. El hecho de que Sahagún reduzca el *eros* indígena a la carnalidad y a la lujuria constituye una interpolación interpretativa que desvirtúa probablemente de alguna manera lo expresado por los informantes.

Tlazolteotl consume las inmundicias, es decir, lo viejo, lo deteriorado (la falta), lo sucio, lo excrementicio, lo putrefacto, el cadáver, que regenera en la dimensión anagénica de su ser divino. El resultado de este proceso digestivo-genésico es lo nuevo, lo bueno, lo limpio, el alimento, lo sano y la existencia. Mientras que los hombres comen lo bueno y defecan lo malo o lo sucio, la diosa come lo malo o sucio y defeca (o pare) lo bueno.

La lámina 13 del *Códice Borbónico* (fig. 1) muestra al numen regenerador náhuatl en una postura de parto, comiéndose una codorniz. La codorniz, *zollin*, además de ser un ave vinculada con el mundo de la muerte, expresa mediante la primera sílaba de su





Fig. 1. Tlazolteotl como una codorniz. *Códice Borbónico*, lámina 13.

nombre, *zol*, lo viejo y lo deteriorado.<sup>4</sup> A la vez que devora el ave que espantó a Quetzalcóatl cuando éste se encontraba en el inframundo, y provocó asimismo su muerte y por extensión la muerte ineludible de los hombres,<sup>5</sup> Tlazolteotl ingiere lo sucio y viejo implícitos en el nombre del volátil: *-zol*. El resultado de esta ingestión simbólico-religiosa lo constituye un ser pulcro que parece salir de sus entrañas reproductoras más que digestivas.

### 1.3. *Tlatlacolli*, 'la falta', 'lo descompuesto': lo excrementicio moral

Los textos nahuas lo expresan claramente, la falta es a lo moral lo que el excremento representa para lo alimenticio. En la "con-

<sup>4</sup> El sufijo *-zol* yuxtapuesto a un sustantivo denota lo viejo o lo deteriorado de lo que dicho sustantivo expresa.

<sup>5</sup> Cf. Johansson, 1997: 69-88.

fesión" que no se podía realizar más que una vez en el curso de una existencia, un sacerdote después de haber oído al penitente se dirigía a Tezcatlipoca en estos términos:

*Tlacatle, totecoe, tloquee, naoaque: ca oticmoculi ca oticmocaqujti, ca omjxpantzinco qujpouh, omjxpantzinco qujtlali in jiaca, in jpalanca in maceoalli* (CF: libro VI, cap. 7).

Señor, nuestro señor, dueño del cerca y del junto, tomaste, escuchaste al macehual que delante de ti, enunció, dispuso su hedor, su podredumbre.

La etimología de la palabra para "falta": *tlatlacolli* remite a lo descompuesto por el menos en el sentido mecánico del vocablo (*itlacauh*), y lo que se descompone cuando se comete una falta es el *tonalli*, el ente anímico indígena equivalente al alma cristiana pero que tiene un carácter energético. En efecto, el *tonalli* puede debilitarse con las enfermedades o con un comportamiento inadecuado, dañarse por faltas graves, o reforzarse mediante la penitencia o la "transfusión" anímica que representan a veces los sacrificios. Moctezuma Xocoyotzin, por ejemplo, para reforzar su *tonalli* solía mandar matar a unos cuantos condenados en las nefastas fechas como *1-tochtli* "1-conejo" y *1-quiahuatl* "1-lluvia".

Al ingerir simbólicamente la suciedad moral, Tlazolteotl la destruye y la regenera. La palabra que expresa el concepto de "perdón" en náhuatl es de hecho *tetlapopolhuia*, forma aplicativa de "destruir". Literalmente, perdonar la falta de una persona será en el contexto semántico náhuatl "destruísela". Sólo el cuerpo divino de la diosa puede redimir "digestivamente" la falta y regenerarla.

Además de Tlazolteotl, el dios del fuego Xiuhtecuhtli, también redimía de manera ígnea las faltas cometidas. Hoy en día los huicholes antes de salir a buscar el peyote escriben de una manera u otra sus "pecados" o faltas sobre un papel que el sacerdote echa al fuego.

## 1.4. La coprofagia

Las inmundicias que ingiere Tlazolteotl no son únicamente los pecados carnales como lo sugiere Sahagún, sino más generalmente todo lo viejo y lo sucio lo cual regenera.

Los excrementos, materia remanente putrefacta y hedionda, estado resultante de un proceso alimenticio que llegó a su fin, son probablemente la máxima expresión simbólica del catabolismo vital. En los excrementos se encuentran la materia “muerta” que se debe de regenerar, pero también un elemento anímico que permaneció después de una ósmosis anabólica entre el alimento y el ser que lo consumió. En un cuento *ixil* contemporáneo, es este elemento el que permite el descubrimiento del maíz a partir de heces:

El zorro decidió espiar al ratón, hasta que lo vio entrar en una grieta pequeñísima al pie de una gran peña. El ratón entró y comió. Luego salió y defecó otra vez. El zorro se le puso enfrente. — Dame de eso que comes o te comeré, le dijo. — Está bien, dijo el ratón, pero no se lo digas a nadie.

El ratón sacó granos de maíz entrando por la grieta en la peña. El zorro comió y al poco tiempo defecó.<sup>6</sup>

La “ingestión olfativa” del excremento *cuitlatl* equivale de alguna manera a su consumo. El zorro “comulga” con el maíz mediante un elemento intangible que se encuentra en el olor de la materia fecal de un ratón que se ha alimentado de esta planta.

Si los textos recopilados por los españoles son parcos en lo que concierne a la coprofagia, las imágenes de los códices son más elocuentes, si bien es difícil establecer el sentido de lo que expresan icónicamente. La lámina 10 del *Códice Borgia* (fig. 2), por ejemplo, muestra en uno de sus cuadretes una escena de coprofagia estrechamente relacionada con la luna. Un personaje, probablemente un sacerdote cometido a esta tarea, ingiere excrementos

---

<sup>6</sup> Stiles, *Dos cuentos ixiles de San Gaspar Chayol, quiché*, citado por Noemí Cruz, 1999: 99.

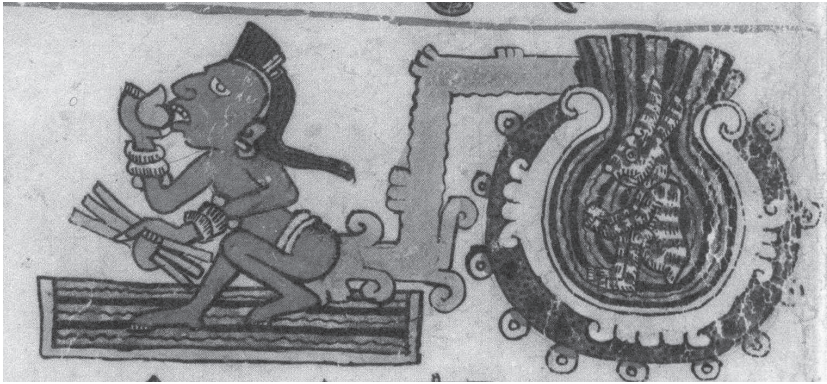


Fig. 2. Coprofagia y reciclaje de los excrementos en aguas selénicas. *Códice Borgia*, lámina 10.

humanos *xixtli* mientras que los que salen de su ano *tzoyotl* son "reciclados" por el agua y la noche selénicos, los cuales remiten a la diosa Tlazolteotl, la comedora de las inmundicias.

Los distintos cuadretes que componen la lámina 10 parecen completarse para formar un ciclo. En torno al signo *Cuetzpalin*, "lagartija" se articulan la sexualidad, la fertilidad, la sangre. El símbolo de la sensualidad *mazatl*, "el venado", ingiere sangre y una serpiente. En el cuadrete donde domina el signo *ollin*, "movimiento", aparecen *Nanahuatzin*, el buboso alias Xólotl, y un personaje siendo cocido que remite probablemente a un acto de antropofagia ritual.

Bajo la influencia del signo *Tecpatl*, "pedernal" se realiza el auto sacrificio y más generalmente la penitencia de un personaje. Un pavo, nahual de Tezcatlipoca, ostenta en la espalda lo que podrían ser excrementos en medio de los cuales se encuentra un principio vital *Chalchihuitl* y una flor: *Xochitl*. En el mismo cuadro aparece a la derecha el agua viva *chalchihuatl* que limpia la suciedad moral o física.

La lámina 12 del mismo *Códice Borgia* representa dentro de uno de sus cuadros un personaje comiendo heces y de cuyo trasero sale un torrente de excrementos que llega hasta la cabeza del dios Tezcatlipoca donde figura un ave Quetzal. Los excrementos

parecen atravesar el cuerpo del ave. En efecto, se observa una vírgula amarilla en la cola del volátil que representa probablemente el paso del excremento. Como en la lámina 10, las distintas imágenes de los cuadros remiten a cuatro signos y a cuatro regiones cardinales formando asimismo una micro-totalidad a nivel de la lámina.

Al pasar por la etapa letal de su regresión involutiva, es decir, al morir, el ser cadavéricamente objetivado es “digerido” por la tierra o “sembrado” en ella. Como ya lo hemos visto, los dos procesos son isomorfos, en términos simbólicos, en un contexto mortuorio-escatológico. Una profusión de imágenes indígenas ilustra este hecho. En una de ellas (fig. 3), se observan un cadáver dentro de un bulto mortuorio devorado por Tlaltecuhltli, Señor de la Tierra, la inhalación de heces por Mictlantecuhltli, el Señor del inframundo, un perro cuya presencia en la lámina no tiene sólo un valor calendárico sino que señala su función de animal psicopompo.

Cuando se realiza una cremación del cadáver el principio de digestión es el mismo, aunque en este caso es el fuego el que devora al ser putrefacto.

El paralelismo que se establece entre el excremento (y más generalmente todo cuanto haya sufrido una entropía catabólica) y el cadáver, surge de una serie de analogías entre la evolución anabólica y la involución catabólica de los ciclos considerados, el hecho de que el cuerpo humano *tonacayo* sea el resultado de la asimilación anabólica del sustento (*tonacayotl*), y que se catabolice por igual, y otras similitudes cognitivamente estructurantes como lo son la putrefacción, el hedor, etcétera.

Al igual que el excremento que ensucia y puede transmitir enfermedades, el cadáver debe ser apartado de la colectividad después de los debidos rituales de despedida. Un cadáver que permanece entre los vivos después de los cuatro días establecidos por Topiltzin Quetzalcóatl, mata a la gente (fig. 4).

*auh in iquac ie miec tlacatl ic miquj yn jiaca, njman ie ic qujmilhuj in tulteca, çan ie no ie tlacateculotl qujto, injn mjçquj ma vetzi, ma motlaça ca ie tlaixpoloa yn jiaializ, ma movilana* (CF: libro III, cap. 9).





Fig. 3. Carácter excrementicio del cadáver en putrefacción. Códice Borgia, lámina 13.

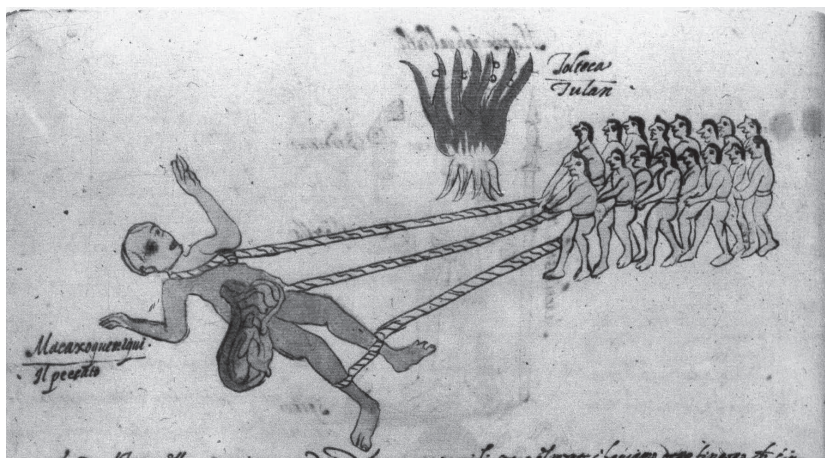


Fig. 4. El cadáver acepta irse si le cantan "su canto". Códice Vaticano Ríos, lámina XI.

Y cuando ya mucha gente había muerto del hedor, luego les dijo a los toltecas el hombre-tecolote; dijo: echemos a este muerto, qui-témoslo porque mata su olor; que se mueva.

Tanto el excremento como el cadáver son tanatógenos y por lo tanto deben ser reciclados a nivel cultural.

Se usaban los excrementos como arma destructiva en ciertos contextos para vencer al enemigo. Un ejemplo fehaciente de ello lo constituye una secuencia actancial de la llamada “Peregrinación de los aztecas” cuando los colhuaques colocaron excrementos en el templo de los mexicas, en el centro neurálgico, en términos religiosos, donde debía estar el corazón de una víctima sacrificada u otro principio vital como espinas *huitztli* o ramos de *acxoyatl* (CA: 14, fol. 21v-22r).

La burla no representa más que un elemento actancial de superficie en la mecánica narrativa, el significado profundo del hecho es que los colhuaques, al colocar un principio tanatógeno como lo son los excrementos, buscaban aniquilar simbólicamente a sus enemigos.

El carácter nocturno-tanatógeno de los excrementos aparece también en la iconografía indígena, mediante una analogía que se establece con la noche (fig. 5). Una oposición semiológica manifiesta aparece aquí entre la sangre erógena que brota de la boca y la noche excrementicia tanatógena que sale del trasero del personaje.

La fiesta Atamalqualiztli que se realizaba cada ocho años para regenerar el grano del maíz que podría haber sufrido una peligrosa entropía alimenticia durante este tiempo por el uso continuo que hacía de él el hombre, propiciaba también la regeneración física y anímica de los enfermos. Durante esta fiesta se comían tamales de agua, víboras de agua y quizás los excrementos resultantes de su digestión aunque ningún texto lo asevera. Algunos detalles de la imagen correspondiente a esta fiesta en el *Códice Matritense* dejan entrever esta posibilidad (fig. 6).

La escena donde se observa, en esta lámina, a dos sacerdotes que defecan, podría estar vinculada con la ingestión de las



Fig. 5. La sangre erógena y el excremento tanatógeno. Códice Borgia, lámina 26.



Fig. 6. Lo excrementicio en el contexto curativo de la fiesta Atamalqualiztli. Códice Matritense del Palacio Real de Madrid, lámina 254r (detalle).



víboras de agua. Por otra parte, como lo hemos mencionado, en esta fiesta se procedía a hacer dormir ritualmente el maíz mediante una danza.

La regeneración del maíz podía, por efectos simpáticos de la magia, tener un efecto restaurador sobre el cuerpo de los enfermos. En cuanto a estos últimos, el ritual preveía unos “entremeses” cómicos donde salían actores que encarnaban enfermos o enfermedades y hacían reír a la gente allí reunida. El efecto hilarante reforzaba al ser mermado por la enfermedad:

El primero que salía era un entremés de un buboso, fingiéndose estar muy lastimado de ellas, quejándose de los dolores que sentía, mezclando muchas graciosas palabras y dichos, con que hacía mover la gente a risa. Acabando este entremés, salía otro de dos ciegos y de otros dos muy lagañosos. Entre estos cuatro pasaba una graciosa contienda y muy donosos dichos, motejándose los ciegos con los lagañosos.

Acabando este entremés, entraba otro, representando un arromadizado y lleno de tos, fingiéndose muy acatarrado, haciendo grandes ademanes y muy graciosos. Luego representaban un moscón y un escarabajo, saliendo vestidos al natural de estos animales; el uno, haciendo zumbido como mosca, llegándose a la carne y otro ojeándola y diciéndole mil gracias, y el otro, hecho escarabajo, metiéndose a la basura. Todos los cuales entremeses entre ellos, eran de mucha risa y contento (Durán, I, 1967: 65-66).

Ignoramos el contenido de los diálogos cómicos que intercambiaban los participantes a estos “entremeses”, pero es probable que fueran de índole escatológica (en el sentido excrementicio de la palabra), ya que tanto los animales que encarnaban (moscas y escarabajos hediondos) como el contexto (carne en mal estado de los enfermos y basura) remiten a lo descompuesto. A su vez, la ingestión de víboras de agua vivas y de tamales de agua, de lo animal crudo y de lo vegetal cocido generaba excrementos específicos que se vinculaban quizás de una cierta manera con dichas enfermedades.

En términos semiológicos, a la ingestión de víboras o tamales de agua corresponde la risa, ambos con carácter diurno-evolutivo, mientras que los excrementos y el sueño regenerador se vinculan de manera nocturna-involutiva.

La yuxtaposición en un cuadro de la lámina 13 del *Códice Borgia* (fig. 3) de una escena escatológica, de la producción de orina *axixtli* y de la ingestión de un bulto mortuario por la tierra establece vínculos paradigmáticos<sup>7</sup> entre los excrementos, el cadáver y la fertilidad.

Un personaje desnudo, es decir, en una fase de transición que podría corresponder a la penitencia, defeca una materia excrementicia *xixtli* que llega a la nariz de Mictlantecuhtli. Como lo hemos expresado antes, la percepción olfativa de las heces corresponde a su ingestión y equivale a la coprofagia.

A esta escena corresponde en oposición diagonal la ingestión del bulto mortuario por Tlaltecuhltli, el monstruo telúrico, con una probable regeneración idéntica a la de los desechos fecales. Del pene del personaje sale un líquido verde que podría representar probablemente semen (*xinachtli*) y no orina (*axixtli*) como lo señala Selser en su estudio del *Códice Borgia* (1980: lámina 13). En efecto el sistema simbólico indígena, el color verde remite a la vida, y más específicamente al jade, equivalente de la sangre fértil del pene de Quetzalcóatl que fecundó los huesos en el Mictlan *in illo tempore* generando asimismo la humanidad.

La orientación de la orina (o eyaculación) del personaje hacia el bulto mortuario podría recordar y actualizar en el contexto aquí referido esta fecunda relación. La imagen reúne aparentemente los aspectos digestivos y genésicos que entraña el entierro de un cadáver o su cremación. Arriba y a la derecha del cuadro, una luz ofertoria de leña y de papel se conjuga con la bandera de papel blanco de la muerte resumiendo simbólicamente lo que expresa la secuencia del cuadro: los aspectos escatológicos de la involución y su tenor digestivo-genésico.

---

<sup>7</sup> La sintaxis de los elementos icónicos del cuadro y de los cuadros entre ellos es algo críptica por lo que nos limitamos a considerar los paradigmas.

En el eje vertical paralelo a la secuencia de “coprofagia olfativa”, se establece quizás una relación entre el bulto devorado y el perro que lleva por dentro el corazón del difunto enterrado. En ciertas versiones del recorrido por el Mictlan, una de las etapas es precisamente *Teyolcualoya(n)* “el lugar donde es comido el corazón de la gente”.

En algunas variantes el “comedor” es un jaguar, en otras, como lo expresa la imagen aquí referida, se trata de un perro. La función psicopompa<sup>8</sup> del canino podría percibirse aquí en términos digestivos.<sup>9</sup> El perro se come el corazón del difunto y pare o defeca implícitamente su principio vital perenne.

### 1.5. La putrefacción del cadáver: una secuencia del ciclo vital

La conservación de los desechos como tales representaba en términos simbólicos una peligrosa remanencia tanatógena<sup>10</sup> en la comunidad de los vivos, por lo que se prevenía su procesamiento cultural, su reciclaje simbólico. En el pensamiento indígena precolombino nada podía permanecer muerto que no contagiara la existencia. Por lo tanto “lo muerto” se regeneraba anagénicamente mediante esquemas digestivos: cuerpo-tierra, genésicos: tierra-aguas uterinas, y de combustión: el fuego.

Cuando muere una persona, en el poniente de su recorrido existencial, después de los rituales antes descritos, su cuerpo es enterrado<sup>11</sup> en la dimensión telúrica-nocturna pero también genésica de la Madre-Tierra. Al pasar de un estado existencial (*nemiliztli*) a esta dimensión letal (*miquiztli*) el ser prosigue el des-

<sup>8</sup> *psicopompa*: ‘que lleva las almas’.

<sup>9</sup> El perro *itzcuintli* representa aquí un signo calendárico pero es también un elemento actancial dentro de la secuencia icónica.

<sup>10</sup> Generadora de muerte.

<sup>11</sup> La incineración de los nobles-guerreros, siguiendo el modelo ejemplar establecido por Quetzalcóatl, sustituye con el elemento “fuego” al elemento “tierra” en la “digestión” de la parte pútrida del cadáver y determina el destino uránico del difunto.

censo involutivo que inició cuando rebasó el cenit de su andar cíclico y emprendió su descenso, como un sol en el comienzo del atardecer (*Cuauhtemoc*) y luego cerca de la tierra que lo ha de engullir: *Tlalchi tonatiuh*. Si bien, el momento de la muerte es importante en el ciclo vital, la putrefacción del cadáver que comienza entonces no hace más que prolongar el proceso natural de degradación fisiológica que entrañaba el envejecimiento. El ser ya no *existe* (*nemi*) pero la vida (*yoliztli*) sigue su curso "bio-lógico" en el vientre fecundo de la madre-tierra. Durante cuatro años<sup>12</sup> Tlaltecuhltli el señor (o señora) Tierra devora el cuerpo en putrefacción, es decir, devora paulatinamente lo que confirmó la muerte al ser humano; de alguna manera devora la muerte hasta dejar limpias las reliquias óseas de su ser, sobre las cuales Quetzalcóatl verterá la sangre seminal de su ser pene auto sacrificado para una regeneración. Después de cuatro años de trance en el Mictlan, el difunto ha dejado de morir; permanecen sus reliquias óseas y la encarnación de su espíritu en un ave, una mariposa, una nube, etc. Su ser en gestación pasará por un nacimiento (*tlacatiliztli*) emprenderá un nuevo recorrido existencial,<sup>13</sup> con una culminación cenital en el sur, un fenecimiento, y una muerte de nuevo en el poniente.

Es probable que los nueve obstáculos que tiene que enfrentar el difunto y las pruebas iniciáticas por las que pasa en el Mictlan expresan mitológicamente lo que padece su cuerpo en su proceso de putrefacción. Sea lo que fuere, la putrefacción tiene un carácter vital en la cultura náhuatl prehispánica, por lo que su integración a un sistema eidético relacionado con la permanencia del ser y la vida es revelador en cuanto a la visión que los antiguos nahuas tenían de la muerte.

---

<sup>12</sup> Un cuerpo enterrado tarda cuatro años, aproximadamente, en despojarse de la carne y de los tendones, dejando únicamente los huesos descarnados.

<sup>13</sup> Las fuentes que tenemos no permiten asegurar el carácter individual del "reciclaje vital" que se produce en lo más profundo de la madre-tierra. La ontología prehispánica se sitúa en un contexto grupal que es preciso tomar en cuenta.

## 1.6. Lo podrido y la muerte

Fue muy probablemente la observación del fenómeno de putrefacción de los cadáveres en la tierra lo que determinó uno de los planteamientos escatológicos nahuas: que los que moran en el Mictlan se nutren de cosas podridas y de excrementos.<sup>14</sup>

*In ompa quiqua mictlan xocpalli, macpalli: auh yn imul pinacatl, in iatol temalli, ynic atli, cuaxicalli in aqui çenca quicuaya tamalli, ye xixilqui (CM: fol. 84r).*

Allá en el Mictlan comen las plantas de los pies y la palma de las manos.<sup>15</sup> Y su salsa es de escarabajo (hediondo), su atole de pus, para beberlo lo meten en un cráneo. Comían muchos tamales hinchados.

En el mundo maya, el dios de la muerte llamado Kisim “el flatulento”, también se nutre de podredumbre:

Hongos de árbol son la comida de Kisim. No come frijoles sino larvas de moscas verdes. Su pozol no es pozol [...] sino carroña de nosotros.<sup>16</sup>

En el mismo ámbito cultural maya, si bien en otro contexto, según el *Memorial de Sololá*, es de los despojos putrefactos de un coyote muerto que nace el maíz.<sup>17</sup>

Todo lo que muere, plantas y animales, entra en una descomposición involutiva que pertenece al espacio-tiempo donde impera Mictlantecuhtli. Los moradores de estos inhóspitos páramos ingieren lo descompuesto y lo putrefacto y lo regeneran siguiendo asimismo el modelo que establecen los ciclos naturales de la vida.

---

<sup>14</sup> Podría tratarse también de una interpolación española tendiente a desprestigiar el espacio-tiempo indígena de la muerte.

<sup>15</sup> *Xocpalli* y *macpalli* pueden traducirse también, respectivamente como ‘las huellas de los pies’ y ‘las huellas de manos’.

<sup>16</sup> Bruce, *El libro de Chan K'in*, citado por Noemí Cruz, 1999: 43.

<sup>17</sup> Cf. Cruz, 1999: 96.

La putrefacción del cadáver y la escatología como destino *post mortem* manifiestan también en los mitos un isomorfismo revelador. La muerte de Quetzalcóatl en Tula, por ejemplo, y la descomposición tanatomórfica de su cuerpo se ven redimidas, después de un largo viaje iniciático en el Mictlan, el cual culmina en la pira funeraria en *Tlillan*, *Tlapallan* *Tlatlayan*, donde el fuego consume la envoltura carnal putrefacta dejando las cenizas óseas perennes de las que renace como Venus.<sup>18</sup>

La relación estrecha que se establece en la mitología náhuatl entre la culminación involutiva ósea de la tanatomorfosis y la fecundación se pone en evidencia también en el mito de la fecundación del hombre.<sup>19</sup> En dicho mito la fase última de la descomposición del cadáver, ilustrada por la caída y muerte efímera de Quetzalcóatl en el inframundo cuando llevaba los huesos a *Tamoanchan*, coincide con la fecundación de estos últimos en la matriz de la diosa-madre *Quilaztli* por la sangre espermática que sale del pene sacrificado del dios.

Al comer la carne podrida del cuerpo en estado de putrefacción, la muerte da a luz a los huesos, materia prima del cuerpo humano.

## 2. El ritual mortuario y la suciedad

Además de sublimar la muerte a través de su aparato funerario, el ritual mortuario precolombino preveía la purificación de la colectividad doliente afectada por la muerte, y la "redención" ritual de lo sucio y del dolor. Unos cantores vestidos de harapos negros, sucios, cantaban los *tzocuicah*,<sup>20</sup> o "cantos de porquería" que buscaban inducir o acuciar culturalmente la putrefacción del cadáver a la vez que permitían una catarsis de los deudos, mediante el paroxismo de los gritos y los cantos:

---

<sup>18</sup> Cf. Johansson, 2002: 5-36.

<sup>19</sup> Cf. Johansson, 1997.

<sup>20</sup> *Tzo(yo)*: 'sucio' se vincula etimológicamente con distintos términos afines y en última instancia con el ano *tzoyotl*.

...empezaban a cantar cantares de luto y de la suciedad que el luto y lágrimas traen consigo y traían los cantores vestidos unas mantas muy sucias y manchadas y unas cintas de cuero atadas a las cabezas muy llenas de mugre (Durán, II, 1967: 289).

Esta parte del ritual se asemeja de alguna manera a la coprofagia, ya que los cantores “defecan” prácticamente los cantos que los oyentes “comen” con los oídos y digieren en su dimensión interior.

Lo que podría parecer una metáfora representa de hecho una construcción totalizante del sentido sensible. En otro contexto de generación o regeneración, recordemos que, al soplar en su caracol, Quetzalcóatl produjo un sonido que penetró en el oído de Mictlantecuhtli generando asimismo a la humanidad.<sup>21</sup> En el contexto de inversión que es el de los ritos mortuorios nahuas, las palabras sucias, “cadavéricas”, se ven digeridas para que se “recicle” el dolor, y que *renazca* la pulcra alegría de vivir.

A la suciedad que ostentan ritualmente los cantores se añade, durante los ochenta días de luto que siguen el deceso de un guerrero, la mugre que la madre, la viuda, y las hijas del difunto dejan “crecer” en su rostro y su cabello objetivando asimismo el dolor difuso e inaprehensible que se destila en lo más profundo del ser:

... y desde aquel día se ponían de luto y no habían de lavarse las vestiduras, ni la cara, ni la cabeza, hasta pasados ochenta días. Las cuales estaban en aquel luto y lágrimas y tristeza, y era tanta la suciedad que tenían y se les pegaba en las mejillas que, al cabo de ochenta días, enviaban los viejos a sus ministros diputados para aquel oficio, que fuesen a casa de aquellas viudas a traer las lágrimas y tristeza al templo (Durán, II, 1967: 289).

Producto de una “digestión” ritual del dolor, la mugre tiene un carácter excrementicio y los ochenta días de luto lunar permiten procesar psíquicamente ese dolor. El tenor “podrido” de esta fase del luto corresponde probablemente al periodo más virulento de

---

<sup>21</sup> Cf. Johansson, 1997.

la putrefacción del cadáver y establece un paralelismo entre el destino escatológico del difunto y el comportamiento de los deudos.

Después del periodo de luto durante el cual se exagera el dolor y se propicia el llanto mediante la intervención de las plañideras, el rostro de las mujeres queda cubierto por una capa de mugre lacrimal<sup>22</sup> que un sacerdote desprende con delicadeza, envuelve en un papel, y echa al fuego en un lugar llamado *yahuahliuhcan*, situado fuera de la ciudad. Allí, en última instancia, el dios-fuego *xiuhtecuhtli* digiere el producto excrementicio arrojado por el dolor, y lo purifica determinando asimismo a nivel psíquico la anhelada catarsis.

... Y enviábanlas a sus casas alegres y consoladas las cuales como si no hubiera pasado nada por ellas, así creían ir libres de todo llanto y tristeza (Durán, II, 1967: 290).

Cabe señalar que además, en términos simbólicos, el agua (lágrimas) y el fuego se vinculan de nuevo en este rito como lo habían hecho al final de la incineración del cadáver cuando un sacerdote había vertido agua sobre las cenizas calientes. Recordemos que el agua y el fuego, lo femenino y lo masculino, *atl tlachinolli* representan, en el mundo náhuatl precolombino, la fusión agnóstica y fértil de entes opuestos, el principio mismo de la vida.

### a) Las ofrendas de comida: ¿una necrofagia simbólica?

Después de haber dado "buena ventura" al muerto durante la fase ritual mortuoria llamada *quitonaltia*, literalmente "le dan un destino", se procede al acto ceremonial que consiste en dar de comer al bulto mortuorio o a la estatua que representa al difunto. Además de los distintos manjares ofrendados figuran el tabaco y el incienso. En el funeral del rey Axayacatl por ejemplo:

---

<sup>22</sup> Para entonces las lágrimas se mezclaron con el polvo, la tierra y otros agentes ensuciadores.



...estando presente el retrato y bulto de Axayaca, y vinieron sus veinte mujeres, que tantas tenía, trayéndole de comer al bulto o retrato, poniéndoselo por delante en ringlera, los manjares, tortillas, tamales de cada género, todas las cestas en ringlera, y otra ringlera de jícaras de cacao, que es la bebida de los naturales y hoy día la acostumbran así en toda la Nueva España. Los señores principales se pusieron en orden con rosas y perfumaderos galanos, *yetl*, que decían le daban de comer al rey muerto, le vendían fuego y le sahumaban con unos vasillos pequeños, que les decían *quitlenamaquilia* (Alvarado Tezozómoc, 1980: 434-435).

El rey se nutre de los sabores y aromas de las viandas guisadas así como del humo del tabaco y del incienso para penetrar en el mundo de la muerte. Esta etapa ritual representa una verdadera trans-sustanciación de un cuerpo existencial a un cuerpo divino. Los sabores y aromas, efímeros e inasibles, a la vez que alimentan un cuerpo espiritual ya intangible, hacen aprehensible para los vivos su transmutación ontológica y les permiten comulgar con otra dimensión de la vida.

Después de que el difunto se hubiera alimentado de los sabores y los aromas de las ofrendas dispuestas delante de él, los vivos, en un convite, comían la materia ya supuestamente insípida, inodora, de la que emanaban dichos sabores y olores. Esta comida desabrada hacía presentir a los vivos la vacuidad de la muerte y el hecho de comerla representaba, mediante una correspondencia analógica, la digestión simbólica del difunto por los vivos. Esta comunión era anabólica o mejor dicho *anagénica* para el cuerpo colectivo, ya que el difunto se integraba de manera dinámica al quehacer de los vivos, pero también *catagénica*, puesto que la digestión conducía inevitablemente a una putrefacción orgánica, análoga a la putrefacción del cadáver en el cuerpo de la tierra.

Con el convite, los individuos y la colectividad afectados por la muerte de un ser querido, "digieren" al difunto y lo reintegran de manera espiritualmente orgánica al cuerpo colectivo. En el México precolombino como en otros ámbitos culturales "la incorporación del objeto perdido pasa por los órganos del hambre" (Maertens, 1979: 26).

## b) *In micqui icuic quinequi*, "El muerto reclama su canto"

El olor insoportable que despidió el cadáver fue "procesado" mitológicamente a la vez que se justificaba del mismo modo la necesidad imperiosa de deshacerse de él. Existen distintas versiones del mito. Todas indican que es preciso sacar al muerto fuera de los límites de la ciudad. La variante del *Códice Florentino* confiere al canto una función determinante en este proceso.

*Niman ie ic yiaia, vel temamauhti injc yias, vel tetzonvitec auh incampa quivica iehecatl in jiaca njman ic miquja in maceoalti. Auh in iquac ie mjec tlacatl ic miquj yn jiaca, njman ie ic qujmilhuja in tulteca, çan ie no ie tlacateculotl qujto, injn mjçquj ma vetzi, ma motlaça ca ie tlaixpoloa yn jiaializ, ma movilana* (CF: libro III, cap. 9).

Luego ya olía mal, temen mucho de ir, golpeaba a la gente. Y en la dirección en que el viento lleva el olor, luego ya mueren los hombres. Y cuando ya mucha gente había muerto del hedor, luego les dijo a los toltecas el hombre-tecolote; dijo: echemos a este muerto, quitémoslo porque mata su olor, que se mueva.

Sin embargo, los esfuerzos por jalar el cadáver se revelan infructuosos, se rompen las cuerdas y los toltecas siguen muriendo por el olor.

*Auh in iquac in çan njman avel colinja in avel itlan aquj, njman ie ic qujmilhuja, in tulteca in tlacateculotl. Toltecaie icujc quinequi* (CF: libro III, cap. 9).

Y cuando luego no lo pueden mover no se pueden acercar a él, luego ya les dice el hombre búho a los toltecas: Oh toltecas, reclama su canto.

Luego los toltecas entonaron el canto:

*Xitlavilanaca(n) ie tovepan, tlacavepan tlacatecolotl* (CF: libro III, cap. 9)

Jalen ya nuestro madero, tlacahuepan, el hombre-buho.

Con el canto, por fin pudieron desplazar el cuerpo.

### c) El duelo selénico y la exasperación excrementicia del dolor

A partir de este día comienza un periodo de duelo de ochenta días durante los cuales las mujeres no podían lavarse la cara, el cabello o cambiar de ropa. “Era tanta la suciedad que tenían y se les pegaba en las mejillas” (Durán, II, 1967: 289).

Al cabo de cuatro veintenas pasaban los *cuauhhuēhuetque* en las casas para “traer las lágrimas y tristeza al templo” (Durán, II, 1967: 289). Como ya lo expresamos, raspaban delicadamente la suciedad acumulada en los rostros de las mujeres, la ponían en papeles que entregaban a los sacerdotes. Los llevaban después a un lugar situado fuera de la ciudad: *yahualihcan*<sup>23</sup> donde les prendían fuego. Después de poner algunas ofrendas de papel y copal en el templo, las mujeres “quedaban libres del llanto, del luto y de toda tristeza” (Durán, II, 1967: 290).

En términos tanatológicos, el luto había sido tan efectivo, sus etapas rituales tan catárticas, que las enviaban a sus casas “alegres y consoladas”. En términos espacio-temporales, el luto constaba de cuatro veintenas, cuatro meses situados bajo los auspicios de la luna, pero que recorría los cuatro puntos cardinales. Una ceremonia se realizaba al cabo de cada veintena y el ritual luctuoso culminaba después de ochenta días.

Cada año, durante cuatro años, una ceremonia parecida a la de las exequias se realizaba en meses relacionados con la modalidad de muerte del difunto. Los que habían muerto de muerte natural (*tlalmiquiztli*) regresaban del Mictlan y se “festejaban” durante la fiesta Tititl. Los que habían muerto en el agua o de manera simbólicamente asociada al agua, regresaban, el tiempo de un ritual, del Tlalocan y eran recordados en la fiesta de los montes Tepeilhuitl. Los que habían ido a la casa del sol Tonatiuh ichan estaban “presentes” en la gran fiesta de los muertos Huey Miccailhuitl y los que habían ido a la casa del maíz Cincalco, los niños, se festejaban en el mes Miccailhuitontli “pequeña fiesta de los muertos” o “fiesta de los muertos pequeños”.

<sup>23</sup> El término se compone de *yahualli* ‘redondo’ y *yuhcan* ‘lugar desolado’.

Cada año, durante cuatro años, en dichas fiestas los difuntos eran llorados luctuosamente pero también "retro-alimentados" mediante las ofrendas, de comida que se les preparaba y los rituales que se realizaban en su honor.

Este periodo de cuatro años, además del simbolismo cardino-temporal que entraña, corresponde al tiempo que tarda un cuerpo "sembrado" en la madre-tierra en despojarse completamente de la carne y los tendones que envuelven la materia prima ósea que lo constituye. Durante cuatro años Tlaltecuhltli, la deidad de la tierra comía la parte pútrida del cadáver, la parte esencialmente letal, y dejaba limpias las reliquias óseas para que Quetzalcóatl las llevara a Tamoanchan y derramara la sangre sacrificial de su pene sobre los huesos previamente molidos por la diosa-madre Quilaztli.

Durante estos cuatro años, el ser que pasó de existencia a muerte en el oeste de su recorrido vital sigue muriendo de alguna manera hasta que la muerte lo envuelve: que su cuerpo de maíz ya en putrefacción, haya sido totalmente consumida por Tlaltecuhltli, y que su espíritu regrese a la tierra bajo formas animales o vegetales correspondientes a su jerarquía y a la modalidad específica de su muerte.<sup>24</sup>

### 3. Géneros y subgéneros del canto mortuario

Parte "medular" del aparato ceremonial mortuario, los cantos, tenían funciones específicas y se elevaban en distintos momentos y lugares, el tiempo que duraban las exequias pero también durante el periodo de luto. El término náhuatl que corresponde a las exequias *miccacuicatl*, literalmente 'canto de muertos', revela la importancia del canto en este contexto ritual.

---

<sup>24</sup> Como ave, mariposa o insectos, en contextos ígneos/solares; gusanos, escarabajos, etc., en ámbitos ácueos/telúricos.

### 3.1. La arborescencia genérica del miccacuicatl

La palabra **género** entraña etimológicamente la idea de **génesis**: el género es lo que nace y se multiplica por filiación a partir de un origen. Según la complejidad de las sociedades y los factores históricos, esta proliferación genérica se acentúa articulándose sobre parámetros axiológicos o categorías que varían según los pueblos, pero el principio motor no deja de ser el mismo en todo lugar y tiempo: la filiación, principio temporal que une entrañablemente la **identidad** y la **distinción**, rige la sistematización genérica.

Esta sistematización, tan preciada por las mentes analíticas contemporáneas, tiene en el contexto náhuatl prehispánico un valor que trasciende los límites taxonómicos y clasificatorios. En efecto, si la fuerza **evolutiva** del tiempo histórico hizo proliferar los géneros expresivos, el indígena nahua realiza (subliminalmente o no) en ciertas instancias de canto un recorrido **involutivo** mediante una *anamnesis* psicomotora, al descender en la dimensión fisiológica de su cuerpo, remonta (*ana*) mediante la memoria (*mnesis*) hacia el origen.

Todo el aparato expresivo náhuatl descansa sobre este principio de **recuerdo**, y lo esencial de sus manifestaciones representa la **conmemoración** de momentos pretéritos, históricos o mitológicos, que conducen en última instancia, hasta el **origen**.

De conformidad con las distintas hipótesis que formulamos a lo largo de este trabajo y según los planteamientos axiológicos náhuatl tal y como se vislumbran en las fuentes, la estructura genérica que nos parece más adecuada para dar cuenta de la pluralidad expresiva de los aztecas, sin perder el sentido fundamental de su filiación, es la estructura arborescente: el árbol.

Además del principio de filiación, sumamente prehispánico, el árbol entraña distintos conceptos cosmogónicos de los antiguos nahuas. Fueron cuatro árboles los que abrieron, entre cielo y tierra, el espacio existencial humano. Los árboles que hunden sus raíces en la tierra-madre y se elevan hacia el cielo, morada del sol, vinculan los principios antagónicos de tinieblas y de luz, de esencia y de existencia. Al brotar de la tierra-madre, el árbol des-

pliega en el espacio existencial su movimiento temporal. La cercanía paronomástica entre *cuáhuatl*, "árbol", y *cáhuatl*, "tiempo", quizá no sea gratuita. El árbol entraña también el principio circular del tiempo, concepto eminentemente indígena. En efecto, después de abrirse en las ramas más periféricas del árbol, la flor se marchita y cae al suelo. Regresa a la tierra, al origen, antes de reiniciar un largo ciclo que la llevará de nuevo un día hasta la cumbre del árbol.

La reiteración, la redundancia y la analogía son una lógica de lo vivo que la literatura de los aztecas exhibe de manera patente. A la febrilidad dicotómica de las ramas del árbol corresponde el laberinto de los múltiples ecos de la oralidad náhuatl, rica variedad de matices expresivos y conceptuales en el corazón de la similitud. A la filiación vegetal del paradigma (entendido el término en su sentido botánico), que produce a partir de una misma matriz los pétalos y los estambres (Dagognet, 1973: 50), obedecen los cambios protéicos de las formas expresivas de los aztecas.

Aducimos a continuación los subgéneros del canto mortuario que constituían un "con-texto" para el *tzocuatl* "canto de suciedad".

### a) *Miccachoquiztli*, 'el llanto mortuario'

El dolor de la muerte desborda los estrechos cauces de la conciencia y se desparrama en los campos sensibles del inconsciente con el peligro de provocar estragos psicológicos irreversibles. La sabiduría náhuatl precolombina, presintiendo intuitivamente el daño que acarrea la muerte tanto para los individuos como para la colectividad, estimuló la "expresión" paroxística del dolor a través de llantos, lamentaciones y aullidos que alivian los pechos oprimidos y no dejan al dolor enquistarse en la fibra sensible del hombre:

Empezaban a llorar haciendo gran sentimiento [...] y hacían tal aullido que ponían gran lástima y temor (Durán, II, 1967: 288).

La pena fluye en las lágrimas a la vez que el grito establece un verdadero umbilicalismo vocal con la dimensión sensible del

mundo. Antes de que el canto esculpa palabras en la voz, su materialidad sonora restablece un contacto catártico con la fisis, único amparo de la *psique* herida en estos trágicos momentos.

### b) *Miccacuiatl*

Alvarado Tezozómoc habla de un “canto de difunto”, *miccacuiatl* (Alvarado Tezozómoc, 1980: 427), que entonaban los “varones convidados” acompañándose de un atambor llamado *tlapanhuehuetl*, después de colocar las ofrendas de comida y en el momento preciso en que se disponía el pulque delante de senda estatua, “los cantores tenían todos trenzados los cabellos y la cabeza emplumada otros” (Alvarado Tezozómoc, 1980: 427).

### c) *Tlaocolcuicatl*, ‘canto de lamentación’

Preñado de dolor el *tlaocolcuicatl*, “canto de lamentación”, es un verdadero paroxismo anímico en el que las palabras y el llanto se funden para redimir la tristeza. Gritos de desesperación, súplicas, imprecaciones, insultos, sollozos, gemidos y aullidos se mezclan con el ritmo obsesivo de los tambores, el sonido de los caracoles y las más hermosas construcciones poéticas, en un desorden músico-verbo-afectivo que expresa el poder desgarrador de la muerte. En el *tlaocolcuicatl*, “canto de lamentación”, las palabras son frecuentemente verdaderos harapos verbales arrancados a un tejido expresivo. El lector tendrá que reubicarlas en el contexto específico en que se profirieron para poder apreciarlas en su justo valor.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Varios son los cantares del género *tlaocolcuicatl* que figuran en el manuscrito *Cantares mexicanos*. Citemos como ejemplo los textos de los folios 12-15; 21r; 31r.

#### d) *Icnocuicatl*, 'canto de orfandad'

El *icnocuicatl*, cuyo nombre genérico náhuatl fue generalmente traducido como "canto de orfandad", es un canto de dolor y de muerte que no manifiesta sin embargo una incoherencia distáctica y un paroxismo expresivo como es el caso del *flaocolcuicatl*.

En el *icnocuicatl* la resignación prevalece. Se establece además una comunicación con los finados en un espacio-tiempo sagrado definido por el consumo probable de plantas u hongos alucinógenos.<sup>26</sup>

#### e) *Cococuicatl*, 'canto de tórtolas'

El *cococuicatl*, era un canto erótico-amoroso que se cantaba en las bodas. Se componía para esta ocasión, pero se elevaba también para redimir la tristeza cuando uno de los esposos fallecía. El nombre mismo del canto viene de una tórtola *cocotli* de cuyo nombre y comportamiento derivó el *cococuicatl*.<sup>27</sup>

El *cococuicatl* lamentaba la pérdida del cónyuge, ya fuera hombre o mujer. Se decía que cuando moría una cocochita, su pareja andaba llorando diciendo "coco, coco". Asimismo, en este contexto mortuario se comía la carne del volátil la cual, según las creencias indígenas, "destruía el pesar" (CF: libro XI, cap. 2).

#### f) *Atequilizcuicatl*, 'canto de vertimiento de agua'

Este tipo de canto se enunciaba en contextos mortuarios. El sacerdote encargado del ritual, experimentado en recortar papeles, envolvía al cadáver en una mortaja ácuea de papel amate y de

<sup>26</sup> Un ejemplo de *icnocuicatl* lo constituye el "Canto de Nezahualcōyotl" (*Icuic Nezahualcoyotzin*), folio 28v-29v.

<sup>27</sup> En el manuscrito *Cantares mexicanos* figuran dos *cococuicalh*: *Cococuicatl*, folio 74v-77r; *Tohcococuicatl* folio 77r-78v.



mantas blancas sujetadas a su vez con la “cuerda blanca”, *aztamecatl*, después de lo cual vertía agua sobre el bulto así amortajado.<sup>28</sup>

### g) *Yaocuicatl*, ‘canto de guerra’

El *yaocuicatl*, “canto de guerra”, pone el lenguaje en efervescencia semántica, permite a los combatientes revivir la batalla lejos de las llanuras, y a los que no conocieron el diálogo de la flecha y del escudo, comulgar con el espíritu guerrero. A través del lenguaje eufórico del canto, la guerra se vuelve armonía natural: los hombres se marchitan o son cortados cual flores, la sangre es savia que emana del ser, la guerra es una mortaja, los escudos son corolas, los dardos pinceles.<sup>29</sup>

### h) *Xochimiquizcuicatl*, ‘Canto de muerte florida’

El canto de muerte florida *xochimiquizcuicatl* es un canto florido de muerte. Correspondía a una muerte alcanzada en el campo de batalla o en la piedra de sacrificios. En él se sublimaba la inmolación ofertoria realizada en aras del sol. Eran alabanzas dirigidas al ser que había muerto o iba a morir en estas circunstancias.<sup>30</sup>

## 4. *Tzocuicatl*, ‘canto de suciedad’

Otro tipo de cantar, el *tzocuicatl*, “cantar puerco” o de porquería según Durán, además de expresar el dolor, lo asimilaba a la su-

<sup>28</sup> *Atequilizcuicatl* en *Cantares mexicanos*, folio 56r-60r.

<sup>29</sup> Numerosos son los cantos de guerra *yaocuicatl* presentes tanto en las fuentes. Ejemplos: *Cantares mexicanos*, folio 23v; *Romances de los Señores de la Nueva España*, folio 36r y v.

<sup>30</sup> El “Canto a Mixcoatl” (*Mixcoatl icuic*) es un ejemplo de *xochimiquizcuicatl* (cf: libro VI, cap. 21).

ciudad exacerbando esta última para poder limpiarla más enteramente después.

Una vez dispuestas las ofrendas de comida delante del muerto, los cantores tomaban sus tambores y elevaban "cantos de suciedad":

Empezaban a cantar cantares de luto y de la suciedad que el luto y lágrimas trae consigo. Y traían los cantores vestidas unas mantas muy sucias y manchadas y unas cintas de cuero atadas a las cabezas, muy llenas de mugre. Llamaban a este canto *Tzocuicatl*, que quiere decir "cantar puerco" o "de porquería (Durán, II, 1967: 288-289).

Objetivándose como mugre, el dolor letal se acumula en la piel o en la mente a la vez que los cantos drenan las pulsiones nefastas fuera del inconsciente y las espacializan en gestos, danzas, y gritos catárticos. Ningún *tzocuicatl* ha llegado hasta nosotros pero es muy probable que sus aspectos semánticos y formales fuesen afines al atuendo mugroso de los cantores que los elevaban y desempeñasen la misma función.

La muerte conlleva naturalmente la putrefacción del cadáver, el hedor y más generalmente una suciedad que es preciso exacerbar durante un tiempo antes de redimirla con abluciones y otro género de purificaciones. La actitud de los dolientes indígenas era afín a la etapa de putrefacción que atravesaba el cadáver real (o virtual si se trata de una muerte en guerra): no se lavaban el rostro ni el cabello en un periodo determinado. Asimismo, la mugre se daba a ver y a oír mediante el *tzocuicatl* que elevaban y bailaban los cantores.

#### 4.1. El *tzocuicatl*, 'canto de suciedad', en su contexto ritual

El *tzocuicatl* tenía un papel fundamental en el contexto ceremonial de las exequias. Después de cuatro días de cantos y danzas catárticas durante los cuales se elevaban los desgarradores cantos de lamentación *tlacolcuicatl*, al quinto día se disponían bultos "he-

chos de palo de tea" hecho rajadas (Durán, II, 1967: 288),<sup>31</sup> imágenes de los difuntos, revestidos de insignias de bragueros, así como de sus mantas. Se les ponía también "plumas de gavilán" en la espalda para que "anduviesen volando delante del sol cada día" (Durán, II, 1967: 288). Así dispuestos en el Tlacochealco literalmente "lugar de las lanzas", pero de hecho el patio del templo de Huitzilopochtli, las viudas disponían frente a las estatuas de ocote ofrendas de comida *tlacatlacualli* "comida humana" y tortillas de maíz llamadas *papalotlaxcalli* "tortillas de mariposas", así como una bebida de maíz. Es en este momento que los cantores entonaban el *tzocuicatl*, "canto de luto y de la suciedad que el luto y las lágrimas trae consigo" (Durán, II, 1967: 288-289). Cantando y bailando dicho canto, "untábanse todas las cabezas con una corteza de árbol molido que ellos usan para matar los piojos" (Durán, II, 1967: 289).

Es probable que la madera molida del árbol tuviera la doble función de magnificar paroxísticamente la suciedad y, a la vez, de combatirla ya que, si mata los piojos (*atemitl* en náhuatl), obra también de alguna manera en la redención de la podredumbre de un cuerpo en descomposición. Traían después unas jícaras de pulque que disponían frente a cada bulto mortuario, así como copal que quemaban. Ponían en la jícara, llamada *teotecomatl*, "jícara divina", un cañuto grande y grueso llamado "bebedero del sol". Se embriagaba el difunto a la vez que los "cantores de los muertos" alzaban varias veces jícaras del mismo brebaje en los cuatro horizontes cardino-temporales "a la redonda de la estatua".

Después de esta embriaguez ritual, a la puesta del sol, las viudas vestían a los cantores de tilmas y taparrabos (*maxtlatl*) y sendas "coas a cada uno para cavar" (Durán, II, 1967: 289). Esta fase del ritual culminaba con la incineración de las estatuas:

Luego mandaban los viejos que juntasen aquellas estatuas y les pegasen fuego, y juntas pegábanles fuego y ardía aquella tea y

---

<sup>31</sup> Recordemos que se trata de guerreros muertos en combate cuyos cuerpos quedaron en el campo de batalla.

papel con que estaba envuelta con mucha furia. Y todas las viudas, mujeres de aquellos muertos, estaban alrededor del fuego llorando con mucha lástima (Durán, II, 1967: 289).

Además de la función trágicamente catártica que podía proveer el espectáculo de la consumación de los cuerpos de rajadas representando a sus esposos difuntos, la incineración remitía, mitológicamente, al modo ejemplar que habían establecido Nanahuatzin y Tecuhciztecatl, *in illo tempore*, cuando se echaron en la hoguera para convertirse en soles. Asimismo, Quetzalcóatl en Tlillan, Tlapallan se había prendido fuego para volverse la estrella de la mañana.

En un contexto de muerte natural, los encargados de la cremación del cadáver llamados *tlalhuaque* cantaban mientras removían el cuerpo, para acelerar su cremación:

*In tlalhuaque vmentin, auh in cequjntin tlalhuaque cujcatoque: auh in iquac ie tlatla inacaio cenca qujmocuitlavia quixixiltinemj. Auh in tonacaio, tzotzoioaca, cuecuepoca, yoan tzoiaia* (CF: III, cap. 1 del apéndice).

Los sacerdotes *tlalhuaque* (que se encargaban de la cremación) son dos. Y algunos de ellos están cantando. Y cuando ya arde el cuerpo tienen mucho cuidado, lo andan removiendo. El cuerpo crepita, chisporrotea, y huele mal.

En el contexto específico de la muerte de Moctezuma:

*Qujoalhujcaque in vncan itocaiocan Copulco: njman ie ic qujquaquauhlapachoa, njman ie ic contlemjna, contlequechia: njman ie ic cuecuetlaca in tletl, iuhqujn tlemijmjiuhquin nenepiloa tlacueçalutl, iuhqujn tlemijmjiavatl moquequetza, in tlenepilli: auh in jnacaio Motecuçoma, iuhqujn tzotzoioacatoc, yoan tzoiaia injc tlatla* (CF: libro XII, cap. 23).

Lo llevaron al lugar llamado Copulco. Luego lo cubren de madera, luego le prenden fuego, lo queman, luego entonces crepita, lanza llamas como lenguas del fuego; las llamas se elevan, son lenguas de fuego. Y el cuerpo de Moctezuma parece crujir, y huele mal cuando arde.

Regresando al contexto bélico antes evocado, después de haber reunido las cenizas y haber amontonado las brasas solían decir: *Ma onmalti* “que se bañe” (CF: libro XII, apéndice, cap. 1).

Luego:

*Njman ie ic caltia catequja capapachoa, capapatztza* (CF: libro XII, apéndice, cap. 1).

Luego lo bañan, le vierten agua, lo mojan de agua, lo cubren de agua.

Después de este ápice ceremonial, los viejos consolaban a los deudos, especialmente a las mujeres recordándoles que sus esposos pronto iban a acompañar al sol desde el amanecer hasta el cenit de su recorrido diurno, incitándoles a seguir sus “ejercicios femeniles del huso y del telar, de barrer yregar, de encender tu lumbre y estarte en tu recogimiento”... (Durán, II, 1967: 289).

Lo que podría parecer actividades cotidianas de las esposas tenía probablemente una función ritual más específica si consideramos el valor cosmogónico que tiene el hilar el algodón, el tejer, así como el agua y el fuego. De hecho, en este momento comenzaba una secuencia ritual de duelo que iba a durar 80 días, es decir, cuatro meses del calendario indígena, durante los cuales se seguían elevando cantos de lamentación.

## 4.2. Un *tzocuicatl*

Si acatamos la secuencia del ritual mortuario, tal y como lo consigna Diego Durán, los cantores elevaban el *tzocuicatl*, cuando habían dispuesto la comida frente al difunto o a su imagen, hasta el momento en que ardía el cuerpo (o su representación hecha de rajas de ocote). Es probable, según esta misma fuente, que se hayan encontrado en un estado de ebriedad simbólicamente afín a la muerte. En el *tzocuicatl*, según se colige de lo que afirma el

dominico Durán, la suciedad física y las lágrimas excrementicias del pesar se exacerbaban mediante una actitud y palabras afines que permitieran formar un verdadero absceso<sup>32</sup> que se pudiera reventar catárticamente. Al multiplicar paroxísticamente gritos "sucios", alusiones escatológicas directas o metafóricas al dolor o a la putrefacción, los dolientes los objetivaban para limpiarlos más eficazmente después, mediante cantos con un tenor selénico-ácueo purificador como el *atequilizcuicatl* "canto de vertimiento de agua". Ningún *tzocuatl*, en términos señalados por Durán, ha sido transcrito alfabéticamente y si lo fue, ninguno ha sido conservado en un documento.

Una parte de un fragmento de un "canto de vertimiento de agua" (*atequilizcuicatl*)<sup>33</sup> parece sin embargo aludir a la suciedad siendo redimida mediante el fuego y el agua. En este contexto ritual un sacerdote encargado del ritual, experimentado en recortar papeles, envolvía al cadáver en una mortaja ácuea de papel amate y de mantas blancas, después de lo cual vertía agua sobre el bulto así amortajado. La relación entre el papel y el agua se infiere del nombre de la ceremonia: *atequiliztli*, "el hecho de verter agua", la cual entraña la ambigüedad fonético-semántica que podría establecer un vínculo entre la materialidad y el colorido del papel y el líquido. En efecto, *atequiliztli* (de *a-tequía* "rociar" o *a-teca* "verter agua") podría haber expresado, mediante una analogía fonética, el "recorte de agua" (*a-tequi*), en cuyo caso el agua estuviera representada metafóricamente por el papel.

La mortaja de agua-papel así recortada, así como las mantas blancas que lo envuelven, podría haber constituido el escudo de agua matricial *chimalatl*, que iba a ser quemado con el cadáver en el momento de la cremación. Un *atequilizcuicatl*, "canto de vertimiento de agua" del manuscrito *Cantares Mexicanos*, elevado en estas circunstancias, evoca el momento en que el agua y el fuego se integran:

---

<sup>32</sup> Recordemos que la etimología latina de "absceso" (*abcessus*) remite a la "corrupción" de un tejido o un órgano.

<sup>33</sup> *Cantares mexicanos*, fol. 58r.

*Yn tlachinolxochitl, chimalxochitl,*  
*On cuecuepontoc.*  
*Tlatlatzcatimanía,*  
*Iyacaxochitl ontzetzelihui,*  
*Anquizo yehuatl*  
*Ye ic contzaquaco teocuitlatla ya*  
*Ye noconana ya xiuhtlacuilolía(n)*  
*Ye napololtzin icnoconmemeya ha nohueyohuan.*<sup>34</sup>

La flor de fuego, la flor de escudo (agua),  
 ha abierto su corola.  
 En lugar de llamas estrepitosas  
 las flores hediondas se esparcen.  
 Ustedes lo extendieron (al cadáver).  
 Así lo vinieron a encerrar en la dorada hoguera *ya*.  
 Ye yo lo tomo en el lugar de las pinturas de turquesa (el fuego).  
 De mi pequeño cántaro manan aguas de tristeza, *ha* compañeros.

El papel blanco y los listones rojos que envolvían el bulto mortuorio expresaban, antes de la cremación, la integración cromática del agua y del fuego en este contexto mortuorio. Una vez *consumido* el cadáver por el fuego, en la mañana, un sacerdote vertía agua sobre las cenizas. Esta ceremonia llamada *texcalcehuia*, “se enfría el fogón”, representaba la *consumación* de un acto genésico que producía humo, símbolo de un nuevo amanecer.

Conviene recordar que el vocablo náhuatl *tzoyayaliztli*, una de las palabras para el mal olor, remite al “olor a pluma, tela o papel quemado”.<sup>35</sup> En la incineración de cadáver, además del cuerpo, o de la imagen de madera que lo representaba, son plumas, telas y papeles que ardían. El vocablo *tzotzoyoca*, el cual entraña *tzoyo* (sucio) con duplicación del radical evoca también el ruido estrepitoso de algo que arde en el fuego. Por otra parte, *tzotzoyoniliztli* remite tanto al chisporroteo de la leña verde en el fuego como al sollozo y a los gemidos de una persona que se lamenta.

<sup>34</sup> *Cantares Mexicanos*, fol. 58r. Traducción de Patrick Johansson.

<sup>35</sup> Cf. Rémi Simeón.

Es posible que el *tzocuicatl* se hubiera cantado como si fuera una hoguera músico-dancística en la que se consumía, purificaba y regeneraba un cuerpo en descomposición.

En tiempos prehispánicos, los cantos mortuarios tenían funciones específicas que correspondían a distintas etapas del ritual funerario y más generalmente a la idea que los antiguos nahuas se hacían de la muerte. Algunos cantos mantenían vivo el recuerdo del que había fallecido y permitía su evocación, en el lugar de los atabales; otros permitían exacerbar catárticamente un dolor punzante consecutivo a la pérdida de un ser querido para redimirlo mejor. Ciertos cantos constituían una verdadera tanatopraxis lírica la cual conjuraba la suciedad y el dolor que “la muerte trae consigo”. El *tzocuicatl* “canto de suciedad” es uno de estos últimos; manifiesta de manera impactante el carácter sumamente “tanato-lógico” de la cultura náhuatl prehispánica.

## Bibliografía citada

- ALVARADO TEZOZÓMOC, Hernando, 1980. *Crónica Mexicana*. México: Porrúa.
- Cantares mexicanos*, 1994. Ed. facsímil. México: IIB/ IIH/ UNAM.
- Cantares mexicanos*, 2011. Ed. Miguel León-Portilla, 2 vol. México: UNAM/Fideicomiso Teixidor.
- CA: *Códice Aubin*, *Códice Aubin de 1576*, 1963. Ed., versión paleográfica y trad. directa del náhuatl de Charles E. Dibble. Madrid: Editorial José Porrúa Turanzas.
- Códice Borgia*, 1980. Comentarios de Eduard Seler, facsímil, 3 vol. México: FCE.
- Códice Boturini o Tira de la Peregrinación*, 2007. Estudio introductorio y análisis de Patrick Johansson. En *Arqueología Mexicana*, edición especial códices. México: Editorial Raíces, 6-80.
- Códice chimalpopoca (Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles)*, 1992. Traducción del náhuatl de Primo Feliciano Velázquez, 3a ed. México: UNAM.



- CF: *Códice florentino. (Testimonios de los informantes de Sahagún)*, 1979. Ed. facsimilar. México: Giunta Barbera.
- CM: *Códice Matritense del Palacio Real de Madrid, en Primeros Memoriales por fray Bernardino de Sahagún*, 1993: Norman Oklahoma, University of Oklahoma Press.
- CRUZ CORTÉS, Noemí, 1999. *Mitos del origen del maíz y de los mayas contemporáneos*, tesis de maestría de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, México.
- DAGOINET, F., 1973. *Écriture et Iconographie*. París: J. Vrin.
- DURÁN, Diego, 1967. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, 2 vol. México: Porrúa.
- JOHANSSON, Patrick, 1997. "La fecundación del hombre en el Mictlan y el origen de la vida breve". *Estudios de Cultura Náhuatl* 27: 69-88.
- , 2000. "Escatología y muerte en el mundo náhuatl precolumbino". *Estudios de Cultura Náhuatl* 31: 149-183.
- , 2002. "La mort de Quetzalcoatl: un modèle exemplaire pour les obsèques des seigneurs Mexicains". *Caravelle* 78 : 5-36.
- , 2011. "De Azteca a Mexica. Cambio de gentilicio y metamorfosis en una etapa de la Peregrinación". En *La quête du serpent à plumes. Arts et religions de l'Amérique précolombienne. Hommage à Michel Graulich*". París: Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences religieuses, 351-371.
- Leyendas de los soles*, 1979. En *Die Geschichte der Koenigreiche von Culhuacan und Mexico*, texto establecido, traducido y comentado por Walter Lehmann. Berlín: Verlag W. Kohlhammer.
- MAERTENS, Jean Thierry, 1979. *Le jeu du mort*. París: Aubier Montaigne.
- "Romances de los Señores de la Nueva España", 1993. Paleografía, versión, introducción y notas de Ángel Ma. Garibay K., 2ª ed. En *Poesía náhuatl*, tomo 1. México: UNAM.
- SIMÉON, Rémi, 1977. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI.

## “Colores” en *Balún Canán*, de juego inocente a *exempla*<sup>1</sup>

ARLENE SEGURA AMAYA  
El Colegio de San Luis

“Dios no juega a los dados” afirma Albert Einstein para dar a entender que nada de cuanto hace la divinidad es casualidad, todo tiene un propósito y un antecedente. Pero no sólo la divinidad se rehúsa a dejar las cosas a la probabilidad, la humanidad también gusta de ser precisa en su constructo cultural. En la cultura prácticamente nada es inocente, ni siquiera aquellas cosas que juzgamos totalmente ingenuas.

Uno de esos hechos que aparenta ser cándido y angelical, pero en el fondo no lo es tanto, son los juegos infantiles. En el inconsciente colectivo permanece la idea de que el juego infantil es un derecho de los niños porque recrea, impulsa la imaginación, ayuda a fortalecer comportamientos como el compañerismo, el seguimiento de reglas y refuerza las nociones de espacio y tiempo. Ciertamente, todo eso les enseñamos los adultos a los pequeños desde que los introducimos a la actividad lúdica; sin embargo con el bagaje cultural que poseemos les enseñamos algo más que a construir castillos en el aire.

Los juegos infantiles son elementos de la tradición oral impregnados de simbolismos, creencias e ideologías, no sólo por el juego en sí mismo, sino también por lo que ocurre alrededor de ellos. A través del juego transmitimos cultura a los pequeños y con ello les grabamos quizá en la parte más velada de sus mentes cuál es

---

<sup>1</sup> El presente trabajo es producto y forma parte del proyecto “Elementos sobrenaturales en la tradición oral en México. Propuesta para el estudio, catalogación y creación de una bibliografía” dirigido por la Dra. Claudia Carranza en El Colegio de San Luis.

su rol social, cuáles deben ser sus creencias, dictamos cómo deben entender el mundo.

Un ejemplo de esta situación es un episodio de la novela *Balún Canán* de Rosario Castellanos en donde un juego cotidiano llamado “Colores” se convierte en un exempla<sup>2</sup> que les da una poderosa lección a los protagonistas acerca del bien, del mal y sobre los lugares propicios para realizar determinadas actividades.

En las próximas líneas describiré el juego narrado en *Balún Canán*, así como las distintas versiones que de él existen en varios lugares de México e Hispanoamérica; al mismo tiempo, indicaré la carga cultural y la posible enseñanza del juego en sí mismo. Posteriormente explicaré la función aleccionadora del juego dentro de la novela. Antes de iniciar daré una breve sinopsis del hecho.

Todo comienza cuando la protagonista de la historia propone a su cargadora<sup>3</sup> jugar “Colores”. La reacción de la empleada es negativa, a tal punto que se persigna e invoca el nombre de Dios para evitar que tal juego se ejecute. Acto seguido les propone a los pequeños contarles una historia acerca de un tal Conrado:

—Vamos a jugar “Colores”.

Vicenta parece extrañarse como si hubiera escuchado una proposición absurda. Se persigna apresuradamente mientras dice:

—¿Colores? Ni lo permita Dios

—No tiene nada de malo

—¿No saben lo que les sucedió por jugar colores a los dos hijos de Límbano Román? Fue en la casa donde yo estaba sirviendo antes de venirme aquí.

Negamos, ya con un principio de temor.

—¿Quieren que les cuente un cuento?

(Castellanos, 2010: 252)

---

<sup>2</sup> Narraciones que embellecen, enseñan y persuaden. Muestran virtudes, propagan personajes y virtudes del pasado. Se basa en dichos y hechos de personas conocidas (Prat Ferrer).

<sup>3</sup> Cargadora se refiere a una empleada indígena, cuya función principal es cargar a los niños de la casa, cuando se hacen largas caminatas. Además se encargan de otras actividades, como vestir a los pequeños, darles de comer y jugar con ellos.

La historia de Conrado trata sobre un niño, su hermano Luis y sus amigos, quienes una noche deciden jugar "Colores" en el traspatio, el lugar más oscuro y alejado de la casa. Durante el juego, Luis, quien era "el ángel de la bola de oro", se aleja para que el resto escoja su color, al cabo de un buen rato de entre los matorrales donde estaba Luis sale una voz ronca que dice ser "el diablo de las siete cuerdas" y solicita un color, el belesa<sup>4</sup>. Los chicos se extrañaron de la voz y de que haya dicho ser el diablo, puesto que habían acordado que sería el ángel, sin embargo ellos siguen jugando e invitan a Conrado a que se vaya con el diablo porque él escogió ser el belesa. Con un poco de miedo el niño se dirigió al lugar de donde provino la voz.

Una vez ahí, Conrado no encontró a su hermano sino a un muchachito muy extraño: "Su cara era como la de los niños pero llena de arrugas y pelos. ¡Era el diablo de las siete cuerdas, por mal nombre Catashaná!" (Castellanos, 2010: 254). Ante el susto de la aparición Conrado huye y en su escape tropieza con el cuerpo tirado de su hermano. Satán hábilmente le hace creer que él tiene la culpa de lo que le sucede a Luis, por ser malo, entonces, lo convierte en su súbdito y tiene como misión conseguir una hostia consagrada para que el demonio se la coma.

Conrado entra al catecismo y con ayuda del diablo logra vencer al sacerdote de que es bueno y hace su primera comunión rápidamente. Pero Dios lo castiga por sus acciones, al momento de comulgar, la hostia se convierte en plomo, razón por la cual Conrado se ahoga y muere.

## El juego

El juego tradicional descrito en la novela consiste en que un grupo de niños escogen a un par de individuos quienes serán el "ángel de la bola de oro" o "el diablo de las siete cuerdas"; des-

---

<sup>4</sup> El belesa es el color violeta, toma su nombre de la planta homónima.

pués, ellos se alejan, mientras el resto de los niños escogen el color con el que jugarán; una vez asignados todos los roles comienza el juego en el que se recita lo siguiente:

Diablo de las siete cuerdas: —Toc, toc  
 Colores: —¿Quién es?  
 Diablo de las siete cuerdas: —El diablo de las siete cuerdas  
 Colores: —¿Qué quería?  
 Diablo de las siete cuerdas: —Un color  
 Colores: —¿Qué color?  
 [Dice el nombre de un color al azar]  
 (Castellanos, 2010: 253)

En caso de que el color pedido por el diablo coincida con alguno que hayan escogido los niños, entonces ese participante se irá con él; después sigue el turno del ángel de la bola de oro, quien hace exactamente lo mismo que su contrincante. Gana quien consiga más colores.

Existen varias versiones del juego a lo largo y ancho de Hispanoamérica, en países como Nicaragua, Perú, Bolivia y México, se le conoce con el nombre de “Colores”, “Listones”, “El ángel de la bola de oro”, “El diablo de los cien cachos”, “La vieja Inés” o “La brujita de los colores”.

La versión de Nicaragua es igual a la que presenta Rosario Castellanos, lo único que difiere es el nombre del diablo que se llama “el diablo con el sartén” y el juego se conoce como “Listones” o “El ángel de la bola de oro”. En Perú existe una versión que también se llama “Ángel de la bola de oro”; este juego es ligeramente distinto, pues en él no sólo participan “el ángel de la bola de oro” y “el diablo de los siete mil cachos”, como se nombra en este caso, a ellos se integra “San Pedro”, quien custodia a las frutas, que se cambian por los colores. Por el cambio de personajes, el diálogo varía, quedando de la siguiente forma:

—Toc, toc, toc.  
 San Pedro: —¿Quién es?  
 El ángel: —El ángel de la bola de oro.

San Pedro: — ¿qué deseas?

El ángel: — Una fruta.

San Pedro: — Qué fruta.

Ángel: — Una pera.

(Chimbote en blanco y negro, marzo 2014)<sup>5</sup>

En caso de que exista la fruta solicitada por el ángel, san Pedro responde: "Tenga usted la pera y que le haga provecho". Y se retira con el niño al que coloca en un rincón previamente designado. Si no se halla la fruta que se pidió, entonces san Pedro dice: "Váyase al peral que aquí peras no hay" (Chimbote en Blanco y negro, marzo 2014), retirándose el ángel con las manos vacías. Después viene el turno del diablo quien procede de la misma forma. Las visitas intercaladas a san Pedro se repiten hasta que se acaben las frutas.

El juego concluye con un ejercicio de fuerza entre el ángel y el diablo, ayudados cada uno de las frutas que hubiese recibido en sus diversas visitas al cielo. La prueba de fuerza es el juego de la cuerda en donde los equipos toman cada uno un extremo y gana quien logre derribar al contrincante; o bien, se traza una línea en el medio y gana quien consigue hacer que el contrario la cruce.

Otra versión similar a la anterior es el juego llamado "Diablo de los cien cachos", de Bolivia; en él participan "el ángel de la bola de oro", "el diablo de los cien cachos" y la dueña de las cintas, que son los colores en esta versión. En este juego el diablo y el ángel se ponen frente a la dueña, el ángel del lado derecho y el diablo del lado izquierdo, ellos llaman la atención de la dueña sonando un par de piedras. El diálogo es el mismo que en la versión de Rosario Castellanos y, al igual que en la de Perú, hay una respuesta en caso de que no exista la cinta que solicitó el ángel o el diablo:

---

<sup>5</sup> "Chimbote en blanco y negro" es una página en Facebook en la que se da cuenta de la actualidad y la historia de la ciudad de Chimbote, ciudad costeña ubicada en el centro norte de Perú. En esta página encontré una versión del juego "Colores" y junto a él se encuentran varias rondas y juegos escenificados.

Ángel: —Toc, toc, toc [haciendo sonar la piedras]  
 Dueña: —¿Quién es?  
 Ángel: —El ángel de la bola de oro.  
 Dueña: — ¿Qué desea?  
 Ángel: —Una cinta  
 Dueña: — ¿Qué color?  
 Ángel: — Roja  
 Dueña: — ¡Que salga la cinta roja!  
 (Coelo Villa, 2002: 109)

En caso de que no haya, la dueña responderá: “¡Vaya a buscar a la fábrica de cintas rojas!”. En este juego gana quien tenga más cintas.

Hasta aquí ya hay varios elementos que llaman la atención en el juego. En las distintas versiones existe un representante del bien y del mal, en todas ellas se conserva el epíteto del ángel: “ángel de la bola de oro”, mientras que el del diablo cambia: “el diablo de las siete cuerdas”, “el diablo de los siete mil cachos”, “el diablo con el sartén” y “el diablo de los cien cachos”. Esta diferencia de nombres nos puede hablar de ciertas ideas que tenemos frente al mal o el demonio y el bien, los ángeles y Dios. El demonio es polifacético porque es ambiguo, no es perfecto, por ello adquiere muchas formas, a diferencia de lo bueno, que es estable porque ya está acabado, no necesita cambiar o transformarse. Por esa misma transmutación, el mal se funde con el pueblo y es posible jugar con él, darle distintos atributos; mientras que Dios y los santos son superiores, inalcanzables e inamovibles.

El mal se identifica como “El diablo de los cien o siete mil cachos”, “el diablo con el sartén” o “el diablo de las siete cuerdas”. La relación del diablo con los cachos es muy lógica, puesto que, “chachos” o “cacho”, en los países sudamericanos donde se conoce este juego, significa “cuerno” (DLE). La imagen dominante que se tiene del diablo es la de un ser rojo con un par cuernos y cola, lo único que cambia en estas caracterizaciones es que el diablo tiene muchos más cuernos de los que regularmente se le atribuyen; esta proliferación de protuberancias lo carnavaaliza porque la imagen amorfa que presenta lo hace divertido, burles-

co. En un caso contrario puede generar una imagen imponente, que cause miedo como consecuencia de su fealdad.

El sartén también puede tener una relación muy peculiar con el demonio. Claudia Carranza, en el artículo "'Se lo llevó El Chamuco'. El trato familiar hacia el Diabolo en algunos ejemplos de la literatura oral de México", comenta que es común en los cuentos tradicionales y populares ubicar un cazo, algunas veces mocho, con aceite hirviendo en el infierno; este recipiente suele ser uno de los instrumentos de tortura para las personas que caen en la morada del diablo, o en ocasiones es el mismo demonio víctima de su artefacto. Por aproximación, el sartén puede aludir a este elemento tortuoso, puesto que ambos son trastes de cocina y se utilizan para poner los alimentos al fuego con la ayuda del aceite.

Si se sigue la idea de configurar al diablo como uno más del pueblo, entonces representarlo con "siete cuerdas" podría referir a que tiene una lira, instrumento musical del mismo número cuerdas. La música sirve para hacer fiestas, bailar, divertirse o amenizar los carnavales, popularmente la música ha sido una forma de seducción del diablo, pues sólo los más astutos serían capaces de encontrar al rojito en una actividad tan ingenua y con fines tan recreativos para el hombre como bailar o cantar.

Sin embargo, hay más cosas por destacar respecto de que el diablo tenga "siete cuerdas". En primer lugar, según Jean Chevalier (1993) las cuerdas son elementos que ayudan a ascender a la divinidad, y el número siete es una cifra relacionada con la tradición judeo-cristiana a la que se le asigna el valor de perfección. Esta conjunción de elementos lleva a pensar en otra forma de transformación del diablo, asemejarse a Dios para burlarse o aprovecharse de la gente, como también podríamos hacer muchos de nosotros, disfrazarnos para jugar o hacer bromas.

En la narración del hecho sobrenatural de *Balún Canán* el diablo se hace uno del pueblo, pues se convierte en niño para engañar a otro niño; una vez transformado, con palabras logra vencer al pequeño de que sea su súbdito:



Su cara era como la de los niños pero llena de arrugas y pelos. ¡Era el diablo de las siete cuerdas, por mal nombre Catashaná! [...] Catashaná lo detuvo cogiéndolo de la mano y le dijo señalando el cuerpo:

– “Mira cómo dejaste a tu hermano Luis de tanto pegarle.

Se lo dijo porque Catashaná es el padre de la mentira [...]

– Desde ahora tú me perteneces y vas a obedecer todo lo que yo te mande.

Y no le soltaba la mano y al niño Conrado le ardía como si estuviera agarrando una brasa.

(Castellanos, 2010: 254).

El bien se representa con el “ángel de la bola de oro”. Continuando con la idea de popularizar a estos personajes entonces se podría decir que “la bola de oro” del ángel es un cascabel, elemento que con su sonido, según la creencia popular, espanta los malos espíritus; evidentemente, es oportuno que el ser celestial tenga un cascabel pues siendo representante de la divinidad debe alejar toda la maldad. Por otra parte, desde una concepción judeo-cristiana, el ángel es el ser mediador entre Dios y los humanos, la bola o la esfera es un objeto que representa la totalidad y el oro es un metal que se relaciona con la divinidad; por lo tanto, que el ángel tenga esta joya lo acredita como representante de Dios.

Retomando el juego y sus distintas versiones, en México existe una más, aparte de la referida por Rosario Castellanos, que procede de Chiapas, y sería una versión del sureste del país. En mi infancia, vivida en San Luis Potosí, un estado que se encuentra en el centro norte de la República Mexicana, conocí un par de juegos llamados “Listones” y “La vieja Inés”. En la versión “Listones” llevan la parte activa la vieja Inés, el ángel, que es el guardián de los listones y el diablo.

En esta versión quienes hacen el papel de los listones de colores se colocan detrás de su guardián, el ángel; la vieja Inés se coloca frente al guardián y entre todos recitan la siguiente conversación para negociar la adquisición de los listones:

Vieja Inés: – Toc, toc.

Listones: –¿Quién es?

La vieja Inés: — La vieja Inés  
Ángel: — ¿Qué quería?  
Vieja Inés: — Un listón  
Ángel: — ¿De qué color?  
(la vieja Inés dice el nombre de un color al azar.)

En este caso no basta que la vieja Inés escoja los listones para quedárselos. Si el color dicho por la vieja Inés coincide con algún color de los listones, entonces la vieja Inés persigue al listón, que hace un recorrido previamente establecido; si el listón logra llegar antes a donde están congregados los demás colores resguardados por el ángel, entonces se habrá salvado, en caso de no ser así, Inés lo llevará a un espacio que está custodiado por el diablo; el juego termina cuando se acaban los listones. Puede haber cambios en las reglas, por ejemplo, que los listones custodiados por el diablo puedan fugarse y regresar con el ángel o bien que los listones del diablo ayuden a la vieja Inés atrapar a los demás.

Otra variante del juego llamado "La vieja Inés" tiene sólo dos personajes, la vieja Inés y un vendedor, amén de los listones de colores. El diálogo es el mismo, únicamente después de decir el color, doña Inés pregunta "¿cuánto es?" y simbólicamente paga el importe por el listón; una vez terminada la negociación comienza la persecución. En esta versión el último listón en ser atrapado o aquel al que no atrapen tomará el papel de la vieja Inés en el siguiente turno; el juego se repetirá hasta que los participantes decidan dejarlo.

La última versión localizada se conoce como "La brujita de los colores"; la hallé en una página web en donde las maestras de educación preescolar comparten juegos tradicionales para enseñar a los niños pequeños. Esta versión es un poco más sencilla: en ella una persona es designada como la bruja; una vez que se ha escogido a la bruja, ella se aparta mientras el resto elige el color que será; cuando todos están listos, "los colores" hacen una rueda y comienza el juego, entablando el siguiente diálogo, muy parecido a los anteriores:

La bruja: –Toc, toc.  
 Colores: –¿Quién es?  
 Bruja: –Soy la bruja de los colores.  
 Colores: –¿Qué color desea?  
 (Patio infantil, marzo 2014).

En caso de que el color exista, comenzará la persecución alrededor del círculo formado por los participantes; si el color logra regresar a su lugar se habrá salvado, si no, pasará a ser la bruja en el siguiente turno. El juego se repite cuantas veces deseen los participantes. Aquí no hay equipo o participante ganador.

Algo más que llama la atención en este juego y todas sus versiones es el número de personajes que tienen el papel de atrapar y negociar con los colores y/o listones. Nunca son más de tres, comúnmente es un dúo o una triada la que se involucra en el asunto. Entonces los números recurrentes en el juego son dos y tres, cifras muy significativas para la cultura; el dos simboliza oposición, conflicto, dualismo en el que se apoya toda dialéctica, todo esfuerzo, todo combate, todo movimiento (Chevalier, 1993: 426). Ideas que se proyectan muy bien en la dinámica del juego, una lucha entre el diablo y el ángel, un combate entre dos fuerzas opuestas, el bien y el mal. Por su parte, el tres alude al orden espiritual e intelectual de Dios en el hombre y en el cosmos (Chevalier: 1993: 1016). En este caso el tres puede ser consecuencia del dos; una vez librada la batalla del bien contra el mal se logra el equilibrio espiritual.

Otro foco del juego se encuentra en dos de los personajes que intervienen en él; aparte del diablo y el ángel, san Pedro, la vieja Inés y la bruja, estos últimos personajes importantes y enigmáticos en la cultura occidental. San Pedro es quien tiene las llaves del Reino de Dios y el Libro de la Vida, es quien en el juicio personal después de la muerte determina el resultado de la lucha e indica si hay recompensa (cielo) o castigo (infierno).

Inés, por su parte, cuenta con al menos dos entradas en el santoral católico (Inés de Roma e Inés de Asís), además de ser un nombre con un significado muy particular, pues deriva del latín

*agnus* que quiere decir 'cordero', animal que se relaciona con la pureza y el sacrificio; sin embargo esta idea de pureza en el personaje puede ser contradictoria, pues en el juego ella atrapa a los listones para dárselos al diablo, por lo tanto es una aliada del mal; pero hay algo que caracteriza a esta Inés, es vieja y la vejez es un atributo de las brujas, seres que se relacionan con el diablo, pues según las creencias populares muchas de ellas reciben sus poderes de él. Esta idea se asocia con el último personaje que aparece en las versiones que expongo, la bruja, personaje a quien se le relaciona con el mal y quien en algunas ocasiones puede conseguir adeptos para el diablo, dado que muchas creencias populares afirman que los poderes de la bruja vienen de sus pactos o amistad con el demonio (Papinni, 2008: 147).

### El juego en *Balún Canán*

Hasta ahora hemos visto lo que expresa el juego por sí solo. Sin embargo, en *Balún Canán* las significaciones del juego aumentan pues se presentan otros hechos que amplían los conceptos de bien y mal, además de agregar la idea del miedo, elemento asociado al mal, puesto que, a menudo, para indicarnos que es inadecuado o reprochable, los educadores nos hablan de las consecuencias, las cuales suelen aterrorizarnos.

El bien, el mal y el miedo son hechos abstractos, para entenderlos mejor, los seres humanos han creado una serie de símbolos e ideas que los representan, prueba de ello son parte de los personajes arriba descritos. Otras representaciones que ayudan a la concepción del mal y el miedo son los espacios. En este pasaje de la novela de Rosario Castellanos hay espacios que infunden temor: el corredor donde se dictan las clases de religión y el traspatio donde juegan los niños. Anoto el corredor porque es ahí donde, en principio, los niños se hacen una idea de lo que es el infierno, el lugar donde habita el diablo:

Las clases eran en el corredor. Entre las macetas y las jaulas de los canarios estrepitosos [...]

[...]

—Entonces es necesario que sepan lo más importante: hay infierno.

No era una revelación, otras veces habíamos oído pronunciar esa palabra. Pero sólo hasta ahora estábamos aprendiendo que significaba algo rojo y caliente donde hacían sufrir de muchas maneras a quienes tenían la desgracia de caer allí [...].

[...] Con una lentitud casi imperceptible fuimos arrimando nuestras sillas de tal modo que, cuando Amalia nos participó que en el infierno bailaban los demonios bajo la dirección de Lucifer, pudimos cogernos, sin dificultad, de la mano. Estaban sudorosas y frías de miedo. Y más en esta hora. Cuando ya la sombra había ido apoderándose de los ladrillos del corredor, uno por uno, y nosotros quedábamos reducidos a su dominio. Y más en esta hora, cuando la viejecita estaría sollozando, frente a la ventana, sin que nadie la consolara. Y más en esta hora en que los pájaros se han silenciado y las enredaderas toman formas caprichosas y terribles (Castellanos, 2010: 249-250).

Lo primero que destaca es la descripción del espacio. Según el *DILE* el corredor es un pasillo angosto de un edificio que conduce de un lugar a otro, y el traspatio es el segundo patio de las casas de vecindad, el que está detrás del principal. Ambos espacios son limítrofes; el corredor es un espacio que divide a un lugar de otro dentro del edificio y el traspatio es el último rincón de la construcción. Su condición de límite los emparenta con el *reino muy lejano* descrito por Propp en *Raíces folklóricas del cuento* (1974). El reino de muy lejano es, según este teórico, un sitio amorfo que se encuentra en los márgenes de una población, por lo tanto, es el afuera, y generalmente se halla separado del núcleo de la civilización por un bosque, un puente o un río de fuego.

Por su parte Carlos González Saenz afirma que el reino de muy lejano se asemeja al Tártaro (infierno griego):

Antes bien, son numerosos los signos que nos hablan de su parentesco con la concepción grecolatina del tártaro o infierno [...] Ya

hemos dicho, por otra parte, que el otro mundo aparece frecuentemente en los cuentos como un castillo o palacio. Otras veces el más allá del demonio se reduce a metáforas del pozo o la cueva, desde los que, sin embargo, en determinados casos puede accederse a patios y jardines que nos recuerdan un palacio (González Saenz, 2004:165).

De acuerdo con Chevalier el infierno griego es un lugar sin luz, frío, sin salida, donde habitan monstruos que atormentan a los difuntos; esta imagen no se aleja mucho de la idea cristiana del infierno como un lugar carente de luz y en donde los muertos que fueron malos en vida son torturados por sus pecados.

Los sitios del pasaje de *Balún Canán*, el corredor y el traspatio, cumplen con varias de las características que construyen el infierno. El corredor, al perder luminosidad, comienza a convertirse en un tártaro; las matas y macetas con formas caprichosas que cubren ambos espacios, al estar envueltas en la oscuridad, evocan la alegoría de la cueva y los jardines por los que puede accederse al palacio del demonio. Además, como ya señalé, son sitios límite retirados del centro de actividad humana, tal como se describe al reino de muy lejano. Aquí destaca que el traspatio efectivamente se vuelve parte del infierno cuando el morador de las tinieblas aparece por ahí, en la historia de Conrado.

Conrado no se quería levantar porque sentía como recelo. Pero los demás lo empujaron, pues él era quien había escogido ese color. Así que haciendo corazón grande se fue tanteando hasta donde había sonado la voz. Allí, atrás de la mata, estaba parado un muchachito. Conrado no podía verle bien la cara porque, como les digo, el traspatio de esa casa era muy oscuro.

Y de pronto, quién sabe en qué artes, se fue encendiendo una luz. Y cuál se va quedando el niño Conrado al catar delante de él un muchachito pero que no era su hermano Luis. Su cara era como la de los niños pero llena de arrugas y pelos. ¡Era el diablo de las siete cuerdas, por mal nombre Catashaná! (Castellanos, 2010: 254).

## Prohibición sobre los espacios

Otro elemento que destaca sobre ciertos espacios es la prohibición que existe alrededor de ellos para jugar o contar historias.

La cargadora de los niños se opone a jugar “Colores” en el traspatio; podría suponerse que se niega porque es un espacio tenebroso, sin embargo, antes de la propuesta de la niña de cambiar de juego, los niños y las cargadoras se divertían en el traspatio ejecutando otro juego tradicional, “Andares”,<sup>6</sup> dicho acto lúdico se parece a la “Víbora de la mar”, en donde dos de los jugadores entrelazan sus brazos para impedir que los otros pasen hasta que decidan con cuál de los dos se van y luego viene una lucha de fuerzas:

- ¡Andares, andares!*
- ¿Qué te dijo andares?*
- Que me dejaras pasar.*
- ¿Con qué dinero?*
- Con cascaritas de huevo huero.*
- ¿Con qué se entablan?*
- Con tablitas y tablonos.*
- ¿En que se embolsan?*
- Con bolsitas y bolsones.*
- ¿Qué me das si te dejó pasar?*
- El borriquito que viene atrás.*

Estamos jugando en el traspatio. Nuestras dos cargadoras (una se llama Vicenta y otra Rosalía, pero en este juego de la frontera

---

<sup>6</sup> El juego de “Andares” no se analizará en el presente texto, sólo se menciona para hacer un contraste de espacios con el juego que me ocupa; sin embargo vale la pena indicar algunos aspectos de él. Según las categorías de Ana Pelegrín, sería un juego escenificado, al igual que “Colores”, pues hay personas que asumen papeles y los desarrollan. También es un juego que habla de fronteras y se juega en un lugar fronterizo, Chiapas, esto desde el aspecto didáctico podría enseñar conceptos como extranjero, otredad, límite geopolítico; sería pertinente analizar o describir en otro artículo este y otros juegos tradicionales, como el “Stop”, que involucran estas ideas de extrañamiento, enemigo, frontera, el otro.

Rosalía se puso el nombre de Guatemala y Vicenta el de México) entrecruzaron sus brazos para impedir que pasáramos Mario y yo. Nos interrogaron minuciosamente hasta que declaramos con quien queremos irnos.

—¿Yo? Con México

—¡Yo, yo con Guatemala!

Y entonces cada uno se abraza a la cintura de la que eligió ayudándola en el forcejeo que sostiene con su rival y del que resulta vencedora la que resiste más [...]

(Castellanos, 2010: 251).

A partir de aquí surge la pregunta de por qué unos juegos sí y otros no se pueden realizar en el traspatio. Quizá la prohibición viene por el contenido del juego; en "Colores" está involucrado el demonio, y se le invoca con más probabilidad de que aparezca si el lugar se asemeja a donde vive el Catashaná, como le llaman los tzotziles al demonio. (En una cita anterior se dice que el diablo recibe por nombre Catashaná, quizá ese nombre le ha sido atribuido por los tzotziles para no nombrarlo directamente y sólo invocarlo.)

Existe la creencia de que algunos juegos infantiles pueden ser ritos, quizá algunos de ellos se vean como un medio para llamar a presencias extrañas, pues según lo dicho por Ana Pelegrín, algunos juegos tradicionales conservan elementos rituales:

Los ritos han perdido nexo con lo sagrado, su función arquetípica, quedando sin embargo la presencia de símbolo, patente en las creencias del folclore.

Con esto no quiero afirmar que cada vez que la infancia juega sea posible recordar, reconocer significaciones, pero a través del rito infantil, sin descifrarlos, nos es dado percibir la presencia de otra fuerza, el entramado del mensaje es plurivalente (Pelegrín, 2008: 16).

El hecho de invocación se comprueba en *Balún Canán* porque efectivamente, al nombrarlo, el diablo se aparece a los niños, particularmente al niño Conrado. Hay un asunto más en el que



pesa la prohibición sobre los lugares, ello tiene que ver con el sitio donde la cargadora les cuenta la historia a los niños. La mujer indígena propone contar el relato; una vez que los niños aceptan, la mujer dice lo siguiente: "Pero no en este ventarrón. Vamos, vamos a la cocina porque estos cuentos son de los que hay que contar bajo techo" (Castellanos, 2010: 252).

¿Por qué no contar la historia afuera? eso la haría emocionante, cuántas veces muchos de nosotros no hemos contado historias de terror a la luz de una fogata en medio de un campamento. No, aquí no ocurre esto, la razón es simple y está asociada a lo que he dicho antes sobre los lugares del mal y el miedo. Contar el cuento en el traspatio los expondría a la aparición del demonio, pues están en sus dominios y la sola narración de la historia puede ser una invocación para él. Por eso la nana elige la cocina para relatar la historia; la cocina no es un lugar limítrofe, se encuentra en la casa, es el centro del mundo, la imagen del universo (Chevalier, 1993: 257-258). Al ser el núcleo está alejado de los confines del mundo. Además en la cocina hay fuego, el fuego es un elemento purificador, así que de alguna manera aleja los malos espíritus que podrían acercarse al momento de contar la historia.

De esta manera con todo el contenido cultural de los hechos, el cuento de la mujer indígena se convierte en una especie de exempla, porque a través de la narración la mujer sostiene afirmaciones y lecciones de religión y moral, que es una de las funciones principales de este tipo de relatos. El juego es el pretexto para adoctrinar a los niños sobre la configuración del bien y el mal, Dios, los ángeles y el diablo. Se les ha dicho que el diablo representa el mal y el ángel, al bien. El bien es acabado y perfecto, el mal, por su parte, es multifacético para engañar y seducir. La nana también les muestra los lugares que representan el bien y el mal: los lugares alejados y oscuros son el hogar de las fuerzas malignas, y el bien está en el centro, en el espacio controlado y es luminoso. Vicenta les proporciona una lección sobre religión y una poderosa idea sobre la fe, que por cierto resulta aterradora. Por un lado, el diablo físicamente es imponente y asusta, sobre todo porque sus características escapan a la norma, es un niño

con rasgos de viejo; es, además, astuto y mentiroso, razón por la cual se debe ir con mucho tiento en la vida para no caer en sus trampas, pues el hábil ente espera cualquier descuido para atrapar. Dios, por su lado, no es un gran consuelo; de él no se dan características físicas, lo que atemoriza porque es algo desconocido y lo desconocido siempre asusta, pero sí se describen sus acciones y éstas bastan para conocerlo: Dios es inclemente porque castiga con creces a aquellos que faltan a sus preceptos y pactan con el mal, sin importar si se hizo por descuido, mostrando así la poca misericordia del ser divino. Volvamos a la escena última de Conrado en *Balún Canán*:

[...] Y así, con la boca sucia de malcriadeces, subió hasta el comulgatorio. Pero en el momento en que el señor cura le puso la hostia entre su boca, Dios castigó al niño Conrado. La hostia se convirtió en una bola de plomo. Y por más esfuerzos que hacía el niño Conrado para tragársela no se la podía tragar. Y en una de tantas se le atoró en la garganta y el niño Conrado cayó allí mismo ahogado, muerto (Castellanos, 2010: 255).

Sin duda esta imagen angustia a los menores; el bien y el mal son igual de monstruosos, y los niños aprenden a creer a través del miedo, hecho que concuerda con la figura de la cargadora, quien es una indígena tzotzil a la que también se le ha infundido la religión a través del temor. Los niños hacen el bien para no caer en el infierno y evitar la furia de Dios.

Aun sin necesidad de la historia de Vicenta, el juego por sí solo también trasmite conocimientos acerca de las concepciones que tenemos del universo. Con la presencia del bien y el mal sabemos que el mundo se construye en opuestos y que todo es una eterna lucha entre la bondad y la maldad. Al conjuntar las distintas versiones nos damos cuenta de que para el mundo hispanoamericano el diablo se camufla, tiene muchas personalidades, la mayoría de ellas divertidas y muy humanas, de tal forma que a este personaje se le atribuye la cualidad de la multipersonalidad, rasgo que le favorece en su función principal en el cosmos: conseguir

adeptos que arrebató a su oponente. Por su parte, el bien es tan perfecto y grande que no necesita de la metamorfosis para mantener gente a su lado.

Todas las ideas insertas en el juego nos permiten darnos cuenta del constructo cultural que hay en algunos juegos tradicionales y que ellos pueden ser útiles para instruirnos acerca de la vida, así comprobamos que nada en la sociedad existe por azar.

## Bibliografía citada

- DILE: DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Versión digital. Disponible en [www.rae.es](http://www.rae.es)
- ALUMNOS DEL IES SAN JERÓNIMO, s/f. "La bruja de los colores" en *Patio infantil*. Disponible en: <http://patiodeinfantil.wikispaces.com/file/view/LA+BRUJA+DE+LOS+COLORES.pdf> (consulta en marzo de 2014).
- CARRANZA VERA, Claudia, 2014. "'Se lo llevó El Chamuco'. El trato familiar hacia el Diablo en algunos ejemplos de la literatura oral de México". *BLO* 4: 9-27.
- CASTELLANOS, Rosario, 2010. *Balún Canán*. México: Fondo de Cultura Económica.
- COELO VILLA, Carlos, dir., 2002. *Juegos infantiles tradicionales de Bolivia*. La Paz: Instituto Boliviano de Lexicografía y otros estudios lingüísticos. Disponible en: <http://bibliotecadigital.umsa.bo:8080/rddu/bitstream/123456789/1684/1/ARCH-LP-00019.pdf> (consulta en junio 2014).
- CHEVALIER, Jean, 1993. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- GARCÍA SALINAS, Armando José, 1997. "Los listones" o "El ángel de la bola de oro" Juegos nicaragüenses. Disponible en: [http://mypage.direct.ca/a/agarcias/4\\_tres.html](http://mypage.direct.ca/a/agarcias/4_tres.html) (consulta en marzo de 2014).
- GONZÁLEZ, SAENZ, 2004. "El diablo en el cuento folklórico" en *El diablo en la edad moderna*. María Tausiet y James S. Amerlang, ed. Madrid: Marcial Pons.

- GRANJA, Agustín de la, s/f. "La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII". Disponible en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/141537.pdf> (consultada en enero 2015)
- MIRANDA, Pedro, 2011. "Juegos antiguos en Chimbote - recordar es vivir ayuden con algunos juegos". En *Chimbote en blanco y negro* Disponible en: [http://es-es.facebook.com/notes/chimbote-en-blanco-y-negro-fotografias-antiguas-de-chimbote/juegos-antiguos-en-chimbote-recordar-es-vivir-ayuden-con-algunos-juegos/270937652918669?comment\\_id=7570454&offset=0&total\\_comments=4](http://es-es.facebook.com/notes/chimbote-en-blanco-y-negro-fotografias-antiguas-de-chimbote/juegos-antiguos-en-chimbote-recordar-es-vivir-ayuden-con-algunos-juegos/270937652918669?comment_id=7570454&offset=0&total_comments=4) (consulta en mayo 2014).
- PAPINNI, Giovanni, 2008. *El diablo*. México: Época.
- PELEGRÍN, Ana, 2008. *Cada cual atiende su juego: de tradición oral y literatura*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cada-cual-atienda-su-juego-de-tradicion-oral-y-literatura--0/html/> (consulta en febrero 2014)
- PRAT FERRER, Juan José, s/f. *Los exempla medievales: Una etapa escrita entre dos oralidades*. Segovia: Universidad SEK. Disponible en: [http://www.academia.edu/178560/\\_Los\\_exempla\\_medievales\\_Una\\_etapa\\_escrita\\_entre\\_dos\\_oralidades\\_](http://www.academia.edu/178560/_Los_exempla_medievales_Una_etapa_escrita_entre_dos_oralidades_) (consulta en junio de 2014).
- PROPP, Vladimir, 1974. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.

## Resonancias actuales del mito de la Atlántida

GRECIA MONROY SÁNCHEZ

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

“La mayor parte del tiempo ni siquiera podemos ser honestos con nosotros mismos”, dice, con resignación, uno de los personajes de la película *Rashomon*, del director Akira Kurosawa, ante la sospecha de que la verdad es imposible entre los seres humanos. Y es que recurrir a las artes de la ficción para explicarnos el mundo y para explicarlo a otros no está reservado para los escritores de novelas y cuentos. Cada persona, en su discurrir cotidiano, se dice y dice a los demás cosas que, al contrastarlas con otras referencias, pueden resultar falsas, pero que, en tanto acontecimientos discursivos, son verdaderas. En ese sentido, el discurso oral se caracteriza por su naturaleza concreta y corporal, ya que es aquello que se dice frente a frente, cuerpo a cuerpo; eso que un cuerpo enuncia y que solamente destruyendo ese cuerpo puede ser eliminado. En la oralidad, la producción sucede simultáneamente a la transmisión: se actualiza y recrea la producción tantas veces como se transmite. De esta manera, lo que su condición *inmaterial* quita a lo oral, su *corporalidad* concreta se lo devuelve con creces, permitiéndole perdurar igual o incluso mejor que lo que está escrito.

El caso que estudiaremos en este trabajo es un discurso oral con las características anteriores, además de que se ubica en un lugar problemático respecto al sujeto que lo enuncia y a sus relaciones con otros discursos. Se trata de un testimonio que escuché y grabé en el año 2011. El informante fue el señor Cándido Soriano Ambrosio, hombre de alrededor de sesenta años, quien dijo formar parte del Consejo Universal de Ancianos, específicamente

de lo que él llamó Revolución científica de la humanidad con el concepto de república. Don Cándido se encontraba sobre el Eje 1 Norte Mosqueta, cerca de la estación del metro y del tren suburbano Buenavista, en la ciudad de México, en compañía de su esposa, recolectando dinero para el mencionado consejo.

El señor me abordó a mí y a la persona que me acompañaba y comenzó a hablarnos sobre el Consejo de Ancianos, así como sobre la necesidad de recuperar conceptos de la antigüedad, específicamente, de los *Diálogos* y la *República* de Platón, mediante la “alfabetización clásica”. De ese tema pasó a otro, luego a otro y de pronto estaba hablándonos de cómo los habitantes de la Atlántida llegaron a América. En ese momento me di cuenta de que tenía frente a mí a un sujeto muy particular que era capaz de pasar, dentro de una misma línea discursiva, de la protesta a la historia y de la historia al mito sin problema alguno; además de que reconfiguraba, mezclaba y reinterpretaba información de todo tipo de una manera extrañísima.

Justamente esta reconfiguración y recreación de información y datos, los cuales provienen, en su mayoría, de fuentes escritas, obligan a considerar que la oralidad es un modo expresivo que es resultado, las más de las veces, de una interacción entre la competencia hablada y la escrita. Por ello, la *oralidad* no se puede equiparar unívoca ni exclusivamente con lo *hablado*, pues la primera de estas categorías tiene unos alcances que rebasan, o más bien resignifican, el mero acto físico de la comunicación inmediata:

La oralidad reemplaza lo sonoro, en el sentido en que en la oralidad ya no se oye sonido, sino a un sujeto, una invención de pensamiento, una especificidad y una historicidad (Meschonic, 2007: 50).

Para el análisis del discurso del señor Cándido Ambrosio, me interesa tener como base a la oralidad en tanto modo histórico de *expresión*, *significación*, *pre-sentación* y *re-presentación* de los sujetos en el mundo. En este sentido, la historicidad de la oralidad implica que, en ciertos contextos, la expresión y recreación que en ella acon-

tece oscile con mucha facilidad entre lo hablado y lo escrito o, más bien, para el caso que nos atañe, entre lo que se dice y lo que se lee. En un contexto donde ambas plataformas coexisten, “esta relación conlleva desde la superposición hasta la mezcla de ambas tradiciones” (Masera, 2010: 113). Como veremos más adelante, la definición y análisis del discurso del señor Cándido precisa tomar en cuenta las conexiones, funciones y apropiaciones de la cultura letrada por parte de personas que no están necesariamente ligadas a una esfera letrada, académica o universitaria, y cuyo medio principal de difusión de las ideas es la palabra hablada.

Al encontrarme con don Cándido en las circunstancias que ya mencioné y tras escuchar, en un primer momento, el discurso con el que acompañaba y justificaba su petición de dinero, le pedí permiso para hacerle unas preguntas y grabarlo con mi teléfono celular. Él accedió con entera disposición y me facilitó uno de los volantes que llevaba para dar a conocer el Consejo Universal de Ancianos, el cual decía lo siguiente:

CONSEJO UNIVERSAL DE ANCIANOS  
 REVOLUCIÓN CIENTÍFICA DE LA HUMANIDAD  
 CON EL CONCEPTO DE REPÚBLICA  
 EL CONSEJO VA INTEGRADO DE 3 GENERACIONES  
 SUCESIVAS, NIÑOS, JÓVENES Y MAYORES DE EDAD

CON FUNDAMENTO DEL SENTIMIENTO  
 DE LAS NACIONES, CONVOCAMOS MIXTAMENTE  
 A NO PROFESIONISTAS Y PROFESIONISTAS;  
 A QUE NOS SUMEMOS A LA RECONSTRUCCIÓN  
 Y CONSTRUCCIÓN DE FUTURO DE LA HUMANIDAD,  
 MEDIANTE LA ALFABETIZACIÓN CLÁSICA  
 Y CONTEMPORÁNEA, LEYENDO LOS DIÁLOGOS  
 Y LA REPÚBLICA DE PLATÓN, YA LO ESTAMOS  
 LOGRANDO POR QUE ENTRE LAS NACIONES  
 DE LOS 5 CONTINENTES NO HAY SER HUMANO QUE ESTÉ  
 EN CONTRA DEL FUTURO DE LOS HIJOS DE SUS HIJOS  
 Y DE LOS NUESTROS; URGE INSCRIBIRNOS;  
 EN EL DOMICILIO QUE SE UBICA EN CALLE...

más allá de la veracidad del Consejo de Ancianos y del proyecto en sí, me llamó la atención la relación del señor Cándido con su propio discurso, el lugar desde el que lo enunciaba y la mezcla de referentes y de modos discursivos que hacía casi sin darse cuenta, pero que llevaban a su discurso al límite de la heterogeneidad.

En su narración, nuestro informante pasaba indistintamente de la historia al mito; es decir, usaba y reciclaba fragmentos de narraciones míticas y los presentaba como hechos históricos. Asimismo, don Cándido hablaba con una convicción absoluta en lo que él decía, rodeando su discurso de un aura de verdad y secrecía basada en una postura que podríamos llamar “conspiracionista” del conocimiento y de la verdad. Más de una vez, él arguyó que lo escrito en los libros y resguardado en las bibliotecas son mentiras elaboradas por un “alguien” que no identificó plenamente, pero que, por el contexto de enunciación, parece tratarse de una clase poderosa y controladora:

No se necesita que nos manden, pero así lo hacen, nos mandan a las bibliotecas, donde no hay conocimientos verdaderos. Y, claro, nos tiene que calificar siempre y cuando demos los datos de que [sic] nos dan en los libros que nos controlan, hay alguien quien lo controle, de eso mucha, gran parte de la humanidad lo sabemos [...]. Debemos ser de un carácter con autoridad moral y la autoridad moral se ejerce con conocimientos universales, no como lo piensan otros grandes sabios y que dicen que todo lo saben y no nos legan la verdad, la esconden, porque hacen contubernio con alguien que controla la educación y todo controlan en las naciones de los cinco continentes.

Como se puede ver, nuestro informante se coloca a sí mismo en un lugar excéntrico respecto a cierto conocimiento hegemónico que pone en duda, pero del cual, al mismo tiempo, como iremos viendo en el análisis, retoma referentes importantes.

Cabe aclarar que, de todo lo que me dijo don Cándido, en este trabajo analizaré únicamente los fragmentos que tienen que ver con la reinterpretación de la historia de América a partir del mito



de la Atlántida. El corpus completo abarca la transcripción de aproximadamente 20 minutos de grabación de audio durante los cuales don Cándido expuso temas y narraciones diversos, los cuales se presentan de manera sintética y sistemática a continuación:

1. Una exposición de las eras geológicas: “Y de la era neolítica ya entramos a la era moderna con los atlántidas”.
2. Una distinción entre “historia” e “historiografía” que lo lleva a afirmar que “nos mandan a las bibliotecas, donde no hay conocimientos verdaderos”.
3. Una teoría sobre “las curvaturas de la vida”, mediante la que explica el proceso de toma de conciencia de los humanos: “Y ya para llegar a la tercera curvatura ya somos adultos, ¿por qué?, porque ya somos seres humanos autoconscientes”.
4. Una teoría sobre “el principio del infinito”, mediante la cual crítica a las instituciones religiosas: “Nunca, y no hacen ideas para hacer proyectos para fuentes de trabajo, jamás lo hacen las sectas, ninguna religión, desde la católica nadie hace eso, [nadie] hace proyectos para generar fuentes de trabajo finitas e infinitas”.
5. Una anotación sobre el origen de ciertos términos, con el fin de mostrar que los atlántidas son el punto de partida de todo: “los atlántidas, donde ellos hicieron el término *municipal*, el término *estado*, el término *república*, el término *filosofía*: ellos fueron”.
6. Deslinde y aclaración de los gentilicios para los americanos: “Y no hay que aceptar que somos indios, no, somos descendientes de los atlántidas, de los nahuatlacas, somos nahuatlacas, no somos indios, y no estamos de acuerdo con ese gentilicio”.
7. Narración sobre el hundimiento de la Atlántida, en donde refuta la historia que dice que dicha cultura desapareció porque “se volvieron malos” y afirma, en cambio, que “se hundió la Atlántida: porque se dio una serie de sismos, temblores, ¿no?”.
8. Una narración en la que plantea “una revolución filosofo-científica-técnica en Europa que floreció después de Jesús”, cuyo fracaso es lo que justifica el necesario regreso a los *Diálogos* de Platón como fuente del progreso humano.

9. Una narración de la Independencia de México, en la que “Morelos arma los pueblos, los jala, los... y sigue en la lucha, no se espantan con lo de las cabezas en la alhóndiga de Granaditas, y atosigaron a todo la... a todo el suelo mexicano. Y logran la independencia en Chilpancingo, Guerrero, con los *Sentimientos de la Nación*, pero ellos tenían el conocimiento ya del concepto de *república*”.
10. Una narración sobre cómo los atlántidas llegaron a América y cómo luego los pobladores de este continente viajaron de regreso a la Atlántida “para que trajeran los conocimientos acá a la gran Tenochtitlan”; en dichos viajes, “iban diez o veinticinco padres de familia con sus hijos en los lomos y allá los mantenían, quién sabe, trabajando en la Atlántida”.
11. Una narración que reinterpreta el mito de la fundación de Tenochtitlan, en el que los aztecas “son los que ya conducen y llevan la educación y todos los conocimientos: son los aztecas los que encabezan ya a parte de las otras siete tribus”.
12. Ubicación temporal de “los mayas del sur” respecto a los Atlántidas: “No fueron igual con los de las siete, es mucho antes, sería unos quince milenios antes de que se hundieran los atlántidas”.
13. Su teoría sobre la alfabetización clásica, en la que propone que “hay que alfabetizarnos clásicamente con los *Diálogos* de Platón y con los contemporáneos neoplatónicos en Europa, ahí está la fuente de la sabiduría para, repito, para que garanticemos el futuro mejor de la humanidad”.

Como se muestra en esta enumeración, don Cándido engarzó en su narración muy diversos modos discursivos, tales como el recuento histórico, el mito, la crítica conceptual, la crítica política, etc. Se trata, pues, de un discurso heterogéneo que mezcla múltiples referentes con igualmente múltiples intenciones.

Ahora bien, antes de entrar de lleno al análisis del mito de la Atlántida y sus relaciones con la historia de América Latina, conviene ubicar el discurso de nuestro informante en un marco en el que sea posible definirlo no sólo por su condición de texto oral,

sino también por el *desde dónde* es enunciado. En este sentido, vale la pena tener en cuenta al menos dos antecedentes de investigaciones que se enfocan, aunque desde perspectivas diferentes, en discursos marginales: por un lado, los estudios de Carlo Ginzburg; por otro, los de Raymond Queneau.

En su libro *El queso y los gusanos*, el historiador italiano Carlo Ginzburg “reconstruye, a través del estudio de los expedientes de un proceso en los archivos de la Inquisición, la visión del mundo de un molinero” (Gilly, 1995: 29). Ginzburg parte de algunas interrogantes al respecto de la relación entre la cultura de las clases subalternas y la de las clases dominantes y se pregunta: “¿Hasta qué punto la primera está, precisamente, subordinada a la segunda? ¿En qué medida expresa, en cambio, contenidos al menos parcialmente alternativos?” (Ginzburg, 1994: 10).

Mediante la investigación y análisis del caso del molinero del siglo XVI, Ginzburg se da cuenta de cómo este personaje realizó una “combinación activa entre los dogmas recibidos de la religión y viejos mitos campesinos igualitarios e ingenuamente materialistas, una completa recreación de las creencias religiosas transmitidas por la cultura de los doctos y transmutadas en una cosmogonía popular” (Gilly, 1995: 30). Aunque, a diferencia de Ginzburg, en el presente trabajo se analizará un grupo de textos que fueron recopilados y grabados directamente de su emisor, sin que pasaran por algún filtro institucional, me parece que esta *combinación activa y completa recreación* está presente también en el discurso de nuestro informante.

Retomando el planteamiento de Ginzburg de una clase “dominante” y una “subalterna”, es posible ubicar a don Cándido en la segunda. Esto con base en aspectos que fue posible juzgar a partir de las circunstancias en las que me encontré con él (en una calle de la ciudad, pidiendo dinero junto con su esposa) y de lo que fue narrando (su edad, el lugar donde vive [San Pablo Anicano, Puebla], su condición económica, su filiación indígena y campesina). Lo que importa dejar claro es que él no forma parte del círculo letrado o académico que ostenta regularmente el derecho de hablar de los acontecimientos históricos y de ciertos

autores. Sin embargo, tampoco hay que considerar su discurso una simple deformación o degradación del discurso legítimo, sino de intentar aproximarnos a la *verdad* que se esconde tras las aparentes contradicciones entre la forma del discurso del señor Cándido y el uso que le da al mismo.

La marginalidad de un discurso, así como su combinación, recreación y, al final de cuentas, subversión nos lleva a un límite ineludible: ¿hasta dónde se trata de un discurso subversivo y hasta dónde se convierte, simplemente, en el discurso de los desvaríos de un hombre que padece locura? Al enfrentarnos a un discurso tan excéntrico como el de don Cándido, plantear esa pregunta resulta inevitable; sin embargo, esto no significa establecer un deslinde ni una línea clara entre lo que es “correcto” y lo que es “locura”; sino más bien retomar la locura no como categoría clínica, sino historiográfica. A este respecto, resultan sumamente pertinentes los planteamientos de Raymond Queneau, investigador y novelista francés de mediados del siglo pasado que se insertó en una tradición intelectual de atracción y recuperación de la locura como espacio de libertad. De hecho, coincidió con los surrealistas en esta atracción, pero con la diferencia de que, como dice Madeleine Velguth en su prólogo a la obra del autor francés, “para Breton, la locura servía de arma en su lucha contra la razón, mientras que para Queneau no se trataba de locura sino de hombres” (Velguth, 2004: 9). Este énfasis en el sujeto y no en la locura en abstracto, fue lo que guió las investigaciones de Queneau en la Biblioteca Nacional de París, mediante las cuales dio cauce a su proyecto de intentar “comprender la locura de sus sujetos a través de un estudio de sus escritos” (Velguth, 2004: 13).

La investigación de Queneau se basó exclusivamente en fuentes escritas – casi siempre, obras publicadas – de personajes que, en su momento, habían sido señalados, como “locos”, por los médicos o por la prensa. Desde un espíritu científico, psicoanalítico y marxista, Queneau retomó esta locura en términos históricos y políticos; de manera que “declara que la sociedad burguesa emplea el término *loco* sobre todo con intención de oprimir y reprimir” (Velguth, 2004: 15). Esto nos permite establecer vasos

comunicantes con lo que se ha mencionado en párrafos anteriores sobre la subversión del conocimiento desde las clases subalternas.

A lo largo del desarrollo de su proyecto, Queneau señaló que cada vez le resultaba más difícil distinguir la locura del error, así como a éste de la genialidad. Para el caso que tratamos aquí, resulta indispensable tener en cuenta estos límites difusos entre la locura y la razón, la verdad y la mentira, el delirio y el genio, el disparate y la subversión, pues el discurso de don Cándido oscila entre estas fronteras y es justamente en ese oscilar que adquiere su sentido y manifiesta el *desde dónde* habla. Lo anterior permite aventurar que, al igual que algunos de los casos analizados por Queneau, la “locura” del discurso del señor Cándido puede ser leída como la expresión de un pensamiento que no es el hegemónico y que muestra, en cambio, una apropiación marginal y subversiva de los conocimientos.

Al respecto de esto, las ideas de Michael de Certeau resultan muy útiles, pues este teórico francés afirma que, pese a otros pronósticos más apocalípticos, en plena época de la industria de masas, la relación producto-consumidor no tiene nada de pasiva y que, en realidad, el *consumidor* es un *usuario* que se vale de lo que Certeau llama *tácticas* para “darle la vuelta” a aquello que se supone tiene que aceptar pasiva y disciplinadamente (Certeau, 2000: XLIV). Si pensamos que la relación producto-consumidor puede ser análoga a la de discurso-lector, el lector es en todo momento creador de un texto paralelo y marginal que constituye una alternativa ante el discurso dominante. Certeau pone su atención, más que en los mecanismos de dominación, en las tácticas que subvierten dicho poder, las cuales son procedimientos populares, indisciplinados y transformadores que están presentes en muchas prácticas, algunas de las cuales pasan por lo más cotidiano de la vida, como hablar o leer.

Ahora bien, estas tácticas de subversión de discursos han estado presentes en toda la historia de la humanidad y en todas las culturas. América Latina, por supuesto, no es la excepción y, de hecho, tiene ejemplos sobresalientes de modos alternativos de

explicarse su propia historia, uno de los cuales, como ya hemos anunciado, se vincula con el mito platónico de la Atlántida.

A este respecto, nuestro informante elaboró una periodización de la historia del mundo, dentro de la cual colocó en un punto primordial a los atlántidas:

Hay que registrar a la prehistoria, que está en la era paleolítica; después de la era paleolítica viene la era neolítica... Después viene la era neolítica... Y de la era neolítica ya entramos a la era moderna con los atlántidas, porque sólo es [*sic*] los únicos que nos datan la verdad en el conocimiento histórico. Ya para reconocer a los atlántidas y valuarlos y constatar con otras literaturas tenemos que ser hábiles en saber que ellos eran los únicos, en principio de nuestra era moderna, son los únicos que nos heredan lo mejor en el conocimiento para el progreso de la humanidad.

Es importante notar que, desde el inicio de su discurso, don Cándido está planteando una temporalidad particular con la que legitimará aquello que él considera verdadero. Así pues, instaura el mito de la Atlántida como fuente de toda verdad posterior respecto a la historia. Es decir, utiliza el mito como medio de legitimación.

Es preciso recordar que el mito presenta hechos que “están relacionados con la edad de orígenes o fundación del mundo” (Pedrosa, 2010: 36). Además, de que su contenido “es considerado por sus transmisores como real y verídico, pero no exactamente histórico, sino más bien ‘protohistórico’, y goza de la consideración de hecho religioso dentro de esa comunidad” (Pedrosa, 2010: 36).

Ahora bien, podemos darnos cuenta de que el uso que nuestro informante le está dando al mito de la Atlántida efectivamente es protohistórico, es decir, habla sobre hechos que ocurrieron en épocas remotas y que dieron pie al desarrollo posterior de la historia humana. Sin embargo, la postura de don Cándido ante su propio discurso lo desconoce como mito. Tanto es así que, en otra parte de su narración, habla despectivamente del mito, dando

a entender que el conocimiento proporcionado por los mitos no suele ser más que mentiras y patrañas:

La otra fracción, que es la mitología, todas la religiones, que son zánganos, no generan progreso [...].

Hay que compartir y difundir el conocimiento verdadero, no hay que tomar los mitos [...].

Tons pues todo eso es mito [...].

En estos ejemplos podemos ver varias cosas: primero, nuestro informante identifica a los mitos con la religión y a ésta con una actividad de “zánganos”; segundo, los mitos son lo opuesto al conocimiento verdadero; la tercera afirmación la hace en referencia al conocido mito que explica cómo los aztecas llegaron a Tenochtitlan, es decir, reconoce dentro de su discurso algunas partes que no son “más que mitos”. Lo anterior no resultaría tan sobresaliente si don Cándido no estuviera al mismo tiempo utilizando un mito como fundamento legítimo de todo su pensamiento.

En este punto, vale la pena recuperar un planteamiento sumamente provocador en el que el ya mencionado Raymond Queneau aventura que “[...] dadas las sorprendentes relaciones entre la demencia precoz y las cosmogonías primitivas, entraría dentro de lo posible que la locura hubiera desempeñado un papel importante en la evolución del pensamiento humano” (Velguth, 2004: 15). Sin pretender agotar aquí las implicaciones de este planteamiento, sólo quiero señalar que el pensamiento mítico de nuestro informante, que por momentos llega a parecer efectivamente un desvarío, puede insertarse en esta posible semejanza originaria entre la demencia y las cosmogonías primeras. En ese sentido, resulta aún más curioso que don Cándido se deslinde tan tajantemente del mito como discurso veraz y se sitúe en un lugar de enunciación “distinto” y “más verdadero” paradójicamente empleando un mito como base de su discurso.

Por otro lado, los mitos siempre han tenido una fuerte carga legitimadora. En su juego entre lo inverosímil y lo verdadero, se

da un amplio margen para múltiples interpretaciones que permiten constantes actualizaciones. Además, es un discurso del que pueden apropiarse tanto grupos marginales como grupos dominantes. O más bien, es mediante el mito que un grupo marginal –al menos respecto a otro– intenta legitimar una postura dominante. Es bien sabido, por ejemplo, que casi todos los nacionalismos se basan en un mito fundacional remoto del cual surgen las cualidades que distinguen al territorio y a sus habitantes respecto a cualquier otra nación. Con esto, quiero mostrar que el mito es un discurso paradójicamente flexible y que, aunque originalmente tiene una gran carga sagrada, es posible apropiarse de él de diversas maneras y con muy variadas intenciones.

En este sentido, puede decirse que, a lo largo de la historia, los *mitos* como discursos *sagrados* se han transformado en los *mitos* como *mentalidades*. Ginzburg, en su ya mencionado libro sobre el caso del molinero del siglo XVI, se pregunta si lo que sostiene los razonamientos de dicho personaje será acaso más que una *cultura* una *mentalidad*, y justifica esto en que esta última se distinguiría por “la recurrencia de elementos inertes, oscuros, inconscientes de una determinada visión del mundo. Las supervivencias, los arcaísmos, la afectividad, lo irracional, todo ello delimita de modo específico la historia de la mentalidad” (Ginzburg, 1994: 21). La mentalidad vendría a ser entonces un espacio heterogéneo de creencias, discursos, ideas, recuerdos y cualquier otro elemento que se mantenga del lado del inconsciente o al margen de la razón común. En ese sentido, resulta factible que los mitos sean fácilmente integrados no sólo al bagaje cultural de los sujetos, sino también, y sobre todo, a su mentalidad, en tanto filtro de codificación de su realidad y de su lugar en el mundo. Esto es lo que sucede de manera ejemplar en el caso de don Cándido, pues nuestro informante despliega su visión del mundo a través de un discurso mítico que no es reconocido como tal, sino que, al fundirse con elementos afectivos, vivenciales, políticos, irracionales, subversivos, etc., funciona más bien como una mentalidad.

En el marco de los planteamientos anteriores, adquiere un nuevo sentido el uso que nuestro informante da al mito de la Atlántida,



pues a diferencia de los remotos creyentes de estas historias, don Cándido no “distingue cuidadosamente los mitos — ‘historias verdaderas’ — de las fábulas o cuentos que llaman ‘historias falsas’” (Eliade, 1994: 15). Más bien hace una fusión en la que ya no es posible distinguir con claridad la historia del mito y tampoco un mito de otro, pues mediante su discurso pone en el mismo nivel temporal y espacial elementos que son remotos:

Sí, cómo llegaron, sí, sí. Primero llegaron... primero fue una gue... una de las guerras, no sabemos cuántas guerras se hicieron internas en la Atlántida, en la antigüedad; y los que perdían salían expulsados, si eran humanistas o no humanistas, yo creo que eran humanistas y salían expulsados en una guerra, y llegaron aquí a Latinoamérica a posar lugares: esa fue la primer... la primera, este, caravana que llegó, y llegaron a Yucatán, la parte alta, después se bajaron hacia Tabasco, todo eso, por eso les llamaron los mayas del sur.

En este fragmento, don Cándido continúa la narración sobre los habitantes de la Atlántida que había iniciado en su periodización de las eras geológicas, pero estableciendo ya la relación entre la Atlántida y América, de manera que su discurso da un giro definitivo hacia el uso histórico y político del mito de esta cultura milenaria. Como veremos, don Cándido no es un precursor en esto, sino que, de hecho, se inserta en una tradición de pensamiento cuyo origen se remonta hasta los primeros años de la Colonia en América Latina.

Pese a lo anterior, es muy difícil aventurar que hay una fuente única para lo que nuestro informante conocía sobre el mito de la Atlántida, pues éste ha sido recreado en múltiples ocasiones y no únicamente en plataformas literarias, sino también en medios como el cine, los cómics e, incluso, los videojuegos. De cualquier modo, es necesario dar cuenta, ya que fue aludida directamente por él, de la fuente textual original de las ideas de nuestro informante; es decir, el mito platónico.

El mito de la Atlántida aparece por primera vez en los *Diálogos* de Platón, específicamente en el *Critias*. En este diálogo, Sócrates

y sus acompañantes, uno de ellos Critias, están contando los orígenes de Atenas y para ello tienen que retratar a quienes se supone que fueron sus grandes enemigos: los habitantes de la Atlántida. Hacen, entonces, una descripción de la fundación de la isla, a manos del dios Neptuno; también describen sus modos de gobierno y de organización; la disposición de su arquitectura y demás detalles sobre su vegetación y prodigiosos inventos. Cabe mencionar que de estas descripciones no encontramos referencia alguna en lo que nos contó nuestro informante; lo que nos comprueba que, por más que don Cándido insistiera en la validez e importancia de los *Diálogos* de Platón como fuente de conocimiento, él mismo no estaba tomando esta referencia de manera totalmente fiel.

En el *Critias*, la narración acaba abruptamente, de manera que parece interrumpida e incompleta. Lo último que se cuenta es que Júpiter convocó a los dioses a una reunión con el fin de mostrarles “la depravación de un pueblo antes tan generoso y deseando castigarlo para que volviera a la virtud y a la sabiduría” (Platón, 1979: 733).<sup>1</sup> Ahora bien, una de las más aceptadas interpretaciones de este diálogo platónico niega cualquier realismo referencial en el relato de la Atlántida y propone, en cambio, que Platón usó la estrategia de *hablar de otro para hablar de uno mismo*, es decir, que se valió de una ficción poética con el fin de poner de manifiesto ciertos aspectos de Atenas.<sup>2</sup> Este procedimiento es recurrente en la obra platónica, pues en algunos otros diálogos el filósofo, al agotar el método dialéctico, recurre al relato de una historia mítica para clausurar la discusión.

Si tomamos como cierto que el mito platónico de la Atlántida nació como una ficción poética con fines específicos, podemos

---

<sup>1</sup> Decidí consultar la edición de Porrúa de esta obra por ser la que don Cándido mencionó haber leído.

<sup>2</sup> “No hay mejor manera de decir que el Solón al que hace hablar Platón es un personaje ficticio, que la Atenas que describe este relato y que le da ciento y raya a la Atlántida, antes de que las aguas engullan la isla y se lleven la tierra ateniense, es una ficción poética” (Vidal-Naquet, 2006: 29).

fijar de lleno nuestra atención en su verdad simbólica, que es la que resulta importante para el caso que aquí se trata. Por otro lado, si el mito platónico resulta insuficiente como fuente exclusiva del discurso de don Cándido, ¿qué otros textos nos acercan a su mentalidad? Es posible aventurar, tomando en cuenta las relaciones que nuestro informante establece entre la Atlántida y América, que una utopía renacentista como la de Francis Bacon puede presentar mayor intertextualidad con la versión de don Cándido.

Bacon dice: “la gran Atlántida (que llamáis América) y que ahora no tiene más que champanes y canoas, poseía entonces abundancia de grandes naves” (Bacon, 1973: 247). Para Bacon, América no es sino los restos de lo que alguna vez fue la prodigiosa Atlántida; lo cual le sirve para justificar el atraso de los pueblos indígenas respecto a Europa: “Hay que considerar a los habitantes de América como un pueblo joven, por lo menos mil años más joven que el resto del mundo” (Bacon, 1973: 249). Lo que Bacon dice se acerca en algunos puntos al relato de don Cándido, pero más importantes resultan los puntos en los que se aleja de las versiones *oficiales* y legitima un lugar propio.

Ahora bien, además de las fuentes europeas, renacentistas y utópicas sobre el mito de la Atlántida, es preciso tener en cuenta la especificidad de las prácticas y el pensamiento que se dio en América Latina a este respecto. Conviene notar que no sólo el uso del mito de la Atlántida tiene una tradición longeva en nuestro continente, sino también la recuperación misma que hace nuestro informante de la obra de Platón como piedra angular de la reforma y mejora de la sociedad, como se puede ver en los siguientes fragmentos de su narración:

Y ya pues ya, eso es, hay que leer *Diálogos* de Platón, *La república* y... que contiene diez libros ahí en los *Diálogos*, y esa es la verdad y hay que machetearle más para sacar cualquier trabajo [...].

Debemos reforzar esto y preparar un proyecto para garantizar el futuro mejor de los hijos de nuestros hijos. No se trata de pelearnos, de hacer manifestaciones, marchas, ya no es tiempo. Hay

que alfabetizarnos clásicamente con los *Diálogos* de Platón y con los contemporáneos neoplatónicos en Europa, ahí está la fuente de la sabiduría para, repito, para que garanticemos el futuro mejor de la humanidad. No hay otra.

En América, la insistencia en la recuperación de Platón se remonta a los años de la Colonia. Específicamente, tiene vasos comunicantes con algunos experimentos utópicos con comunidades indígenas. Ejemplo de ello es el que quedó registrado en el libro *La República de Platón y los guaraníes* (1793) del jesuita José Manuel Peramás. En opinión de un especialista, en este texto “Peramás no encontró nada mejor que poner las misiones bajo la autoridad de Platón, con lo que dejaba en las sombras la riquísima experiencia americana iniciada por los propios jesuitas en el seno mismo del Tawantisuyu” (Roig, 2008: 235). Sin embargo, el uso que don Cándido da a las obras de Platón difiere de este caso en tanto nuestro informante las coloca dentro de una heterogénea, y por momentos contradictoria, red de discursos. De esta manera, el pensamiento platónico se vuelve más bien un referente simbólico que un modelo riguroso a seguir.

Por otro lado, hay también una línea del pensamiento americano que se ha encargado de reinterpretar —retomando corrientes europeas heterodoxas de pensamiento esotérico, filosófico y mágico— el mito de la Atlántida en un sentido muy semejante al de nuestro informante; es decir, atribuyendo “un origen atlántide a los antiguos pueblos americanos”, mediante lo cual se intentaba resolver “una cuestión perturbadora: el origen del hombre americano, a partir, no del original platónico del *Timeo*, sino de la versión y el comentario de Marsilio Ficino, filósofo, mago y traductor del *Corpus Hermeticum*” (Flores, 2010: 145).

De hecho, el mito de la Atlántida no sólo sirvió para explicar América una vez “descubierta”, sino que fue también uno de los “presagios” que anunciaron la existencia o, más bien, *el deseo de la existencia* de América, tal como explica, bella y magistralmente, Alfonso Reyes:

El relato de Platón influye sobre los exploradores y cosmógrafos del siglo XVI, ayudado de las antiguas ideas sobre la configuración terrestre, puestas al día por los humanistas. Y a través de un proceso fácil de comprender, cuando América sea descubierta, se procurará alojar en ella la Atlántida perdida [...]. Entre tanto, América, solicitada ya por todos los rumbos, comienza, como hemos dicho, antes de ser hecho comprobado, a ser un presentimiento a la vez científico y poético (Reyes, 1956: 25).

Una vez descubierta América, este presagio encarnado en el mito, la Atlántida se volvió un referente e ideal que se pretendió instaurar en la representación del nuevo continente, como se expresa en las crónicas de viajes y en las utopías literarias, como la ya comentada de Bacon. Con el paso de los años y el cambio de circunstancias, el mito seguiría influyendo en las ideas y posturas que se tenían con respecto a América. Así lo vemos hasta bien entrado el siglo XVII, ya en un contexto de búsqueda y conformación de la identidad criolla, dentro del cual sobresale el caso de Carlos de Sigüenza y Góngora.

Este personaje “apoyándose en las ‘razones y autoridades’ de fray Gregorio García, Marsilio Ficino, Athanasius Kircher y Platón” afirma que “los indios ‘vinieron de la isla Atlántica a poblar este mundo occidental’, la cual ‘se anegó’ y olvidó, y quedó como borrada, y ‘comenzó a faltar su noticia tan absolutamente que sólo se la debemos a Platón’” (Flores, 2010: 146). Lo que el señor Cándido dice sobre el hundimiento de la Atlántida es lo siguiente:

Se sabe, se sabe que se hundieron y nada más. Los mitos dicen que porque... que por este... que porque eran [sic] se volvieron malos, que la fregada, en contra de Dios, pero eso es una marejada en contra de la verdadera... del verdadero conocimiento de los atlántidas; pero sí: fue una serie de sismos y por eso se desprendió la lengua, así, así estaba la Atlántida, así... [con sus manos y el teléfono celular con el que estoy grabándolo simula “la lengua”] así con su base acá de roca, y se quebró la roca, pero una lengua, le llaman lengua, pero inmensa, donde cabían diez estados. Tons, esa es la historia de que por qué se hundió la Atlántida: porque se dio una serie de sismos, temblores, ¿no? Esa es la historia.

Asimismo, coincide con Sigüenza y Góngora — y, obviamente, con las fuentes esotéricas que este autor siguió — en las relaciones entre los egipcios y los atlántidas y, por lo tanto, entre aquéllos y los americanos:

Y gracias a los egipcios se lograron hacer estos métodos de educación verdadera que ellos conservaban el argumento histórico de los atlántidas, cuando ellos en 650 años que estaban haciendo esto con los *Diálogos* en Grecia, los atlántidas tenían nueve mil años de hundidos. Y entonces gracias a ellos tenemos esta riqueza y que no nos engañemos.

Nuestro informante establece una línea de origen común entre los egipcios y los americanos, ambos como herederos de los atlántidas, lo cual significa una relectura absoluta de la historia americana y de su rumbo a partir de la Conquista española, ya que se “se esboza una secuencia cultural: no como ‘lento ascenso desde la barbarie’; sino como un ‘declinar de la civilización esencial’” (Flores, 2010: 171).

Hubo, pues, en las construcciones de la visión de América un influjo no sólo de los textos platónicos, sino de las interpretaciones de estos textos por diversas corrientes del pensamiento esotérico. Esta tradición habría de ser leída y continuada en los siglos venideros tanto por autores americanos como europeos, los cuales seguirían afirmando las relaciones entre América y la Atlántida. Cabe recordar que este planteamiento y varios de los textos antes mencionados alimentaron la imaginación de Antonin Artaud durante sus viajes a México (Flores, 2010). Así pues, no resulta muy aventurado pensar que esas mismas fuentes esotéricas hayan formado parte, también, del imaginario discursivo de nuestro informante.

Así pues, el discurso de don Cándido Ambrosio es susceptible de contrastarse no únicamente con las posibles fuentes originales de sus ideas, sino que también puede ubicarse como parte de una tradición de pensamiento que reinterpretó el mito de la Atlántida desde la historia particular de América Latina, mezclando dis-

cursos y referentes históricos con corrientes heterodoxas de la filosofía y del pensamiento mágico y mítico.

Lo anterior permite, a su vez, caracterizar la narración de nuestro informante como un discurso heterogéneo en el que —siguiendo la propuesta de Antonio Cornejo Polar— el emisor pertenece a un sistema sociocultural dado, pero sus referentes discursivos, así como el canal de transmisión del mensaje, son de un sistema diferente (Cornejo, 1982: 88). Esta heterogeneidad discursiva condensa en sí toda otra serie de heterogeneidades “reales” que tienen que ver con la organización social, económica, política, etc. de un contexto determinado. Históricamente, esta organización se ha estructurado a partir de dicotomías como opresores / oprimidos y hegemonía / subalternidad y, particularmente, en América Latina se ha construido a partir del hecho concreto de su situación colonial. De este modo, la categoría de heterogeneidad permite arraigar y entender en el contexto histórico y discursivo latinoamericano las ya comentadas tácticas de apropiación y de subversión propuestas por De Certeau.

Ahora bien, el lugar que la historia de la Atlántida ocupa en el pensamiento de don Cándido, más que un *lugar espacial*, es un *lugar mental*, un símbolo evolucionado, apropiado, modificado, variado y actualizado por un sujeto concreto que lo utiliza con fines particulares que responden a su lugar de enunciación y a sus necesidades discursivas. Para nuestro informante, la Atlántida tiene cierta aura de eternidad que permite vincularla con los habitantes de América mediante una travesía en la que los padres cargan a sus hijos en sus espaldas:

(...) cargándolos en lomos; iban diez o veinticinco padres de familia con sus hijos en los lomos y allá los mantenían, quién sabe, trabajando en la Atlántida, y para que trajeran los conocimientos acá a la gran Tenochtitlan...

A partir de esto, es posible interpretar que los indígenas americanos gozaban de un privilegio heroico al poder entrar a la Atlántida y traer conocimiento de allá. Además, de esta manera resul-

taría imposible, al menos en el nivel discursivo, legitimar la conquista de América con la justificación de que los europeos del siglo XVI trajeron el conocimiento a estas tierras “incivilizadas”, pues estos pueblos, siguiendo a nuestro informante, descienden de una cultura prodigiosa que fue más antigua que todas las demás.

Para concluir, sólo resta reiterar que en las contradicciones entre un tipo de discurso, sus contenidos, la postura de quien lo dice y sus intenciones, es posible hallar trozos de verdad fragmentada. Así pues, en eso que, como se dijo al inicio, “nos mentimos” a nosotros mismos, recreando y subvirtiendo discursos de todo tipo, se encuentra una verdad histórica profunda.

### Bibliografía citada

- CERTEAU, Michael de, 2000. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, trad. de Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana.
- CORNEJO POLAR, Antonio, 1982. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- ELIADE, Mircea, 1994. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- FLORES, Enrique, 2010. *El fin de la conquista*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- GILLY, Adolfo, Subcomandante Marcos y Carlo GINZBURG, 1995. *Discusión sobre la historia*. México: Taurus.
- GINZBURG, Carlo, 1994. *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik.
- MASERA, Mariana, 2010. “Sobre las definiciones de literatura popular”. *Simposio sobre Literatura popular*. Disponible en línea <http://www.funjdiaz.net/imagenes/actas/2010literatura.pdf>
- MESCHONIC, Henri, 2007. *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol/Izquierdo.
- MORO, Tomás, Tomaso CAMPANELLA y Francis BACON, 1973. *Utopías del renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PEDROSA, José Manuel, 2010. “¿Literatura oral? ¿Tradicional? ¿Popular? ¿Mitología popular?”. *Simposio sobre Literatura popular*.



- Disponible en línea <http://www.funjdiaz.net/imagenes/actas/2010literatura.pdf>
- PLATÓN, 1979. *Diálogos*. México: Porrúa.
- REYES, Alfonso, 1965. *Antología de Alfonso Reyes*, pról. y selec. José Luis Martínez. México: SEP-B. Costa-Amic.
- ROIG, Arturo Andrés, 2008. *El pensamiento latinoamericano y su aventura*. Buenos Aires: El Andariego.
- VELGUTH, Madeleine, 2004. "Prólogo" a *En los confines de las tinieblas. Los locos literarios*, Raymond Queneau. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, 2006. *La Atlántida. Pequeña historia de un mito platónico*. Madrid: Akal.

# El lenguaje formulaico en las coplas de la región de Yebala, Marruecos<sup>1</sup>

FRANCISCO MOSCOSO GARCÍA  
Universidad Autónoma de Madrid

## 1. Introducción

Bouanani (1966: 4) se quejaba en un artículo escrito en la revista cultural marroquí *Souffles* de que la tradición oral se estaba perdiendo en Marruecos y del poco valor que se ha prestado a las composiciones que no están en árabe clásico; además lamentaba el olvido en el que habían caído los poetas que componían oralmente en árabe marroquí o en alguna de las lenguas amaziges de Marruecos “expresando los sentimientos más profundos de la vida de nuestro pueblo” (1966: 2). Sefrioui (2014: 149), en relación a la tradición oral, dice que los autores de la revista *Souffles* eran conscientes de que la “verdad nacional residía en ellas”. Recientemente, Najmi (2007: I, 19) sigue insistiendo en ello, señalando que hay pocos estudios dedicados a la *ṣayṭa*, un género que es al mismo tiempo “poesía, canto, música y expresión”. De la misma opinión es Fernández (2004: 613), a propósito de las coplas de España, pues señala que siguen siendo ignoradas por la inmensa mayoría de investigadores de la poesía tradicional hispánica “aun constituyendo, como es notorio, un cancionero vivo en constante proceso de creación y recreación”. Nos gusta-

---

<sup>1</sup> Quiero agradecer al profesor José Manuel Pedrosa Bartolomé, profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura comparada en la Universidad de Alcalá Henares, sus inestimables comentarios y sugerencias, los cuales mejoraron la presentación de este trabajo.

ría destacar en esta introducción las palabras de Menéndez Pidal, rescatadas por Beltrán (2004: 66), con el fin de evitar el adjetivo “popular” aplicado a las coplas de la región de Yebala: “creo que debe de evitarse el adjetivo *popular* [...] y usar *tradicional* que alude a la asimilación y elaboración del canto popularizado durante mucho tiempo”.

Presentamos en este artículo los diferentes tipos de fórmulas que hemos encontrado en las 651 coplas de la región de Yebala que recogió el interventor español Carlos Pereda Roig (2014). Estas estrofas están escritas en árabe marroquí,<sup>2</sup> en su variante de la región de Yebala,<sup>3</sup> y han sido editadas recientemente por nosotros (Pereda, 2014). Se trata de una lengua oral, no normalizada, aunque hoy en día hay cada vez más marroquíes que escriben textos en ella. El léxico de las coplas nos deja ver su origen rural; contienen voces relacionadas con plantas, árboles, animales, construcciones o ropa que ilustran “este contacto íntimo entre el hombre y el medio” que encontramos entre otros pueblos del mundo (Lévi-Strauss, 1964: 20).

Pereda llegó a Marruecos a la edad de ocho años. Comenzó a trabajar como intérprete y traductor del árabe clásico en 1927 y ocupó este puesto hasta 1934, fecha en la que se convirtió en interventor en la zona del Protectorado español. Se mantuvo en esta función, sirviendo en distintas categorías, hasta 1956, al producirse la independencia. A continuación estuvo en comi-

---

<sup>2</sup> Las dos lenguas oficiales de Marruecos son el árabe clásico y el amazige (artículo 5 de la Constitución de este país). Sin embargo, las lenguas maternas o nativas de los marroquíes son el árabe marroquí (60% de la población) o alguna de las tres variantes amaziges (*tarifit*, *tamazight* y *tachelhit*, correspondientes al 40% restante). La escritura del árabe marroquí no está normalizada, aunque hay propuestas para ello, pero no cuentan con apoyo institucional. Mientras tanto, la escritura en esta lengua se hace sobre todo en grafía árabe con base en dos propuestas principales: los que la escriben reproduciendo el sonido lo más fielmente posible y los que optan por acercar las raíces del árabe marroquí a las del árabe literal.

<sup>3</sup> Véase el estudio lingüístico de las coplas que aparece en Pereda (2014: 55-72). Para la transcripción empleada, nos remitimos a esta obra, en la que se describen los fonemas vocálicos y consonánticos empleados (2014: 12).

sión de servicios para el Gobierno Marroquí hasta 1963 y más tarde en la Oficina Nacional de Turismo del Gobierno Español hasta su muerte, en 1978, en Tánger, donde está enterrado. Trabajó también como profesor de árabe marroquí en la Academia Oficial de Árabe y Bereber en Tetuán y en Chauen como profesor de Árabe Clásico, Francés y Sociología Marroquí. Sabemos – tal como él cuenta (Moscoso 2014: 197-198) – que inició su colección de coplas a la edad de dieciséis años, en 1925, al oír a unas mujeres cantar durante la faena de la escarda, cerca de Alcazarquivir. Esta afición le acompañó durante los años que estuvo trabajando en el norte de Marruecos. Su hija, que aún vive, nos contó que de pequeña su padre le recitaba estas coplas y que le gustaba coleccionarlas. En nuestra edición, hemos hecho un estudio introductorio sobre Pereda y lingüístico de las coplas, además de un breve apartado dedicado al comentario literario que dejamos abierto para seguir profundizando en él. En esta ocasión presentamos un estudio sobre el lenguaje formulaico de las coplas.

### 1.1. Estructura, figuras literarias y temática de las coplas

Al igual que las coplas del flamenco – según las describen Blanco *et al.* (2004: 9) –, las de la región de Yebala son de “una forma lírica de primera categoría” y comparten también con aquellas lo dicho por estos autores más adelante: “La poesía flamenca se contiene en una forma breve, de precisión lírica admirable y de un realismo a la vez descarnado e imaginativo. [...] Estas coplas nacieron para ser cantadas. [...]” (Blanco *et al.* 2004: 16). En un trabajo que presentaremos próximamente en el homenaje a la profesora Leila Messaoudi de la Universidad de Kenitra (Moscoso, 2016), hemos analizado la estructura, las figuras literarias y la temática de las coplas recogidas por Pereda. A continuación, pasamos a esbozar los principales resultados de esa exposición.

Las 651 coplas pertenecen al género de poesía cantada de la región de Yebala, a los subgéneros *ṣayṭa žablāyya* y *ṣayyūṣ*, el primero entonado por hombres y el segundo, por mujeres. Aunque en nuestros días, sobre todo es la *ṣayṭa* la que se oye, incluyendo en su puesta en escena estrofas de cuatro versos y coros seguidos o intercalados con estrofas (Gintsburg 2014: 47-55). Y entre estas estrofas, podemos oír coplas procedentes del subgénero *ṣayyūṣ* que han sido integradas al otro género. El origen de estas 651 coplas es rural, en contraste con las del flamenco, que son más exclusivas de la urbe (Fernández, 2004: 622). Pereda no indica en sus fichas si las coplas han sido cantadas por hombres o mujeres. Por otra parte, el análisis lingüístico nos ha permitido llegar a la conclusión de que el 34% de ellas son femeninas, el 21% masculinas y el 45% ha quedado sin identificar.

El 98% de las coplas son de cuatro versos, y hay cuatro de cinco, dos de tres y tres de dos. El 86% de los versos son hexasílabos, y el resto oscila entre los cuatr sílabos y el alejandrino. 196 coplas hexasílabas son isométricas, y las demás son heterométricas. El metro está marcado por el acento tónico y este por la presencia de vocales largas. La rima es asonante, aunque hay también presencia de rima consonante. Con el fin de mantener el metro, en muchos casos aparecen recursos como el alargamiento de las vocales breves o el paso de las vocales largas a breves, epéntesis, apócope, síncope, sustitución de consonantes o vocales por otras o cambio de género.

Entre las figuras literarias más destacadas están los símiles, las imágenes, la aliteración, la sinécdoque, la metonimia, el símbolo, la alegoría, la aliteración, la anáfora, la epífora, la epanadiplosis, la geminación, el poliptoton, la enumeración, el apóstrofe, la imprecación o la personificación.

Y en cuanto a la temática, destaca la amorosa con subtemas como la belleza, la fidelidad, el erotismo, el dolor amoroso, la separación, la espera, el amor no correspondido, el rechazo social, la ruptura amorosa, el flirteo, los piropos, la coquetería, la elección, el arrepentimiento, la disputa, la envidia, las habladurías y el destino. Otros temas cantados son la nostalgia de los seres

queridos, los consejos, los datos históricos, la alabanza, la oración, la peregrinación, la justicia, la crítica a la autoridad, el acoso sexual, las noticias, el folclor, el reproche y la nostalgia del país.

Las coplas femeninas de esta colección — *ʿayyūs* — nos recuerdan, en su temática y en sus versos de arte menor, las *būqāla(s)* que han sido recogidas por Abenójar *et al.* (2010: 230-231), quienes definen este tipo de composiciones como “un poemita de expresión femenina que es recitado por la noche en las terrazas de Argel” y que tradicionalmente “eran entonados durante una ceremonia que solía ser celebrada durante las noches del ramadán — y siempre al aire libre — por un grupo de mujeres”. Estas coplas comparten con las de la región de Yebala su “vivo lirismo y sublime delicadeza”. Sobre este género, Hadj y Mouhoub (2011: 7-13) dicen que se trata de unas coplas de cuatro o seis versos, que pueden llegar a tener hasta once, cuyo origen remonta a la ocupación otomana y que se desarrollan en las zonas costeras argelinas. Sobre todo es interesante en estas estrofas su temática amorosa, de desamor, de fertilidad o histórica.

Las coplas también tienen rasgos en común con las seguidillas sefardíes actuales que Pedrosa nos ha dado a conocer y en las que

[se dan] cita algunas de las joyas más antiguas y raras de toda la literatura tradicional sefardí — por ejemplo, seguidillas documentadas en el siglo xvii y extinguidas o excepcionales en el resto del mundo hispánico —, junto con otras de tradición moderna pero muy significativas desde los puntos de vista poético, sociocultural e ideológico (Pedrosa, 2002: 153).

Convendría seguir esta línea comparativa y extenderla desde estas seguidillas a otras coplas peninsulares y de otros países de la Cuenca Mediterránea con el fin de comparar temáticas, pero también posibles fórmulas.

## 2. La teoría de las fórmulas

La teoría de las fórmulas aplicada a la poesía tradicional ha sido desarrollada desde principios del siglo XX por Milman Parry (1930 y 1932) y Albert B. Lord (1960) a partir de los estudios que llevaron a cabo sobre las obras de Homero, *La Ilíada* y *La Odisea*, con el fin de demostrar hasta qué punto estas dos obras eran el resultado de un proceso poético oral, y la poesía tradicional cantada en la antigua Yugoslavia. Más tarde, esta teoría ha sido sistematizada y ampliada por John Miles Foley (1988). Parry (1930: 272) define la fórmula con estas palabras:

*The formula in the Homeric poems may be defined as a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea [...] the formulas in any poetry are due, so far as their ideas go, to the theme, their rhythm is fixed by the verse-form, but their art is that of the poets who made them and of the poets who kept them.*

En esta definición se pone de manifiesto el papel que la fórmula desempeña en la métrica, como estructura portadora de una idea esencial que se repite, el tema y el carácter creativo del poeta. En cuanto al tema, Lord lo define así: *the groups of ideas regularly used in telling a tale in the formulaic style of traditional song* (1960: 42). Y además, Parry sigue diciendo que hay dos tipos de fórmulas, aquellas que expresan lo mismo con las mismas palabras y las que lo hacen con casi las mismas palabras (1930: 275). Por otro lado, es interesante destacar —ya que nuestro material se compone de coplas fundamentalmente de cuatro versos en arte menor— que cuanto más pequeña es la unidad, mayor nivel de fijación de las fórmulas encontraremos (Lord, 1960: 52). En este sentido, estas composiciones *yebalies* contienen —como veremos más adelante— bastantes fórmulas (Gintsburg, 2014: 19). Lord (1960: 31) pone de manifiesto que el estudio de las fórmulas debería comenzar con consideraciones sobre la métrica y la música. Foley (1988: X) añade además que la puesta en escena

implica tanto a quien escenifica como a la audiencia y que esta conjunción es importante en la producción del texto, de tal forma que se hace necesario un estudio completo tomando como referencia, además del texto, el contexto. En este sentido, reconocemos que nuestro estudio no toma en cuenta la música ni la escenificación en los dos géneros, *ṣayṭa* y *ṣayyūs*, ya que el material con el que hemos trabajado han sido sólo las fichas de Pereda. Sin embargo, por el glosario que hemos podido extraer (Pereda, 2013: 329), sabemos que los instrumentos musicales empleados eran los siguientes: *darbūga* ‘pandero, tambor oblongo’, *ḡayṭa* ‘gaita’, *ṭār* ‘pandereta’ y *ṭḥal* ‘tambor’. Además se mencionan estas dos voces relacionadas con la música: *māya* ‘tono, modo (música andalusí)’ y *nqāt* ‘acción de tocar un instrumento musical con cuerdas o agujeros’.

Bounani (1966: 4) nos recuerda a propósito de la tradición oral en general, y del cuento en particular, que la narración no consiste únicamente en repetir, sino que hay que enriquecerla, es decir, recrearla. Esta misma precisión nos acerca a lo dicho por Parry (1932: 331) en relación al poeta popular, quien lo diferencia del rapsoda, cuya función es memorizar y no copiar. Es en este sentido que entendemos la capacidad creativa de la poetisa y del poeta del *ṣayyūs* y la *ṣṭa žablayya* respectivamente. Lord (2002: 37-43) afirma que el cantante, en este ejercicio creativo, aprende fórmulas de otros cantantes y, sobre todo, moldes en los que ir ajustando palabras y frases nuevas por analogía; es el entrenamiento y la escucha de otras canciones lo que hace que esta técnica se vaya perfeccionando. El cantante no busca tanto expresiones originales y estéticas, sino la expresión de una idea. De esta forma — nos sigue diciendo Lord — las fórmulas constituyen una especie de “gramática poética especializada”. Al igual que al hablar nuestra lengua nativa, no repetimos palabras y frases memorizadas conscientemente, sino que éstas surgen gracias al uso, el cantante no memoriza las fórmulas: las aprende a fuerza de oírlas en otros cantantes y, a fuerza de usarlas, se convierten en parte de su repertorio. Se trata, pues, de un aprendizaje natural, tal como se hace el de la primera lengua.



Cuando el cantante compone se encuentra en la tesitura de construir un verso tras otro. Su forma de proceder es ir creando estructuras paralelas mediante rimas asonantes, sobre todo, y figuras literarias basadas en las asociaciones de ideas, la dicción, los juegos de palabras, el orden gramatical y el pensamiento (Lord, 1960: 54-58 y Antas 2012). La poesía tradicional cantada de la región de Yebala, como otras en cualquier parte del mundo, corre el riesgo de morir si pasa de la oralidad a la escritura, es publicada y los cantantes emplean el texto para seguir cantándolas. Sería todo lo contrario al ejercicio que realiza un cantante oral, ya que éste piensa en términos de fórmulas o estructuras formales. Por consiguiente, si esto se produjera, el resultado puede ser una nueva generación de cantantes que sólo reproduzcan, pero no recreen (Lord, 1960: 130-137). Hanoteau (1867: IV), a propósito de la poesía popular de la región de la Cabilia en Argelia, nos habla de los cantantes profesionales que entonan coplas por los aduanares, al igual que lo hicieron los trovadores en la Península Ibérica durante la Edad Media. Este autor, intuyendo la presencia de fórmulas, es consciente de que este tipo de transmisión hace que el cantante recree las coplas recibidas de sus antecesores: “on comprend combien un pareil mode de propagation des oeuvres littéraires est déféctueux, et quelles variantes peuvent y introduire, avec le temps, dans le texte primitif” (1867: V). En este sentido, Parry (1932: 329-330) afirma que en las sociedades sin escritura, el poeta compone a partir de fórmulas, eligiendo entre un gran número de frases y coplas que ha oído en otros poetas. Cada una de estas frases y coplas expresa una idea en palabras que se ajustan a la estructura del verso. Estas fórmulas han ido transmitiéndose de generación en generación entre los poetas. Gracias a su utilidad métrica y poética, las ideas se han ido conservando. Esta cadena de transmisión, dice Parry, es lo que ha hecho que la fórmula sea considerada como tal y perdure en la memoria del poeta. Las frases que no tienen esta característica se olvidan pronto. Por consiguiente, un poeta será mejor que otro porque ha sabido conservar y emplear la tradición en sus creaciones literarias.

### 3. Tipos de fórmulas

Entre las 651 coplas, hemos encontrado 152 fórmulas que hemos clasificado en: coplas repetidas textualmente; coplas repetidas con variantes; versos repetidos total o parcialmente respetando la estructura rítmica íntegra o en parte en toda la copla; y repetición de uno o varios versos sin mantener la estructura rítmica en el resto de la copla. Las fórmulas pueden darnos una idea sobre la creatividad del poeta, ya que, según Parry (1930: 271), “the nature of the formula will show us that the more formulas we find in a poet’s diction, the smaller is the portion of them which could be the work of that single poet”. En nuestro caso, resulta difícil discernir este criterio, ya que no tenemos datos sobre los poetas a los que Pereda contactó. Ofrecemos a continuación algunos ejemplos de estas cuatro categorías. En la columna de la izquierda anotamos la transcripción de la copla y debajo de ella el número en la edición (Pereda, 2014) junto a la tribu en donde se ha recogido – si no aparece es porque en las fichas de Pereda no se recogía –; y en la de la derecha, la traducción. Cuando no se aporta la copla completa (§ 3.4.), se indican los versos correspondientes debajo de la traducción.

#### 3.1. Coplas repetidas textualmente

Esta categoría es la que menos coplas ofrece, y su temática es religiosa, amorosa y de aprecio.

*ṣallīw ʿla Mōḥamməd,*  
*ṣallīw ʿla Mūḥi d-dīn;*  
*sīdna Mōḥammed,*  
*γəʃfəʃ ʃəl-mūḥibbīn,*  
 34. Chauen, 434. Beni Arós,  
 436. Beni Arós

Rogad por Mohammed,  
 bendecid al Vivificador de la religión;  
 nuestro señor Moḥammed,  
 que otorga su derecho a los amantes.

*mən ūra aǧ-ǧbəl žəblāyn,*  
*mən ūra aǧ-ǧbəl žəblāyn;*  
*aļļāh yqəwwi hərmək,*  
*ya sbə<sup>4</sup> Sīdi Hūsāyn.*  
 37. Chauen, 645. Beni Jaled

Tras el monte dos montes,  
 tras el monte dos montes;  
 Dios aumente tu veneración,<sup>5</sup>  
 oh león Sidi Husayn.

*yāļļāh nə<sup>4</sup>īk əl-<sup>4</sup>əhd,*  
*fi l-kāma r-rūməyya;*  
*w īla nxəllīha fīk,*  
*žəddi a hrām <sup>4</sup>ləyya.*  
 565. El Fahs de Chauen, 584.  
 Beni Mansor

Ven que te dé mi promesa,  
 en un exótico tálamo;  
 y si yo no la cumpliera,  
 de mi abuelo reniego.

*əd-dəmlīž<sup>4</sup> d a n-nōqra,*  
*əd-dəmlīž d a n-nōqra;*  
*di sā<sup>4</sup>fək, ya l-mrāqəb,*  
*ma yəhrə<sup>4</sup> ma yəqra.*  
 555. Ajmās, 640. Beni Gorfet

Pulserita de plata,  
 pulserita de plata;  
 el que te tenga aprecio, oh interventor,  
 ni labrará ni estudiará.

Los personajes religiosos que aparecen son el profeta del islam, Mahoma, y un santo, Sidi Husayn, cuyo lugar de peregrinación está en la región de El Fahs y a quien se le suele dar el calificativo de “el león”, indicando “una comunión mística con la naturaleza” (Dermenghem, 1954: 97-99). La unión amorosa que se promete está representada en los versos por el tálamo. El aprecio por otra persona, en este caso por el interventor que recogió las coplas, es motivo de distracción.

### 3.2. Coplas con variantes

Esta sección es más prolífica que la anterior y en ella podemos encontrar mucho más variedad temática.

<sup>4</sup> < dəblīž (DAF 4/224).

<sup>5</sup> “Que Dios haga tu protección eficaz” (en relación a la inviolabilidad de la que goza un santuario cuando se acude a él como lugar de asilo, DAF 10/471).

ʃallīw 'la Mōhəmməd,  
ʃallīw 'la 'ībādīh;  
sīdna Mōhəmməd,  
**wa hna 'bīd qōddāmīh.**

35. Chauen (comp. 34, § 3.1)

Rogad por Mohammed,  
rogad por sus siervos;  
nuestro señor Mohammed,  
somos siervos ante él.

yāllāh nə'ītk əl-'əhd,  
'la l-kāma r-rūməyya;  
w īla **a nxərrəz əl-'əhd,**  
'īb wa hšūma 'ləyya.

396. Chauen y Beni Said  
(comp. 565, § 3.1)

Vamos que te dé la promesa,  
en un exótico tálamo;  
y si yo no la cumpliera,  
para mí denigrante fuera.

ya Tənza, ya l-'ālya,  
'ālya b swārīha;  
sālāmi 'la **Təttāwən**  
həyya w mwālīha.  
2. Chauen

Tánger, la sublime,  
con sus murallas eminente;  
mis saludos para Tetuán,  
para Tetuán y su gente.

**a Tənza,** ya l-'ālya,  
'ālya bi a swārīha;  
a slāmi 'la **əš-Šāwən,**  
həyya wa mwālīha.  
577. Beni Arós

Tánger, la eminente,  
elevada en sus columnas;  
mis saludos a Chauen,  
a ella y a su gente.

əğ-ğbəyyəl d Būhāšəm,  
wəlla küllu a swāqi;  
āhləf, āhləf šādīq,  
**ši 'əhd ma həwwa bāqi.**  
549. Beni Hassan

El montecito de Buhachem,  
se convirtió todo en acequias;  
¡jura, jura con sinceridad,  
que ya no existe ninguna fidelidad.

əğ-ğbəl a d Būhāšəm,  
wəlla küllu a swāqi;  
āhləf, āhləf šādīq,  
**əl-'əhd ma həwwa bāqi.**  
627. Ajmás

El monte de Buhachem  
se convirtió todo en acequias;  
¡jura, jura con sinceridad,  
que ya no existe la fidelidad.

ya l-wərda ya l-wərda,  
ya l-wərda er-rəhrāha,<sup>6</sup>

¡Rosa, rosa!,  
¡oh fragante rosa!

<sup>6</sup> rəhrōha "llama de gran altura", "pasión ardiente por (alguien)" (DAF 5/72).

*nəmši mʿāk ma qəddīt,*  
**nəgləs, ma āna fī rāḥa.**  
16. Chauen

irme contigo, no podría,  
si me siento, no estaría tranquilo.

*əl-wərda ya l-wərda,*  
*əl-wərda ər-rəḥrāḥa;*  
*nəmši mʿāk ma qəddīt,*  
**nəbqa ma āna f rāḥa.**  
142.

¡Rosa, rosa!,  
¡fragante rosa!,  
irme contigo, no podría,  
si me quedo, no estaría tranquilo.

*əl-wərda ya l-wərda,*  
*əl wərda d a r-rəḥrāḥa;*  
*nəmši mʿāk ma qdārt šī,*  
**nəgləs, ma āna f rāḥa.**  
278.

¡Rosa, rosa!,  
¡fragante rosa!,  
irme contigo, no podría,  
si me siento no estaría tranquilo.

*sīdi l-ḥəmmār sīdi,*  
**ka n əl-mdīna rāyəḥ;**  
**bəlləg əs-slām n ḥbībi,**  
*u qūl lu əllāḥ ysāməḥ.*  
92. Chauen y Guesaua

Mi señor arriero, señor mío,  
si te dirigieras hacia la ciudad;  
lleva recuerdos a mi amado,  
y dile que Dios perdone.

*sīdi l-ḥəmmār sīdi,*  
*ḡāyna mdīna trūḥ?;*  
**a gra s-slām l ḥbībi,**  
*w qūl əllāḥ ysāməḥ.*  
235.

Señor mío, arriero, señor mío,  
¿a qué ciudad vas?;  
lee la paz a mi amado,  
y di que Dios perdone.

*sīdi l-ḥəmmār sīdi,*  
**ka n əl-mdīna rāyəḥ;**  
**bəlləg əs-slām n ḥbībi,**  
*u qūl lu əllāḥ ysāməḥ.*  
92. Chauen y Guesaua

Mi señor arriero, señor mío,  
si te dirigieras hacia la ciudad;  
lleva recuerdos a mi amado,  
y dile que Dios perdone.

*sīdi l-ḥəmmār sīdi,*  
*ḡāyna mdīna trūḥ?;*  
**a gra s-slām l ḥbībi,**  
*w qūl əllāḥ ysāməḥ.*  
235.

Señor mío, arriero, señor mío,  
¿a qué ciudad vas?;  
lee la paz a mi amado,  
y di que Dios perdone.

En estas coplas la temática es religiosa, amorosa y laudatoria. En la primera se invoca al profeta del islam. En la segunda, hay símbolos como el tálamo o la rosa que expresan la unión y el amor de los enamorados, a los que se pide fidelidad. El arriero es una imagen muy recurrente en las coplas, es portador de buenas noticias entre los enamorados.

En algún caso, las variantes también responden a cambios dialectales. Parry (1932: 337) nos recuerda que si un poeta oye a otro cuyo dialecto es diferente, su lenguaje poético puede cambiar. Y en este sentido, pensamos que el poeta de la región de Yebala puede adaptar a su dialecto los versos o coplas aprendidos, aunque también es posible que mantenga los rasgos dialectales para que sean entendidos por su audiencia. Señalamos como cambios dialectales en la estrofas siguientes la preformativa *t-*, o *d-* (por sonorización y típica de algunas zonas de la región de Yebala, Moscoso 2003: 64), del verbo en imperfectivo en su segunda persona del singular; el uso de los verbos *sməl - yəsməl* y *qqa - yqqi*, ambos con el sentido de ‘hacer, poner, meter’, típicos también de la región de Yebala, frente a *dār - ydīr*, más empleado en la zona centro de Marruecos (Moscoso, 2003: 71); el empleo de las preposiciones *bhāl* y *fhāl*, ‘como’, la segunda más empleada en la región de Yebala (Moscoso, 2003: 308); y el uso del pronombre personal sufijado en *yəḥsābnī* y *yəḥsāb li*, ‘me pareció’, el primero directamente unido al verbo (-*nī*) y el segundo a la preposición atributiva (-*i*).

*qūm dəštəḥ ya l-ʿāyla,*  
*w əl-mqəmma ʿəllīha;*  
*əl-qāʿda d blādək,*  
*ma tšīb ši txəllīha.*  
19. Chauen

Levántate moza a bailar,  
y eleva el cinturón;  
la costumbre de tu país,  
no la podrás dejar.

*qūm də-a-štəḥ ya l-ʿāyla,*  
*w əl-mqəmma ʿəllīha,*  
*əl-qāʿda d ət-ʔəlbə,*  
*ma tšīb ši txəllīha.*  
277.

Levántate moza a bailar,  
y eleva el cinturón;  
la costumbre de pedir,  
no la podrás dejar.

*qūm dāštəḥ ya l-ʿāyla,*  
*w əl-mqəmma ʿəllīha;*  
*əl-qāʿda d əl-ǧūlsa,*  
*ma dštəb ši dxəllīha.*  
 69. Beni Seccar

Levántate a bailar moza,  
 y eleva el cinturón;  
 la costumbre de la tertulia,  
 no la podrás dejar.

*qūm dāštəḥ ya l-ʿāyla,*  
***b** əl-mqəmma ʿəllīha;*  
*əl-qāʿda d blādək,*  
*ma dštəb ši dxəllīha.*  
 190.

Levántate moza a bailar,  
 y eleva el cinturón;  
 la costumbre de tu país,  
 no la podrás dejar.

*a sṯāḥi ʿla sṯāḥək,*  
*u dyāli ʿla mənnu;*  
*dāk əl-ḥbīb əl-məšrūk,*  
***nəʿməl xəyr mənnu**<sup>7</sup>*  
 75. Beni Sech-yel

Mi azotea sobre la tuya,  
 pero la mía es más alta;  
 de ese amado de las dos,  
 haré renuncia suya.

*a sṯāḥi ʿla sṯāḥək,*  
*u dyāli **a** ʿla mənnu;*  
*dāk əl-ḥbīb əl-məšrūk,*  
***nəqqīw xīr a mənnu.***  
 608. Beni Arós

Mi azotea sobre la tuya,  
 pero la mía es más alta;  
 de ese amado de las dos,  
 haremos renuncia suya.

*əš-šāšəyya rīfəyya,*  
*w qdībha<sup>8</sup> ḥəlḥāli;<sup>9</sup>*  
*əl-yūm āna mʿākūm,*  
*w ǧədda nəmši bḥāli.*  
 210. Ajmás

El sombrero rifeño,  
 y sus adornos violetas;  
 hoy estoy con vosotros,  
 y mañana me voy.

*əš-šāšəyya **a qdīfa,***  
*w əl-qdīb ḥəlḥāli;*  
*əl-yūm āna mʿākūm,*  
*u ǧədda **māši fḥāli.***  
 289.

El sombrero amable,  
 y el adorno violeta;  
 hoy estoy con vosotros,  
 y mañana me voy.

<sup>7</sup> Lit.: “yo hago bien de él”.

<sup>8</sup> *qdīb* (Yebala) “adorno en línea, trazo” (DAF 10/358).

<sup>9</sup> Del color de la lavanda salvaje o el cantueso.

*əl-ğarsa d a l-qāyəd,  
fīha š-šəyf fīha a ndūqq;  
ʕōmmri ma yəḥsābni,  
əz-zəyn küllu məʕšūq.  
546. Ahl Serif*

En la huerta del Caíd,  
está la mies que habré de desgranar;  
nunca hubiera yo creído,  
que todo lo bello abriase de amar.

*əl-ʕəyn d a z-zūwwāqīn,<sup>10</sup>  
əl-qmər fīha məşnūʕ;  
ʕōmmri ma yəḥsābni,  
əz-zəyn küllu mətbūʕ.  
592. Guesaua*

Manantial de Zuákin,  
con la luna en él reflejada;  
nunca hubiera yo creído,  
que todo lo bello abriase de cortejar.

*əl-ğrīsa d a l-qāyəd,  
a nşəyyəf fīha w ndūqq;  
ʕōmmri ma yəḥsāb li,  
əz-zəyn küllu məʕšūq.  
624. Beni Ahmed*

En la huertecita del Caíd,  
espigaré y desgranaré;  
nunca hubiera yo creído,  
que todo lo bello abriase de amar.

En estas últimas estrofas, la temática gira en torno a las costumbres como el baile, la renuncia a un amor compartido, el momento presente y la despedida y el deseo de la amada. La azotea es un lugar elevado y apartado de las miradas, aunque también se convierte en un sitio desde donde vigilar, y la huerta con sus mies y sus frutos es la imagen de la amada a quien se desea.

A continuación tenemos dos versiones de una misma copla y una tercera que es copia de la segunda.

*īla mətt a yəmma,  
təht ət-ṭrīq ādfenni;  
əl-əwwəl fi l-ḥəmmāra,  
a ʕla əllāh yərhəmmni.  
426.*

Si muero, madre mía,  
entiérrame bajo el camino;  
el primero entre los arrieros,  
que pida a Dios que se apiade de mí.

<sup>10</sup> Esta fuente está en la aldea que lleva su nombre y en la provincia de Ouezzane. Lit.: "la fuente de los pintores, de decorados en madera; DAF 5/418).



*a yamma w ǐǧa nmūt,*  
*təħt ət-ǧrīq ādfənni;*  
***mnāyn ygūz əl-ħəmmār;***  
***la būdda ma yərħəmni.***  
 534. Beni Issef

Si me muero, madre mía,  
 entiérrame bajo el camino;  
 que cuando pase el arriero,  
 sin duda se apiadará de mí.

*a yamma w ǐǧa nmūt,*  
*təħt ət-ǧrīq ādfənni;*  
*mnāyn ygūz əl-ħəmmār;*  
*lā būdda ma yərħəmni.*  
 610. Guesaua

Si me muero, madre mía,  
 entiérrame bajo el camino;  
 que cuando pase el arriero,  
 sin duda se apiadará de mí.

Estas coplas anteriores también tienen dos versiones que mantienen la misma temática:

*a yamma w ǐla nmūt,*  
*xəllīwni səbʳ əyyām;*  
*yəmši əl-xbər f əl-būldān,*  
*wa yzi a ħbībi fəyn ma kān.*  
 390. Chauen y Guesaua

Si me muero, madre mía,  
 déjame siete días;  
 que corra la noticia por los países,  
 y venga mi amado de donde esté.

*ǐla mətt a yamma,*  
*xəllīni səbʳ əyyām;*  
*yəmši əl-xbər fi l-būldān,*  
*wa yzi a ħbībi fəyn ma kān.*  
 425

Si me muero, madre mía,  
 déjame siete días;  
 que corra la noticia por los países,  
 y venga mi amado de donde esté.

El dolor de la amada por la ausencia del amado está representado por el deseo de que la madre la entierre, si llega el caso, en el camino. Por el camino pasa el arriero que es imagen del portador de noticias. Por consiguiente, su paso, hará que la noticia del dolor o la muerte de la amada lleguen hasta el amado.

### 3.3. Repetición de algún verso o parte de él, manteniendo la estructura rítmica íntegra o parcialmente en toda la copla

En este caso, hemos señalado los versos con una misma estructura rítmica subrayándolos.

ya nwīwər blātu.<sup>11</sup>  
ya nwīwər blātu;  
**ši zəyn ma tamma ši**,  
w ən-nəfxa qəllātu.  
 14. Chauen  
 538. Beni Issef

¡Me importa un bledo!,  
 ¡me importa un bledo!;  
 allí belleza no hay,  
 el sopló la ha matado.

ya nwīwər blātu,  
ya nwīwər blātu;  
**a qrānkum a l-bnāt**,  
təht eǧ-ǧdād lā-ybātu.  
 15. Chauen

¡Me importa un bledo!,  
 ¡me importa un bledo!;  
 las chicas de vuestra calaña,  
 bajo los ancestros pasan la noche.

**a ʿwəyyəd, a ʿwəyyəd**,  
a ʿwəyyəd a blātu;  
**əl-ʿzāra d a l-yūma**,  
təht əǧ-ǧdād a ybātu.  
 581. Beni Selmán

¡Ramita, ramita!,  
 ¡me importa un bledo!;<sup>13</sup>  
 los solteros de hoy,  
 bajo las gallinas pernoctan.

ya rbīʿ a blātu.<sup>12</sup>  
ya rbīʿ a blātu;  
**a qrānək a l-ʿāyla**,  
təht ər-rʿāl lā-ybātu.  
 380. Chauen y Beni Issef

¡Me importa un bledo!,  
 ¡me importa un bledo!;  
 las chicas de tu calaña,  
 bajo los hombres la noche pasan.

a nwīwər a t̄bāwūn,  
a nwīwər a t̄bāwūn;  
 554. Ajmās

¡Me importa un bledo!,  
 ¡me importa un bledo!;<sup>14</sup>  
 (versos 1 y 2)

əl-wərda, ya l-wərda,  
əl-wərda l-məǧfūla;

¡Rosa, rosa!,  
 rosa en capullo;

<sup>11</sup> Lit.: “florecita de su bledo” o “florecilla de bledo” si consideramos la -u como epéntesis para mantener la rima.

<sup>12</sup> Lit.: “hierba de su bledo” o “hierba de bledo” si consideramos la -u como epéntesis para mantener la rima.

<sup>13</sup> Lit.: “ramita de su bledo” o “ramita de bledo” si consideramos la -u como epéntesis para mantener la rima.

<sup>14</sup> 16 Lit.: “florecita de las habas”.

ʿayni šāfət əz-zəyn,  
w āna hšəmt a nqūla.  
 17. Chauen y Beni Arós  
əl-wərda, ya l-wərda,  
əl-wərda **b əš-šūka:**  
a žanni w məžnūni,<sup>15</sup>  
f əl-ʿāyla el-məšrūka.  
 18. Chauen

əl-wərda ya l-wərda,  
əl-wərda **l-məğrūsa:**  
šəmmət fīha Arhīmu,  
hīn kənət ʿrūsa.  
 280.

həbb əl-mlūk ət-tāyəb,  
əl-məžni **bi** ūrāq:  
həbībi fi l-həwma,  
ma sxīt ši bi frāq.  
 479. Ajmás

həbb əl-mlūk ət-tāyəb,  
əl-məžni **b** ūrāqu:  
həbībi, **kūhəl** əl-ʿyūn,  
ma nəsxə ši **b a** frāqu.  
 647. Ajmás

həbb əl-mlūk tāyb **tāyb.**  
**wa žnātu mūlātu:**  
a qrānək a l-ʿāyla,  
**təht əğ-ğāğ a bātu.**  
 102. Ajmás

əs-sīnəyya a dyāli,  
ʿəlləqtha f əl-hītān;

mis ojos lo bello vieron,  
 y me avergüenza decirlo.

¡Rosa, rosa!  
 rosa con espina;  
 mi enojo y mi furor,  
 contra la moza compartida.

¡Rosa, rosa!  
 rosa plantada;  
 en ella Arhimo aspiró,  
 cuando ella era novia.

Cerezas maduras,  
 cogidas con hojas;  
 mi amado está en el barrio,  
 y con su separación no me conformo.

Cerezas maduras,  
 cogidas con sus hojas;  
 mi amado, el de los ojos negros,  
 siento su separación.

Cerezas maduras, maduras,  
 su dueña las cogió;  
 tales como tú, muchacha,  
 bajo las gallinas pernoctan.

Bandeja mía,  
 en las paredes colgué;

<sup>15</sup> 13 Lit.: “oh mi genio, oh mi poseído”.

*a hbībi a dyāli kān,*  
*əllāh yənʕən<sup>16</sup> əš-šītān.*  
 124. Beni Selmán

mi amado mío fue,  
 y al diablo Dios maldiga.

*əl-qəftūn a dyāli,*  
*fīh ʕmāra d əl-qəytūn;*  
*a hbībi a dyāli kān,*  
*əllāh yənʕən əš-šītān.*  
 131. Beni Arós

Caftán mío,  
 con cordoncillo la guarnición;  
 mi amado mío fue,  
 y al diablo Dios maldiga.

Las coplas anteriores contienen símbolos que expresan muchas facetas del amor. El bledo es una planta que no sirve de mucho, de ahí la expresión “me importa un bledo”, y sirve para despreciar a la amada. La rosa es símbolo de belleza, pero también tiene espinas y éstas hacen daño cuando se pone fin a una relación. Las cerezas maduras son expresión de un amor maduro que hace sufrir a la amada por la ausencia del amado. Y la bandeja, en la que normalmente se ponen la tetera y los vasos —símbolo erótico— es colgada, también el caftán, vestido elegante, dando a entender así el despecho de la amada.

### 3.4. Repetición de uno o varios versos

*əl-wərda ya l-wərda,*  
*əl-wərda ɸ əl-wərdi;<sup>17</sup>*  
 68. Anyera (comp. 17,18  
 y 280, § 2.3)

¡Rosa, rosa!,  
 rosa del rosal;  
 (versos 1-2)

*mūl eǧ-ǧīlba l-kəhla,*  
 56. Chauen y Beni Issef

El de la chilabita negra  
 (verso 1)

<sup>16</sup> 14 > yənʕəl. El caso de esta disimilación se debe a la necesidad de mantener la rima y el ritmo (-ān).

<sup>17</sup> Lit.: “la rosa del rosa”. Se trata de una sinécdoque, aludiendo al rosal con el color de las rosas.

<p><i>mūl eġ-ġlīlba l-kəhla,</i>  <b><i>w ən-nəxla ʿla ktāfu;</i></b>  <i>ši zəyn ma tamma ši,</i>  <i>w ən-nəfxa qətlātu.</i>          57. Chauen y Beni Hassan</p>	<p>El de la chilabita negra,          con la palmera en sus hombros (bordada);          ninguna belleza en él hay,          y el orgullo le mató.          (versos 1-3-4)</p>
<p><i>ši zəyn ma həwwa tamma,</i>          117. Beni Issef</p>	<p>ninguna belleza en él hay          (verso 3)</p>
<p><i>w ən-nəfxa qətlātək.</i>          59. Beni Issef</p>	<p>y el orgullo le mató          (verso 4)</p>
<p><i>ġərrəd ya l-īmāma,</i>  <i>ġərrəd f rūš ʿāli;</i>          84. Ahl Serif</p>	<p>Arrulla, ¡tórtola!,          arrulla en una alta copa;          (versos 1-2)</p>
<p><i>ġərrəd ya l-ħmāma,</i>  <i>ġərrəd la tħənnən ši;</i>          41. Chauen y Ahl Serif</p>	<p>Arrulla, ¡paloma!,          arrulla sin compasión;          (versos 1-2)</p>
<p><i>ġərrəd ya l-īmāma,</i>          265.</p>	<p>Arrulla, ¡tórtola!,          (verso 1)</p>
<p><b><i>Kərkər</i></b><sup>18</sup> <i>ya l-īmāma,</i>          119. Ahl Serif</p>	<p>Arrulla, ¡tórtola!          (verso 1)</p>

En estas fórmulas destacan la rosa, símbolo de la belleza, la chilabita negra, de la fealdad, el arrullo de la tórtola, de la falta de compasión; y, en general, se alude a la falta de belleza y al orgullo como contrarios al amor.

Es interesante destacar cómo hay verbos juntos que se repiten. Es el caso de *šədd - yšədd* ‘ponerse en camino’ y *mša - yəmši* ‘marchar, ir, partir’; o *ʿəyyəʿ - yʿəyyəʿ* ‘improvisar una canción’ o *ġənna - yġənni* ‘cantar’ y *rədd - yrədd* ‘responder’; y *bāt - bāt* ‘pasar la noche’ y *qəyyəl - yqəyyəl* ‘pasar el día’. Estos últimos versos aparecen

<sup>18</sup> “Arrastrar, dar tumbos, tambalearse haciendo un ruido desagradable” (DAF 10/563).

en algunas estrofas que pueden considerarse versiones de una sola y que corresponderían también al segundo tipo (§ 3.2).

<i>āna ṣaddīt u mšīt</i> 112.	me he puesto en camino y me he ido (verso 3)
<i>ṣadd ḥbībi āmšu,</i> 203.	mi amado se ha puesto en camino, marchad (verso 3)
<i>ṣaddīt u mšīt</i> 216. Guesaua	me he puesto en camino y me he ido (verso 3)
<i>ṣaddīt wa mšīt,</i> <i>ṣaddīt wa mšīt</i> 221.	Me he puesto en camino y me he ido, Me he puesto en camino y me he ido; (versos 1-2)
<i>āna ṣaddīt wa mšīt,</i> 574. Ajmás	Yo me he puesto en camino y me he ido, (verso 3)
<i>ʿayyāʿ, ʿayyāʿ,</i> <i>w āna nrədd ʿlīk;</i> 33. Chauen y Beni Busera	Canta, canta, y yo te responderé; (versos 1-2)
<i>ʿayyāʿ w a nrədd ʿlīk,</i> <i>ʿayyāʿ w a nrədd ʿlīk;</i> 104. Sumata	Canta y te responderé, canta y te responderé; (versos 1-2)
<i>ǧanni w nrədd ʿlīk,</i> 607. Chauen	Canta y te responderé, (verso 1)
<i>dāk eḏ-dhər əl-ʿāli,</i> <i>u frāsu ən-nwāla;</i> <i>fīha nbāt u nqayyāl,</i> <i>ḥatta dži əz-zəllāla.</i> 29. Chauen, Beni Sech-yel y Ajmás	Aquella colina alta, sobre la que hay una choza; en ella pasaré la noche y el día, hasta que llegue la seductora.
<i>dāk ət-thər əl-ʿāli,</i> <i>frāsu nwāla;</i>	Aquella colina alta, sobre la que hay una choza;

- tamma a nbāt w nqəyyəl,* allí pasaré la noche y el día,  
*ḥatta ši zəllāla.* también una seductora.  
252.
- a ya Žbəl Būhlāl,* Monte de Buhlal,  
*ma fi rāsu nūwwāla;* sobre la que no hay choza;  
*tamma nbāt wa nqəyyəl,* allí pasaré la noche y el día,  
*ḡa ʔla dži<sup>19</sup> z-zəllāla.* hasta que llegue la seductora.  
539. Guesaua
- ya Būhlāl, Būhlāl,* Buhlal, Buhlal,  
*ma frāsu nūwwāla;* sobre la que no hay choza;  
*tamma a nbāt wa nqəyyəl,* allí pasaré la noche y el día,  
*ḥatta dži z-zəllāla.* hasta que llegue la seductora.  
617. Guesaua
- māʔiša, māʔiša,* Columpio, columpio,  
*māʔišā qəyyāla;* columpio que pasas el día;  
*tamma a nbāt wa nqəyyəl,* allí pasaré la noche y el día,  
*ḥatta dži ši zəllāla.* hasta que llegue una seductora.  
138. Beni Mansor (versos 3-4)
- əl-flūka d a r-rāys,* Barca del arráez,  
*fi a qḥər əl-bḥər sāyra;* que sobre la superficie marcha;  
*tamma a nbāt u nqəyyəl,* allí pasaré la noche y el día,  
*ḥatta dži z-zəllāla.* hasta que llegue la seductora.  
576. Beni Selmán (versos 3-4)

El canto melodioso de la mujer tiene su respuesta por parte del hombre. La noche y el día se pasan en una choza, en lo alto de un monte o en un barco, lugares apartados en los que los amados pueden estar solos. Aquí, el amado puede esperar, sin que nadie sospeche, a la amada.

La repetición puede aparecer con una estructura de epanadiplosis e incluso de anadiplosis como es este caso, en el que el verbo principal que se repite es ‘venir’:

---

<sup>19</sup> < tži.

<i>yāllāh m<sup>ʿ</sup>āy yāllāh, yāllāh m<sup>ʿ</sup>āy l əl-Ġāya;<sup>20</sup> 360.</i>	Vente conmigo, vente, vente conmigo a Yáia; (versos 1-2)
<i>yāllāh m<sup>ʿ</sup>āya yāllāh, yāllāh m<sup>ʿ</sup>āya l əḍ-dār; 343. Beni Hassan</i>	Vente conmigo, vente, vente conmigo a la casa; (versos 1-2)
<i>yāllāh m<sup>ʿ</sup>āya yāllāh, yāllāh m<sup>ʿ</sup>āya l əl-Ḥawz; 367. Tetuán y Beni Ahmed</i>	Vente conmigo, vente, vente conmigo al Háuz; (versos 1-2)
<i>yāllāh m<sup>ʿ</sup>āya yāllāh, yāllāh m<sup>ʿ</sup>āya l əl-qəḥwa; 374. Ahl Serif</i>	Vente conmigo, vente, vente conmigo al café; (versos 1-2)
<i>yāllā m<sup>ʿ</sup>āya yāllāh, yāllāh m<sup>ʿ</sup>āya nīšū; 375. Ahl Serif</i>	Vente conmigo, vente, vente conmigo, fuguémonos; (versos 1-2)
<i>yāllāh m<sup>ʿ</sup>āya yāllāh, 43. Ahl Serif y Chauen</i>	Vente conmigo, vente, (verso 1)

Es interesante destacar cómo la repetición del primer verso u otros da pie a crear una copla en la que la temática se mantiene, con alguna variante, aunque la estructura rítmica cambia o permanece en parte:

<i>dīk əl-flūka a mšāfra, mālya b əl-xāləš;<sup>21</sup> a ššārru<sup>22</sup> l-bəhrəyya, wa tğəyyər ər-rāys. 148.</i>	En aquella barquita viajera, cargada de harina flor, riñeron los marineros, y se encolerizó el patrón.
---	---

<sup>20</sup> Cabila, perteneciente a la región de la Ouargha, situada a unos setenta kilómetros al norte de Fez.

<sup>21</sup> “Sin mezcla, puro” (DAF 4/122).

<sup>22</sup> < tšārru.



*dīk əl-flūka a mšāfra,*  
*w əl-qlū<sup>23</sup> a l ər-Rīf;*  
*fīha rākəb ḥbībi,*  
*a rāys əl-bəhrəyya a drīf.*  
 152

Aquella barca viajera,  
 con sus velas hacia el Rif;  
 en ella navega mi amado,  
 el más bonito patrón.

*a ššārru əl-bəhrəyya,*  
*w tqəlqəl<sup>23</sup> ər-rāys;*  
*əd-dmīlīz<sup>24</sup> d a n-nōqra,*  
*a <sup>ʕ</sup>la Rḥīmu a mqəyyəs.*  
 433. Beni Said. Beni Said

Peleáronse los marineros,  
 y el patrón se agitó;  
 la pulserita de plata,  
 en Erhimo se probó.

*a tkəlləm əl-bārūd,*  
*a bda fi žbəl Ġzāwa;*  
*əl-mrīd yšāfīh əllāh,*  
*w əl-<sup>ʕ</sup>əššāq ma yəddāwa.<sup>25</sup>*  
 228.

La pólvora comenzó a sonar,  
 en los montes de Guezaua;  
 al enfermo Dios lo curará,  
 pero los enamorados no sanarán.

*a tərṭəq əl-bārūd,*  
*bəyn l-Axmās u Ġzāwa;*  
*ʕəzzu <sup>ʕ</sup>la l-mūta,*  
*w əl-mžārəḥ tdāwa.<sup>26</sup>*  
 362.

La pólvora sonó hoy,  
 entre El Ajmās y Guezaua;  
 se hizo honor a los muertos,  
 y a los heridos tratamiento.

“La barca viajera” simboliza el lugar donde está el amado junto a otros hombres y su lejanía. En el primero de los casos, éste lucha contra otros pretendientes que desean a su amada, la cual está simbolizada por la “harina flor” y “la pulserita de plata”. La pólvora representa el dolor y la muerte, sentimientos que acompañan a los enamorados.

En algunos casos, puede repetirse el primer verso, u otro, y dar pie a una composición que tiene su correspondiente con alguna variante.

<sup>23</sup> “Gorgotear, chapotear” (DCADM 6/1604).

<sup>24</sup> < dbīlīz (Moscoso 2003: 304). Se trata de un diminutivo (Harrell 1962: 85).

<sup>25</sup> td > dd.

<sup>26</sup> < tdāwāw. El paso del plural al singular se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima.

<p><i>ya Ṭənḏa, ya l-<sup>ʕ</sup>ālyā, ya l-məbnəyya b əs-<sup>ʕ</sup>tūḥa; 180. Beni Hassan</i></p>	<p>¡Tánger, la elevada!, con azoteas edificada; (versos 1-2)</p>
<p><i>a Ṭənḏa, ya l-<sup>ʕ</sup>ālyā, a ʕla l-bḥūr məbnəyya; 249. Tetuán</i></p>	<p>¡Tánger, la elevada!, sobre el mar edificada; (versos 1-2)</p>
<p><i>ya Ṭənḏa, ya l-<sup>ʕ</sup>ālyā, wa l-xḏūra a ʕla ḥədda; əl-klām dyālək a ḥlu, w ət-tmāra ftk zāyda. 511. Tetuán</i></p>	<p>¡Tánger, la elevada!, y por tu atractivo encumbrada; tu elocuencia es delicada, pero de seriedad, nada.</p>
<p><i>ya Ṭənḏa ya l-<sup>ʕ</sup>ālyā, wa l-xḏūra ʕla ḥədda; əl-klām dyālək a ḥlu, wa t-tmāra ʕla qədda. 535. Beni Hassan</i></p>	<p>¡Tánger, la eminente!, ¡cuánto verdor te rodea!; tu hablar es dulce, pero el recato escasea.</p>
<p><i>əṣ-ṣəyf ṣəyyəfnāha,<sup>27</sup> w əl-<sup>ʕ</sup>əyṣ ma ḏmənnāha; w əl-ḡūlsa m<sup>ʕ</sup>a l-ḥbāb, w əllāh ma šbə<sup>ʕ</sup>nāha. 39. Chauen</i></p>	<p>Las mieses hemos espigado, y la vida hemos asegurado; pero el estar con los seres amados, ¡por Dios que no nos hemos hartado!</p>
<p><i>əṣ-ṣəyf, ṣəyyəfnāha, w əl-<sup>ʕ</sup>əyṣ, ḏmənnāha;<sup>28</sup> wa l-ḡūlsa m<sup>ʕ</sup>a l-āḥbāb, w əllāh ma šbə<sup>ʕ</sup>nāha. 622. Beni Hassan</i></p>	<p>Las mieses hemos espigado, y la vida hemos asegurado; la estancia con los seres amados, ¡por Dios que no nos hemos hartado!</p>

<sup>27</sup> El pronombre *-ha*, que se refiere a *ṣəyf*, responde a la rima. La concordancia sería con *-h* (forma masculina). Lit.: “la siega hemos hecho”.

<sup>28</sup> Tanto *ṣəyf* como *ḡū* son de género masculino. El que concierten en f. sing., *-ha*, se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima.

<p><i>l-ğǔlsa m<sup>ʿ</sup>a l-ahbāb, kā-ḥḥayyār a ġaylūf.</i><sup>29</sup> 347. Beni Hassan</p>	<p>la estancia con los seres amados, disipa las tristezas. (versos 3-4)</p>
<p><i>əl-ğǔlsa m<sup>ʿ</sup>a l-ḥbīb, ʿōmmri ma nənsāha.</i> 354. El Hauz</p>	<p>la estancia con el amado, nunca la olvidaré. (versos 3-4)</p>
<p><i>əl-ğǔlsa m<sup>ʿ</sup>a l-ğzāla, ʿōmmri ma nənsāha.</i> 202bis. Beni Gorfet</p>	<p>sentarse con la mujer hermosa, nunca lo he olvidado. (versos 3-4)</p>
<p><i>əl-ğǔlsa m<sup>ʿ</sup>a a ġzāli, a ʿtza wa qriḥa.</i> 473. Beni Arós</p>	<p>la estancia con mi amado, es preciosa y hermosa. (versos 3-4)</p>
<p><i>əl-ğǔlsa m<sup>ʿ</sup>a lə-ḥbāb, a ḥəlwa wa qriḥa.</i> 596. Beni Issef</p>	<p>la estancia con los seres amados, es dulce y hermosa. (versos 3-4)</p>
<p><i>əl-ğǔlsa m<sup>ʿ</sup>āk ya ḥbībi, əl-ğǔlsa m<sup>ʿ</sup>āk a frīda;</i> 599. Yebel Hebib</p>	<p>Estar contigo, amado mío, estar contigo a solas; (versos 1-2)</p>

En el primer caso se elogia a la ciudad de Tánger, pero se le recrimina su falta de seriedad y recato. La ciudad que recrimina es Tetuán, en donde están documentadas algunas coplas con este tema. Se trata de la segunda ciudad en importancia, tanto en número de habitantes como administrativa, de la región de Yebala. El segundo recuerda que el sustento material no lo es todo, sino que lo primero es el amor hacia los seres queridos y el amado.

En el siguiente caso, la repetición de los dos primeros versos, con variantes, da pie a tres coplas que son versiones de una misma y que mantienen una sola idea.

<sup>29</sup> Forma singular: "hartura, hastío, cólera" (DAF 9/455).

<p><i>zūž d əl-xwātəm fyəddi,</i>  <i>w ət-tāлта dənsāni;</i>          98. Sumata</p>	<p>En mi mano dos sortijas,          y la tercera que me olvide;          (versos 1-2)</p>
<p><i>zūž xwātəm fyəddi,</i>  <i>w ət-tāлта ma rmāt ši;</i>          245. Beni Arós</p>	<p>En mi mano dos sortijas,          y la tercera no encajó;          (versos 1-2)</p>
<p><i>zūž d a l-xwātəm fi yəddi,</i>  <i>w ət-tlāлта bəhhāža;</i>          386. Beni Issef y Chauen</p>	<p>En mi mano dos sortijas,          y la tercera esplendorosa;          (versos 1-2)</p>
<p><i>zūž xwītəmāt fyəddi,</i>  <i>w ət-tāлта d ən-nōqra;</i>          90. Beni Issef</p>	<p>En mi mano dos sortijitas,          y la tercera de plata;          (versos 1-2)</p>
<p><i>zūž d a l-xwātəm fi yəddi,</i>  <i>f əš-šbəyyəʿ əl-yəmni;</i>  <i><u>āži a w kān a l-ʿāyla,</u></i>  <i>ʔa ʿlāš a lā-dʿəddəbni?</i>          383. Beni Issef y Chauen</p>	<p>En mi mano dos sortijas,          en el meñique derecho;          ¡vente ya, mocita!,          ¿por qué me haces penar?</p>
<p><i>ya l-xwītma d ən-nōqra,</i>  <i>f əš-šbəyyəʿ əl-yəmni;</i>  <i><u>qūl li əyyāh əw lāwāh,</u></i>  <i>ma kāyn ʿlāš tʿəddəbni.</i>          31. Chauen, Beni Issef          y Beni Seccar</p>	<p>¡Sortijita de plata!,          en el meñique derecho;          dime que sí o que no,          y no me des tormento.</p>
<p><i>əl-xwītma d a n-nōqra,</i>  <i>fī a š-šbəyyəʿ a s-stītu;</i>  <i><u>a klāmək a l-ʿāyla,</u></i>  <i>la ḥsāb lək a nsītu.</i>          292. Beni Gorfet</p>	<p>Sortija de plata,          lucida en el meñique;          tus promesas, muchacha,          no creas que las olvido.</p>

La sortija en la mano del amado representa la unión con la amada. Aquél espera una respuesta por parte de ésta, lo cual le produce angustia. En otros casos se alude a dos, e incluso tres sortijas, que representan la elección que el amado tiene que hacer entre dos mujeres o entre su amada y el resto de seres amados,

por ejemplo, los padres, cuya casa tendrá que abandonar para ir al encuentro de la amada.

Y por último, señalamos una serie de pareados en los que los versos se repiten en una construcción de rección nominal, y en el que los versos siguientes de las dos primeras coplas mantienen la rima.

*a zwāq*<sup>30</sup> *əṣ-ṣəndūq,*  
*a zwāq əṣ-ṣəndūq;*  
*əllāh yzīd f əyyāmək,*  
*ya qāyd Bən Mərzūq.*  
 113. Beni Lait

Filigranas del arcón,  
 filigranas del arcón;  
 Dios aumente tus días,  
 caíd Ben Marzoq.  
 (versos 1-2-(4))

*a ya zwāq əṣ-ṣəndūq,*  
*a ya zwāq əṣ-ṣəndūq;*  
*həqqi fīk, a l-ʿāyīla,*  
*b əd-dāhīr*<sup>31</sup> *w məsrūq.*  
 442. Guesaua

Filigranas del arcón,  
 filigranas del arcón;  
 mi derecho en ti, muchacha,  
 por ley o robo (lo conseguiré).  
 (versos 1-2-(4))

*yā zwāq əl-xātəm,*  
*ya zwāq əl xātəm;*  
 476. Ajmás

Filigranas de la sortija,  
 filigranas de la sortija;  
 (versos 1-2)

*ya zwāq əs-sīnəyya,*  
*ya zwāq əs-sīnəyya;*  
 500. Beni Issef

Arabescos de la bandeja,  
 arabescos de la bandeja;  
 (versos 1-2)

*ya zwāq əl-fūṭa,*  
*ya zwāq əl-fūṭa;*  
 530. Beni Arós

Filigranas de la toalla,  
 filigranas de la toalla;  
 (versos 1-2)

El arcón representa la prosperidad, por las riquezas que guarda. La sortija, como hemos visto anteriormente, es símbolo de unión. La bandeja es, junto a la tetera y los vasos, un símbolo erótico. Y también lo es la toalla, que la mujer emplea a modo de

<sup>30</sup> Esta voz es singular y su plural es *zwāqāt* (DAF 5/417).

<sup>31</sup> <*dāhīr* (دائر). “Edicto, decreto, ley (del sultán)” (DAF 8/218).

falda o chal. Ésta suele ser de algodón blanco y decorado con listas negras y rojas y, a veces, con bordados.

#### 4. Conclusiones

El número elevado de fórmulas demuestra que este recurso es bastante empleado en las composiciones de los géneros *ṣayyūs* y *ṣayṭa ṣablāyya*. El estudio que hemos presentado supone una aportación a la exploración de la poesía oral tradicional cantada de la región de Yebala, la cual se une a las realizadas últimamente, sobre todo a los trabajos de Najmi (2007), Pereda (2014) y Gintsburg (2014). De esta forma, se contribuye a valorar un género sobre el que se han llevado a cabo pocos análisis hasta estos últimos años.

#### Bibliografía citada

- ABENÓJAR, Oscar, coord., 2010. *Los chacales al bosque y nosotros al camino: literatura oral y folclore de Argelia*, en *El jardín de la voz, Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular 10, Serie "Culturas del Mundo"*. Nasrine BENABBES, Nadia BOUMBAR, Khaled KALACHE, Nacim OUKACI, y Safia GUENOUNA, trad. Alcalá de Henares: Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá de Henares.
- ANTAS, Delmiro, 2012. *Auxiliar para el comentario de textos literarios*. Barcelona: Octaedro.
- BELTRÁN, Vicente, 2004. "Poesía tradicional / poesía popular". En *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. Actas del III congreso internacional Lyra Minima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*, ed. P. M. Piñero Ramírez. Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 65-74.

- BLANCO, José Luis, RODRÍGUEZ, José Luis y ROBLES, Francisco, 2004. *Las letras del cante flamenco*. Sevilla: Signatura.
- BOUANANI, Ahmed, 1966. "Introduction à la poésie populaire marocaine". *Souffles* 3: 3-9.
- DAF: Véase Prémare, Alfred Louis de...
- DCADM: Véase *Le dictionnaire Colin d'Arabe Dialectal Marocain...*
- DERMENGHEM, Émile, 1954. *Le culte des saints dans l'islam maghrébin*. Francia: Gallimard.
- FERNÁNDEZ, Juan Alberto, 2004. "Copla flamenca y copla tradicional". En *De la canción de amor medieval a las soelares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. Actas del III congreso internacional Lyra Minima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*, ed. P. M. Piñero Ramírez. Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 613-623.
- FOLEY, John Miles, 1988. *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- GINTSBURG, Sarali, 2014. *Formulaicity in Jbala Poetry*. Tilburg: Tilburg University [https://pure.uvt.nl/portal/files/2031534/Gintsburg\\_formulaicity\\_11\\_02\\_2014.pdf](https://pure.uvt.nl/portal/files/2031534/Gintsburg_formulaicity_11_02_2014.pdf) (consulta el 30 de octubre de 2014).
- HADJ, Souad y Ali MOUHOU, 2011. *El ritual de la boqala. Poesía oral femenina argelina*. Madrid: CantArabia.
- HANOTEAU, Adolphe, 1867. *Poésies populaires de la Kabylie du Jur-jura*. Paris: Imprimerie Impériale.
- HARRELL, Richard Slade, 1962. *A short reference grammar of Moroccan Arabic*. Washington: Georgetown University.
- Le Dictionnaire Colin d'Arabe Dialectal Marocain*, 1993-1997. Sous la direction de Zakia Iraqui-Sinaceur, 8 vol. Rabat: Al-Manahil - Ministère des Affaires Culturelles.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1968. *Mitológicas 1. Lo crudo y lo cocido*, trad. de Juan Almela. México: FCE.
- LORD, Albert Bates, 2000 [1960]. *The Singer of Tales*. eds. Stepehn Mitchell y Gregory Nagy. En *Harvard Studies in Comparative*

- Literature* 24. Cambridge: Massachusetts-London: Harvard University Press.
- MOSCOSO, Francisco, 2003. *El dialecto árabe de Chauen (norte de Marruecos)*. *Estudio lingüístico y textos*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Área de Estudios Árabes e Islámicos.
- , 2014. "Apostillas a las *Coplas de la región de Yebala* de Carlos Pereda Roig", en *al-Andalus-Magreb* 21: 195-204.
- , 2016. "Structure, figures littéraires et thématique des couplets recueillis par Carlos Pereda Roig dans la région de Yebala", en *Série monographique en sciences humaines. Hommage à Madame le Professeur Leïla Messaoudi*. Kénitra (Université Laurentienne de Canadá, aceptado para su publicación).
- Najmi, Hasan, 2007. *Ġināʔ al-sayṭa. aš-Šiṣr aš-šafawi w l-mūsīqa at-taqlīdiyya fi l-Maġrib* (Canto de la *sayṭa*, la poesía oral y la música tradicional), I-II. ad-Dar al-Bayḍāh (Casablanca). Dar Tubqāl:
- PARRY, Milman, 1932. "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry". *Harvard Studies in Classical Philology* 43: 1-50. En *The Making of Homeric Verse. The collected papers of Milman Parry*, ed. Adam Perry. Oxford: Clarendon Press, 1971, 325-364.
- , 1930. "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style". *Harvard Studies in Classical Philology* 41: 73-147. En *The Making of Homeric Verse. The collected papers of Milman Parry*, ed. Adam Perry. Oxford: Clarendon Press, 1971, 266-324.
- PEDROSA, José Manuel, 2002. "Seguidillas sefardíes de Marruecos". *Revista de Literaturas Populares* II-1: 153-175.
- PEREDA ROIG, Carlos, 2014. *Coplas de la región de Yebala (norte de Marruecos)*. Presentación, estudio, notas, glosario y bibliografía de Francisco Moscoso García. Barcelona: AlboránBellaterra.
- PRÉMARE, Alfred Louis de, 1993-1999. *Dictionnaire arabe-français. (Établi sur la base de fichiers, ouvrages, enquêtes, manuscrits, études et documents divers par A. L. de Prémare et collaborateurs)*, vols. I-XII. Paris: L'Harmattan.



SEFRIOUI, Kenza, 2012. *La revue souffles (1966-1973). Espoirs de révolution culturelle au Maroc*. Casablanca: Sirocco.

. غناء العبيطة. الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، II-I. الدار البيضاء: دار توبقال.  
نجمي، حسن، 2007

# Reseñas

---



Elizabeth Hill Boone. *Relatos en rojo y negro: Historias pictóricas de aztecas y mixtecos*. México: FCE, 2010; 312 pp.

*La identidad humana es inextricable del pasado humano.  
Somos todo lo que hemos hecho y lo que nos ha ocurrido,  
y todas las cosas que recordamos...*

Elizabeth Hill Boone

En el discurso histórico, la reconstrucción del pasado a través de la memoria colectiva se presenta a través de muchos mecanismos y lenguajes, y la convivencia entre estos elementos del recuerdo no siempre ocurre de manera armónica.

El tema del alcance de la palabra en la conformación de discursos es recurrente en las grandes discusiones teóricas en torno a la interpretación de la Historia. Y esto ocurre en varios registros de confrontación continua, naturalizados según la orientación y perspectiva del historiador: el relato lineal o la estructura múltiple, lo escrito frente a lo oral, lo verdadero o lo ficcional.

En lo que compete a la historiografía mesoamericana, la polémica sobre la historicidad de las culturas precolombinas atraviesa en muchos sentidos la noción de 'escritura' como instrumento de legitimidad de la historia. Este debate se ha centrado en gran medida — con todos los matices correspondientes a la especificidad de los contextos — en las condiciones escriturales de los pueblos, como elemento fundamental a considerar en la visualización de cada cultura en tanto poseedora o no de una conciencia histórica.

Hasta el día de hoy subsiste la opinión, nacida en Europa en el siglo XVI, de que los mexicanos carecían de verdadera historia. Escritores del siglo XVIII, como el conde de Buffon y Cornelius de Pauw, seguidos por historiadores de finales del siglo XIX, tales como Lewis Morgan y Adolph Bandelier, menospreciaron los logros culturales del México precolombino, negando a los aztecas un alto nivel de organización social y política, entre otras características de las sociedades llamadas civilizadas. Algunos de los primeros estudiosos de los códices pictográficos aztecas, como Paul Radin, defendieron la autenticidad de las historias pintadas y del *corpus* historiográfico precisamente en respuesta a dichos ataques (14-15).

Es en este espacio de reflexión, surcado por tensiones tanto ideológicas como de procedimientos metodológicos, que Elizabeth Hill Boone sitúa su complejo y gentil estudio sobre las historias pictográficas del México antiguo, vinculando la tradición azteca de representación pictórica con un *corpus* seleccionado de pinturas mixtecas que, a decir de la autora, no sólo comparten temas sino también estrategias discursivas particulares que los hermanan e inscriben en un horizonte retórico común.

La reivindicación de las “historias pintadas” como documentos que contribuyen al registro histórico de la memoria de los pueblos mixteco y azteca supone el reconocimiento de recursos diversificados de conservación y transmisión del conocimiento y sabiduría populares, relacionados también con manifestaciones orales como la canción y la poesía.

En consonancia plena con esta idea, Hill Boone titula su libro *Relatos en rojo y negro*, retomando la metáfora de la tinta utilizada en las pinturas, como imagen de sabiduría y de permanencia en la memoria:

La metáfora empleada para los escritos o los libros era *in tilli, in tlapalli*, que puede traducirse literalmente como “el negro [la tinta], el rojo [la tinta]” pero que siempre se ha empleado con su significado más general. En las imágenes de los pintores de manuscritos, conservadas en los códices existentes, los escribas trabajan con tinta negra y roja. Se considera que quienes poseen y leen libros

poseen y leen “el negro, el rojo”. El negro, el rojo, también era la metáfora del conocimiento o la sabiduría. Cuando Sahagún habla acerca de libros y de conocimiento, su texto náhuatl hilvana la secuencia de palabras para formar el significado más amplio: “se llevaron el negro, el rojo, el papel, la pintura, se llevaron el conocimiento”. Los que sabían eran los poseedores de libros (31).

Al hablar de la complejidad de esta investigación, me refiero a las condiciones problemáticas en medio de las cuales Hill Boone, como etnohistoriadora especialista en Mesoamérica, propone un análisis que reta a las convenciones de su propio circuito de trabajo. Y a cómo, en el desafío, logra salir airosa.

Un primer aspecto de dicho desafío consiste en la reconstrucción del puente que une al mundo azteca y al mixteco, en un espectro amplio de historias pictográficas en las que las figuras e imágenes abonan a la composición misma de los textos. El planteamiento práctico de este problema se realiza en un estudio que retoma elementos del análisis lingüístico (el lenguaje visual de las pinturas) para ponerlos en perspectiva frente a otros lenguajes. En esa reflexión, Hill Boone advierte que el eje fundamental que vincula ambos universos culturales —el azteca y el mixteco— es justamente el que los dos posean un medio de escritura “predominantemente pictográfico” (21).

Este proceso de conformación de una perspectiva multifactorial de validación del conocimiento histórico azteca y mixteco supuso, en la propia autora, una autoexploración de procedimientos, una valoración de su propia mirada y de la manera en que ésta podría filtrar su trabajo: “Como especialista en la cultura azteca, reconozco que parece que voy yendo contra el argumento de que las historias mixtecas y la cultura mixteca deben verse en términos del lenguaje mixteco y no del náhuatl. Sin embargo, mi intención no es enfocar con ojos de especialista azteca los códices mixtecos o pasar por alto el lenguaje de los historiadores...” (21).

Una vez macerada esa reflexión operativa, la autora ofrece una propuesta de trabajo: problematizar al relato como móvil narrativo de estructuración del discurso histórico, visto en sus representaciones pictóricas:

¿Qué son los relatos?, ¿cómo se los narra? A estas dos preguntas se debe añadir la más difícil: ¿por qué ocurrió así? [...]. Enfoco el contenido narrativo de los relatos (las clases de historias que nos narran) y cómo los pintores estructuraron estos relatos (la manera de narrarlos), no sin admitir que estas dos partes de la investigación difícilmente pueden separarse (13).

En la perspectiva adoptada, Hill Boone confronta dos discursos teóricos de los que toma distancia evidente: el que visualiza que “la historia sigue siendo una historia escrita alfabéticamente, y un pueblo que carece de letras es ‘prehistórico’ o ‘ahistórico’” (15), y el discurso sobre la alteridad y el exotismo de lo ajeno, como mecanismo legitimador de la desigualdad.<sup>1</sup> Para romper con la categoría de “ahistoricidad”, la autora realiza una exhaustiva revisión de los elementos que configuran las “historias pintadas”, vistas como documentos antropológicos e históricos susceptibles de estudiarse multidisciplinariamente a través de mediaciones del lenguaje especializado proveniente de cada área: antropología, historia, literatura...

Esta amplia apuesta de trabajo y reflexión se desarrolla en nueve capítulos que expresan los temas medulares de la investigación.

En el capítulo I, “La configuración del pasado”, se ofrece un panorama teórico general, se contextualiza las polémicas anteriores y se expone las preguntas-problema que servirán de ejes a lo largo de todo el trabajo.

En el capítulo II, “Historia e historiadores”, se medita sobre la idea que aztecas y mixtecos poseían del pasado, el testimonio de la memoria y la necesidad de expresarlo en historias pintadas. Asimismo, se explicita el rol desempeñado por historiadores y

---

<sup>1</sup> “Aunque pretende representar el punto de vista azteca, Todorov niega que existan la escritura y la historia aztecas, y trae a colación las obras pictográficas tan sólo para ejemplificar de manera descontextualizada sus asertos. Según él, los aztecas fueron derrotados por presagios y por la naturaleza superior de los sistemas retóricos y simbólicos de sus conquistadores. Al envolver a los aztecas en el manto de la ‘otredad’, Todorov los define por su insuficiencia cultural y simbólica frente a lo europeo” (15).

pintores, describiendo las prácticas formativas de su oficio, además de la creación y origen material de las pinturas.

En el capítulo III, “La escritura en imágenes”, se analiza más profundamente la pictografía precolombina en tanto sistema de escritura, investigando su comportamiento concreto en cuanto a reglas y utilizaciones.

El capítulo IV, “Las estructuras de la historia”, muestra las convenciones del sistema escritural y compara algunas representaciones pictográficas mesoamericanas con historias pictóricas europeas. Se trata de buscar una noción compartida de reflexión entre “historiadores gráficos” de ambos espacios geográficos, en lo que respecta al modo de hilar en una temporalidad sucesiva los sucesos integradores de la historia, pero también en el empleo de estructuras entrelazadas, secuencias múltiples y acontecimientos cruzados.

En el capítulo V, “Historias genealógicas mixtecas”, se rastrean las historias fundacionales de grandes familias y gobernantes mixtecos, labor que se retoma en los capítulos VI, “Lienzos y tiras de Oaxaca y del sur de Puebla”, y VII, “Relatos de migración, conquista y consolidación en los valles centrales”, pero desde una perspectiva cartográfica que centra su atención en el desenvolvimiento estructural, los patrones de las imágenes y la consolidación de elementos comunes a los relatos narrados, los espacios físicos ocupados y los motivos que se repiten en la descripción de las hazañas heroicas.

En el capítulo VIII, “Anales del *altépetl* azteca”, se vuelve al concepto de los anales para explicar que los historiadores aztecas recurrían a la organización estructural del pasado a partir de una secuencia temporal continua. Resulta de particular interés el análisis del registro que los propios aztecas hicieron de la Conquista y del proceso de reordenamiento social condicionado por la invasión y los enfrentamientos bélicos.

Y finalmente, en el capítulo IX, “Historias con propósito”, el análisis se lleva al terreno social, recuperando la función comunitaria de las pictografías y reconociendo el valor que se les atribuía a éstas como documentos de reconocimiento público no sólo



de los sucesos, sino de las jerarquías ocupadas por las cabezas de cada grupo de poder.

\*

Pero quizás, después de todo, el gesto más expresivo del estudio resida en su mesura, en el sutil guiño fraterno que se decanta de la contundencia con que la autora desmonta discursos, y hace nacer otros.

Al describir en un principio como “gentil” el texto, me interesaba rescatar una faceta del rostro reflexivo de Elizabeth Hill Boone: su sorpresiva amabilidad para con los lectores, trátase de un público especializado o no. Si bien el libro en su totalidad revela un pausado e impresionante manejo de fuentes bibliográficas y de experiencias de erudición obtenidas por años de inmersión en los temas, la textura general de la redacción es más esperanzadoramente acogedora de lo que podría parecer a primera vista.

En ciertos momentos que rebasan el lindero del rigor, la autora deja crecer raíces al interior de sus propias palabras. Palabras que le pertenecen a ella, sí, pero que al mismo tiempo, se nutren de otras voces. Voces que cruzando siglos, le recuerdan que los seres humanos somos, literalmente, aquello que recordamos:

Este relato de la creación de la humanidad se ha empleado, a menudo, para explicar la deuda de los aztecas con los dioses por haberse sangrado para dar vida a los seres humanos. Pero el relato también muestra que los aztecas creían estar formados por los restos —los huesos ancestrales— del pasado. Vemos así que no simplemente llevaban el pasado dentro de ellos como un factor de su conciencia [...]; los aztecas también juzgaban que sus egos corporales estaban literalmente compuestos del pasado, traídos a la vida por la sangre de los dioses... (29)

Caminar por el pasado suena entonces a un necesario recordar que en los huesos mismos llevamos más memorias que las puramente individuales.

Cargamos con nuestros vivos y nuestros muertos a cuestas.  
Cargamos con lo rojo y con lo negro.  
Con la palabra viva, corriéndonos como tinta por el cuerpo.

VALENTINA QUARESMA RODRÍGUEZ  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Mariana Masera. *Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2013; 266 pp.

Los once trabajos reunidos en este libro son una muy buena muestra de la labor de investigación al que Mariana Masera se ha dedicado a lo largo de casi diez años, en torno al cancionero hispanoamericano. A excepción de uno de ellos, que fue reelaborado, los demás son trabajos presentados en congresos u homenajes y publicados en las respectivas actas entre 2004 y el año mismo de la edición del libro, 2013. Me iré deteniendo en cada uno de ellos para dar cuenta de lo que a mi juicio parece más relevante. En la introducción la autora nos ofrece la definición y descripción de lo que entiende por cancionero tradicional: aquel que “engloba un repertorio de manifestaciones creadas y cantadas principalmente en las áreas rurales y áreas marginadas urbanas”, que vive en variantes, “donde el punto de vista de la comunidad se impone sobre el individual tanto en el proceso de creación como en el de recreación, y donde los recursos poéticos son limitados y conocidos por todos, tanto creadores como escuchas (...); generalmente “se asocian a melodías y músicas acompañantes; varía en el tiempo y en la geografía de acuerdo con cada escuela poética (...) es una escuela de transmisión, estilo y fórmulas orales, de carácter no narrativo, y continua en cada ejecución” (6).

En la primera sección llamada “La voz y el pliego”, la autora agrupa cinco trabajos dedicados a la divulgación del repertorio lírico español en el territorio de la Nueva España. El primero,

titulado "La voz y el pliego: textos populares y popularizantes de las calles novohispanas (siglo XVII)" (2004), se aboca al análisis de algunos textos de lírica popular, que ya dan muestra de la convivencia de la cultura española con la indígena y africana, y que se vigorizó a partir del siglo XVI. La autora señala que la transmisión tuvo un carácter mixto, es decir, se apoyaba en textos escritos, debido a que "existe un 'lector-oidor', desde la invención de la imprenta, que a pesar de su analfabetismo participaba como escucha en las lecturas en voz alta tanto de libros cultos como de los famosos pliegos sueltos" (12); a este tipo de lector corresponde la mayoría de la población española que llegó a México. Aunque primero estuvo vinculado a la evangelización de la población indígena, poco a poco el repertorio peninsular fue expandiéndose, al tiempo que se adaptaba a los temas de estas nuevas tierras. Para el siglo XVII, "las interacciones entre las diferentes culturas se dieron de forma más directa, ya no sólo dependían de los misioneros. La población multirracial de la Nueva España construía sus propios mecanismos de creación y difusión que terminaron por formar una cultura popular propia" (14). Mariana Masera clasifica en dos tipos las fuentes con las que el investigador actual cuenta para conocer el cancionero de entonces: las que pertenecen al circuito oficial, y las que provienen del circuito popular. Al primer tipo corresponden los cancioneros e impresos, de donde provienen generalmente los cantares vueltos a lo divino para alguna ocasión religiosa. Este es el caso del cuaderno de notas del maestro de capilla del siglo XVII, Gaspar Fernández, y de cuya edición está a cargo Margit Frenk. En él se hallan numerosos cantares de autores españoles muy conocidos, a los que se les pone música, pero, claro está, con una intención evangelizadora. Del circuito popular, la autora ofrece varios ejemplos, como el de una versión de oración supersticiosa, y otro más de una composición amorosa, muy al estilo de la lírica trovadoresca pero en la pluma de un "cura solicitante" que intenta seducir a la mujer con sus pulidos versos. La autora concluye que muchas veces los textos que comenzaban a difundirse en circuitos oficiales pasaban al dominio público y comenzaban un ciclo de adopción y adap-

tación, como sucedió con las coplas tradicionales, lo que “demuestra que la interacción entre ambos era intensa y las fronteras entre lo culto y lo popular eran flexibles” (28). Mariana Maserá también ofrece ejemplos de coplas de versiones novohispanas de cantares españoles y observa que en cuanto al circuito popular, las coplas compartían muchas veces el modo de difusión que podía ir de lo oral a lo escrito y viceversa. Además, en los ejemplos analizados se ve cómo el papel escrito desempeña una importante función en la sociedad. A veces cobra un valor mágico-mercantil, como en la oración; otras, forma parte fundamental del cortejo” (29).

En el segundo artículo titulado “Tradición e innovación del cancionero mexicano-novohispano. Caracterizaciones del indígena y el africano” (2005) se habla de cómo se describían y definían las diferentes etnias a través de su forma de hablar, ya fuera reproducida o simulada en las canciones de tipo popular en la Nueva España, siguiendo la tradición peninsular. En el siglo XVII había “una persona no indígena por cada cuatro indios”, además de una amplia población de mestizos. Los villancicos de personaje más cultivados fueron los de negro, y llama mucho la atención, como dice la autora, que el indígena como personaje fuera escasamente representado en la época virreinal, por lo menos en los materiales con los que se cuenta. También es de destacar que en el cancionero actual de nuestro país no se refleje la multiculturalidad tan variada, sino que prefiera detenerse más en la figura del personaje africano. Mariana Maserá lanza dos hipótesis para explicar este hecho: la tradición y el cambio. “Por un lado, la influencia de la convención literaria perteneciente a la tradición; por el otro, la influencia del gusto de las comunidades que se sienten representadas, pertenece al cambio. Lo primero también se confirma cuando observamos que el personaje africano es compartido por varios cancioneros, en tanto que el indígena no. Es además notorio el reflejo de los prejuicios sociales derivados de la Colonia en el personaje del indígena más que en el africano” (52).

En “Los sones populares y los soldados” (2009) la autora nos ubica en el contexto del siglo XVIII novohispano, un periodo de

cambios significativos en la población y en la administración, a la que se sumaron “continuas catástrofes colectivas, hambrunas y pandemias”. En este lapso la población mestiza, que constituía las llamadas castas, aumentó en las ciudades y en el campo, y se encargaba de los trabajos más duros en la sociedad: mano de obra de las minas y las haciendas. Es a partir de la segunda mitad del siglo que aumentan las denuncias de sones y bailes considerados por el Santo Oficio como deshonestos, que atentan contra las “buenas costumbres” y los “oídos piadosos”. Entre los 43 nombres de bailes denunciados, encontramos el “Chuchumbé”, “El animal”, “Pan de manteca”, “La cosecha”, el “Pan de jarabe”, “Sacamandú”, “Seguidillas”. El militar es uno de los personajes que destaca en las canciones, y además de personaje, también es intérprete, y con él llegaron, entre otras cosas, las primeras canciones en español. Mariana Masera cita algunas composiciones cuyas referencias históricas se pueden localizar, como la versión del “Chuchumbé”, registrada en México en 1767, dedicada a la defensa de La Habana ante los ingleses. Otro ejemplo es del de “Mambrú”... Todo lo anterior sugiere una intensa convivencia de los militares con la población; en denuncias de los sones “deshonestos” destacan soldados como participantes en los cantares y bailes, así como de los desórdenes. Durante la guerra de Independencia los sones fueron utilizados por los diferentes bandos como insignia o seña de identidad y era común que se cantaran durante el combate. Se dan varios testimonios de diversas fuentes históricas. “El periodo de menor frecuencia de denuncias ante la Inquisición de los bailes impropios coincide con los cambios profundos realizados en las milicias y con la creación de un ejército formal” (73). Una de las conclusiones de Mariana Masera es que el “Chuchumbé” “se gesta en ese mundo soldadesco de las castas, en este caso asociado a los negros cimarrones, durante el periodo de conformación del ejército independentista”. Además, se puede suponer, de acuerdo con los testimonios, que “posiblemente fueron los soldados y sus mujeres quienes mayormente contribuyeron a la difusión y quizá a la composición de este cantar” (73-74).

En el trabajo titulado “El cancionero popular colonial: hacia una poética de los textos” (2012) la autora enumera los criterios que se siguieron en la recopilación del volumen *Cancionero popular novohispano (siglos XVII y XVIII)*, que compiló junto con Caterina Camastra y Anastasia Krutsitkaya, y que se encuentra en prensa. En él, nos dice, encontramos textos registrados en el lapso que va de 1721 hasta 1820, “cuando los cantares y decires populares se vuelven el centro de atención del Tribunal del Santo Oficio” (87); el tono predominante es el erótico-burlesco, con una amplia variedad de formas poéticas, villancicos satíricos, romances, cuartetas, tercetos, seguidillas, décimas y sonetos, entre otros. Como es de esperarse, la blasfemia es uno de los rasgos frecuentes, en forma de cuarteta octosilábica y de seguidilla. Uno de los adelantos que nos da y sobre el que no hay duda de por qué figuran en esos archivos es:

San Nicolás se perdió  
 en un lugar muy oscuro;  
 la Virgen lo fue a hallar  
 con un candado en el culo.

San Pedro tenía una moza,  
 san Pablo se la quitó.  
 ¡Miren los venditos santos,  
 si no es tanvién garañón!

Ambas composiciones son descritas por la Inquisición como que “en ellos consta[n], con sobrada evidencia, una solicitud continuada y un libertinaje en las producciones ageno (*sic*) aun de personas de ninguna crianza” (90). Una más que quiero citar, por lo familiar que nos resulta el tópico de la mirada, es la siguiente:

Con los ojos me explica  
 tu amante llama,  
 repara bien los míos,  
 verás la paga;  
 y, en los extremos,

serán los ojos lenguas  
para entendernos.

Resulta un enigma para el lector que la autora consignara en una nota a pie de página el proyecto del cancionero novohispano cuando prácticamente el artículo está dedicado a argumentar la necesidad de que se haga una publicación de ese material. Queda fuera de duda la necesidad de esa compilación, puesto que, como ella misma dice, vendría a “completar el panorama literario novohispano, ya que muchos de los poemas son producto de una poética popular que adoptó, adaptó e innovó, constantemente, a lo largo del territorio novohispano y que, muchas veces, trascendió el tiempo y pasó a formar parte del cancionero tradicional actual” (98).

En “Bailando y cantando contra el poder: un cancionero de los archivos de la Inquisición novohispana” (2012) se habla de la diferencia que había entre baile y danza, esta última con mayor aceptación en los llamados “circuitos oficiales”, es decir, básicamente en ceremonias religiosas, mientras que los bailes estaban más en el terreno de lo popular y marginal. “La adopción de las danzas peninsulares en la Nueva España mostraba, por una parte, un circuito cultural entre la Península y América bastante profundo, gracias al interés de la gente por la novedad; por otro lado, como señala Carpentier, la adaptación de estas prácticas en la nueva sociedad tuvo como resultado varias innovaciones, sobre todo, gestuales y musicales, influidas por las etnias de la Nueva España” (101). Y es nuevamente el archivo del Santo Oficio la fuente que más material ofrece para el estudio de ese cancionero rebelde. Ahí se registran las llamadas coplas de tirana, que generalmente se conocen como una cuarteta octosilábica, con estribillo de intención maliciosa o picaresca de dicha copla que, por supuesto, se bailaba y cantaba. El gusto por las tiranas a finales del siglo XVIII parece haber comenzado en el teatro español popular con las tonadillas escénicas, pero en los archivos inquisitoriales se encuentran más bien en cuartetos octosilábicos con rima si bien en los pares, pero con consonancia y sin estribillo interca-

lado, lo que nos habla de la riqueza de las fuentes que nutren el cancionero tradicional de México, y de la importancia de la cultura popular como generadora de nuevos imaginarios compartidos entre ambos continentes.

En la segunda sección del libro, la autora agrupa lo relativo a temas de “Poesía, rimas para niños y bailes”, en el terreno hispanoamericano contemporáneo. En “Vete a esconder detrás de la puerta de San Miguel”. Poesía, rimas infantiles y bailes: una poética sonora” (2013) trata el aspecto de la versatilidad de la tradición oral, su capacidad para echar mano de fórmulas más conservadoras junto con juegos verbales muy arriesgados, lo que, por otro lado, dificulta su estudio. Uno de los casos que presenta es el de las retahílas, que al ser parte de la lírica popular hispánica tienen los rasgos esenciales de toda la poesía oral como la versatilidad, la variedad y la creatividad. El análisis se detiene en la rima, la aliteración y el ritmo, y, por otra parte, en la identificación de algunas fórmulas y símbolos. Sobre todo, destaca que en las poesías de sorteo, los conjuros y los bailes, “la palabra tiende más al deleite sonoro y al valor performativo tanto para realizar un movimiento como para curar o simplemente seleccionar a los jugadores”. En todos los casos mencionados, “la palabra funciona dentro de un ritual, ya sea lúdico como el baile y el juego, ya sea mágico como en los conjuros” (p. 121). En palabras de Mariana Masera, “estamos frente a la esencia del cancionero, en la base de la *lyra minima* generadora de poemas, frente a la creación poética” (133).

En un “Un baile perseguido del siglo XVIII, un son y un juego infantil del XX: algunos textos de ‘La Jerigonza’ en México” (2005), se hace un repaso de las distintas formas que ha tomado la jerigonza en la tradición española, uno de los bailes más difundidos en el territorio español, pero añade otras, como las llamadas *sorondogos* en Canarias: “El sorondongo / mondongo del fraile, / que salga la niña, / que entre y lo baile” (144). En México, “La Jerigonza” se combina con “Los panaderos”, un son que fue perseguido por la Inquisición novohispana, y denunciado por el fraile Francisco Eligio Sánchez, en Celaya en 1779, quien pidió



ayuda para evitar la propagación del baile; en el proceso, dice Mariana Masera, “se escribió con tanto detalle la descripción del baile y tan bien estaba la letra que parecería que más bien ayudaba a divulgarlo”. En nuestro país el son, género musical mestizo, tiene también sus orígenes en la música tradicional española, y el más difundido es precisamente el de “Los panaderos”. El rasgo compartido entre todos es que a través de la letra y música se provoca a los presentes a que salgan a bailar. Como juego infantil, “Los panaderos” se juegan en comunidades de Tlaxcala, como Totolac y Tenate, y se canta como juego durante el velorio de un niño. Y remata la autora: “El estudio de las versiones de “La Jerigonza” nos permite entrar en el acervo del cancionero panhispánico, mostrando cuánto en común poseemos, a pesar de las innumerables variantes que existen. Es decir, una canción puede viajar grandes distancias y echar raíces en las más variadas geografías sin perder su núcleo temático” (163).

El trabajo “‘Que salga la dama que la quiero ver bailar’ bailes y poesía en las rimas infantiles del cancionero hispánico” (2010) se enfoca en revisar canciones infantiles que son juegos en forma de rima con un diálogo, conocidas como canciones de corro; algunas son “Que salga la dama”, “Estaba la pájara pinta” y “Yo soy la viudita”, cuyas estructuras son similares a los bailes y comparten características: el texto, la melodía y el gesto son, por ejemplo, inseparables, predominando la importancia del gesto en la performance del juego; lo más destacable es que en los juegos infantiles la tradición funciona como un lenguaje que cada participante del juego decodifica y reproduce de maneras individuales. “Jugar es entonces una de las experiencias poéticas más completas e intensas donde a través de lo lúdico los niños comparten y aprenden las más diversas formas de la tradición oral y cultural de la que forman parte” (193).

En la tercera y última sección es quizá donde la autora borda más fino. En el apartado llamado “‘A mi puerta naçe una fonte’. Los símbolos en el cancionero” se elige para el título el primer verso de uno de los cantarillos más emblemáticos en esta línea. En el estudio que abre este bloque, “Bailando bajo los árboles: el

baile como eros y peligro” (2007), se hace una interesante revisión de ejemplos de tres géneros – lírica, corrido y leyenda – con el tema del baile bajo los árboles. Como lo indica la autora, mediante este análisis intergenérico, se llega a una mejor comprensión del imaginario poético tradicional, y, por otra parte, llega a conclusiones como las siguientes:

A grandes rasgos, el cancionero se ocupa de un mundo atemporal donde se pueden realizar idealmente las acciones y cuyo tema central es la mujer. En tanto que en el corrido y la leyenda se permite menos la digresión poética y prevalece el tono ejemplar. De modo que, a pesar de compartir los diferentes tópicos y motivos, la adecuación y su bordado se adaptan a las necesidades poéticas de cada género acorde con su función. Por ejemplo, el cancionero con la naturaleza, el corrido con motivos de bandidos y la leyenda con los seres sobrenaturales (215).

En “El hilo de oro y la fuente: símbolos de amor y una rima infantil” (2012) la autora observa y analiza el conocido cantar “Hilo d’oro mana / la fontana / hilo d’oro mana” desde varios enfoques: el métrico, el simbólico y en diálogo con otros similares del cancionero hispánico medieval analizando aspecto por aspecto. Lo pone frente a “Hebrita de oro traygo, / quebrándoseme bien” frente a supervivencias actuales en México: “Hilito, hilito de oro, que se me viene quebrando” y en Argentina: “Hilo de oro, hilo de plata, hilito de San Gabriel” en donde las similitudes saltan a la vista pero también se exploran otros registros simbólicos.

En “‘Llaman a la puerta / espero yo a mi amor’: tradición y creación en los símbolos del cancionero tradicional hispánico” (2004) se aboca al análisis de algunos símbolos y motivos como el castillo, el molino y la puerta, poco usuales en la lírica tradicional hispánica, pues generalmente ésta toma símbolos de la naturaleza, a diferencia de su contemporánea lírica cortesana en donde prácticamente no encontramos ámbitos simbólicos; en los ejemplos que la autora ofrece, podemos observar cómo se desdoblan los significados con un erotismo muy sugerente, además de versátil.

El estudio del simbolismo en la antigua lírica popular hispánica tiene en Mariana Masera a una de sus más importantes estudiosas, lo mismo que el estudio del tema de la voz que habla en esas cancioncitas. Con esta mirada, ya muy sensibilizada, ha podido abordar también el estudio del cancionero novohispano, de manera que puede identificar herencias, intercambios y productos nuevos; así, los interesados en la investigación de la lírica tradicional hispánica tenemos en este libro muchos hallazgos y vetas de estudio para conocer y ampliar.

MARTHA BREMAUNTZ

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Miguel A. Bartolomé y Alicia M. Barabas, coord. *Los sueños y los días: chamanismo y nahualismo en el México actual. Vol. III, Pueblos de Oaxaca y Guerrero*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013; 276 pp.

El nahualismo, tonalismo y chamanismo son motivos recurrentes en la literatura de tradición oral mexicana. La obra coordinada por Miguel A. Bartolomé y Alicia M. Barabas constituye un interesante estudio de estos fenómenos a partir de la teoría antropológica. La presente reseña abordará esta obra desde una perspectiva literaria, con el propósito de resaltar los aportes que ofrece para entender la tradición oral de los estados de Oaxaca y Guerrero.

Este libro es el tercero de una colección integrada por cinco volúmenes. El primero de ellos se centra en los pueblos del noroeste; el segundo, en los pueblos mayas; el cuarto, en los pueblos nahuas y otomíes; y el quinto, en los otomíes, huastecos, pames, totonacos y purépechas. El tercer volumen consiste en una compilación de siete estudios, precedidos por dos introducciones de Bartolomé y Barabas. La primera de ellas brinda un panorama general que permite entender las categorías antropológicas de chamanismo, tonalismo y nahualismo dentro del contexto nacional; además,

proporciona información que permite establecer ciertas diferenciaciones entre los últimos dos conceptos. La segunda introducción plantea un acercamiento a los tres fenómenos anteriormente mencionados en los territorios oaxaqueño y guerrerense.

El primer artículo, titulado “Sueños de iniciación *xëmaapyë* entre los *ayuujk* de Tierras Altas”, y escrito por María del Carmen Castillo Cisneros, analiza la figura de los *xëmaapyëtë*, especialistas rituales pertenecientes a los *ayuujk* de la Sierra Norte de Oaxaca, quienes son capaces de ponerse en contacto con diversas entidades extrahumanas pertenecientes al “mundo-otro”.

El sueño tiene un papel fundamental para establecer la comunicación con el espacio y el tiempo alternos. Por medio del espacio onírico los *xëmaapyëtë* son capaces de prevenir desastres, interpretar el tipo de ofrenda que se le debe regalar al espíritu de un difunto cercano que no logra descansar en paz, obtener conocimientos referentes a la curación y la adivinación e incluso curar las enfermedades que afectan a las entidades anímicas que constituyen al individuo.

Castillo Cisneros también analiza el personaje de *Kontoy*, un héroe cultural que guía a los iniciados en el aprendizaje que deben realizar para ser un *xëmaapyëtë*. En este sentido, los relatos que la investigadora recopila en su estudio muestran las pruebas a las que son sometidos los iniciados, de las cuales deberán salir victoriosos para ser aceptados por *Kontoy*. Las narraciones que la autora recopila permiten observar la importancia de los sueños como un medio de comunicación con el mundo-otro, un espacio tan real y significativo como lo es el mundo terrenal.

En “Porque también somos espíritus. Entidades anímicas y sus enfermedades entre los mazatecos”, Lidia Manrique Rosado estudia el grupo etnolingüístico mazateco ubicado en el noroeste de Oaxaca, con el propósito de comprender cuáles son las entidades anímicas que componen a los seres humanos, así como los riesgos a los que están expuestas dichas entidades. Sin embargo, Manrique supera su propósito, ya que también reúne información acerca de los “dueños del lugar”, otros seres con capacidades extrahumanas que habitan el espacio mazateco. La caracteriza-

ción que se da de estos personajes y de las enfermedades que, como castigos por infringir sus espacios y reglas, pueden provocar en el *sén nizjin* (“espíritu cabeza”) y en los *xi majóni* (entidad parecida al *tona*, pues se trata de una coesencia que acompaña al hombre toda su vida) es de gran utilidad para comprender la tradición oral de esta comunidad.

El nahual es definido como un personaje ambivalente, es decir, que puede ser benéfico en la medida en que proporciona protección a su comunidad, o bien puede ser dañino debido al mal uso que hace de sus poderes. En este último caso, la autora encuentra un paralelismo entre la figura del nahual y el *tje’e* (brujo).

En el texto “Viajando por los caminos del chamanismo mazateco: el *chjota chjine* y el *tje’e*”, Manrique describe con mayor profundidad dos figuras que ya se habían comenzado a esbozar en su estudio anterior: el *chjota chjine* y el *tje’e*. Estos especialistas poseen una gran significación para la cultura mazateca debido a la comunicación que establecen con las entidades — benefactoras o agresoras — de lo extrahumano. Mientras que el *chjota chjine* asume un papel positivo dentro de su comunidad, el *tje’e* realiza diversos daños a petición de personas motivadas por la envidia y la venganza. Los males que los brujos pueden ocasionar van desde amarres hasta causar la muerte de otro.

A pesar de que cuestiones como la brujería presentan variadas dificultades para su estudio, debido a su carácter de temas tabú, la investigadora logra abordar este fenómeno por medio de los relatos de quienes han sido víctimas de un *tje’e*.

Nallely Moreno Moncayo realiza una investigación sobre la noción de persona en la cultura triqui titulado “Sueños, viajes y dones: especialistas triquis en el manejo de los dos mundos”. Para lograr comprender cómo se configura “el ser triqui” la autora analiza la figura del *sin chrun*, un curandero-advino que está en contacto con entidades espirituales, ya sean de origen indígena o católico. Su comunicación con el ámbito de lo divino permite al *sin chrun* tratar enfermedades de etiología cultural, es decir, padecimientos que “tienen su origen en las representaciones locales y que guardan un vínculo con el universo simbólico” (181).

Se explica el concepto de *tona* como un animal o elemento atmosférico con el que el individuo comparte un mismo destino, así como las maneras en que el *tona* puede ser detectado. También se describe el papel del nahual como un ser asociado a la brujería. Si bien la investigadora afirma que tradiciones como la del nahual y el *tona* se han ido perdiendo paulatinamente dentro de la ritualidad triqui, aún no se han perdido en la tradición oral, ya que se siguen encontrando diversos relatos que explican misteriosas muertes simultáneas entre hombres y animales, metamorfosis, casos de brujería, etcétera.

El estudio "*Dsa<sup>2</sup> Dsi<sup>2</sup> Niñh<sup>1</sup>*. La gente del rayo en la Chinantla Media" se centra en un corpus de narraciones recopiladas por Daniel Oliveras de Ita. El investigador busca comprender la composición anímica de la persona según los chinantecos. Con este propósito se analizan categorías como el *jmi<sup>2</sup> dsi<sup>2</sup>* (esencia compartida por todos), el *ju<sup>3</sup> niñh<sup>12</sup> dsa<sup>2</sup>* (fuerza presente en la sangre) y el nahualismo.\*

Acerca de los nahuales cabe resaltar la detallada descripción de los nahuales rayo, personas con un gran poder que pueden favorecer o dañar a la comunidad. Las hachas que son utilizadas por los rayos también tienen una gran relevancia en los relatos de esta comunidad, ya que se trata de objetos a los que se les atribuye poderes curativos. Por medio de esta investigación se logra entender la complejidad del nahual chinanteco, pues se trata de un ser que puede actuar como benefactor (curandero) o depredador (tipo de brujo).

El municipio zapoteco de San Pedro Quiatoni y su agencia San Pablo, ubicados en Oaxaca, son los lugares donde Ana Cecilia Núñez Matadamas lleva a cabo su análisis del *chit* (figura semejante al *tona*), el *behn bixloo* (nahual) y el *gubesh* (sabio capaz de curar varios de los padecimientos que afectan la composición anímica del individuo).

---

\* Debido a que el chinanteco es una lengua tonal, todos los superíndices utilizados en este párrafo indican el tono en el que debe ser leído el vocablo.

Para los zapotecos, la sustancia anímica se compone del *chit* y el *benun*. El segundo es sumamente susceptible a padecer enfermedades etiológicas, como consecuencia de su capacidad para realizar viajes fuera del cuerpo. Las principales enfermedades etiológicas a las que es vulnerable el *benun* son el *kalshim* (mal del sueño), *ulluj* (coraje), *sheeb* (espanto), *beechaab* (brujería) y *lolbel* (mal de ojo). Muchos de estos males son provocados por nahuales con poderes de brujería. Cabe señalar que la autora realiza un seguimiento del cambio que ha sufrido la concepción de nahual, desde haber sido considerado fundador del pueblo, hasta su actual caracterización como una persona que realiza pactos con el diablo.

Los autores Valentina Glockner, Esmeralda Herrera y Samuel L. Villela escriben el último estudio de esta obra: “De oficiantes nativos, nahualismo y tonalismo en la montaña de Guerrero”. Su estudio se centra en las diversas figuras chamánicas que se encuentran en la región mixteca nahua tlapaneca de Guerrero, así como las nociones de tonalismo, nahualismo y “sombra” que están presentes en dicha región interétnica.

En lo que se refiere al nahualismo de esta zona, destacan los “caballeritos”, seres que pueden transformarse en bolas de fuego durante la noche, y que usan sus poderes para proteger mantos acuíferos de la población. De acuerdo con los autores, los límites entre el tonalismo y la sombra (fuerza que desarrolla una persona a lo largo de su vida) no son claros, ya que ambos se encuentran en la misma proporción y se refieren a fuerzas vitales que acompañan siempre al ser humano.

Los estudios descritos anteriormente no sólo permiten entender las figuras del nahual, el tona y el chamán por medio de los relatos recabados en los espacios a los que se dedican estos estudios, sino que también permiten identificar posibles semejanzas o repeticiones en la concepción de dichas figuras en otras regiones del país. Además, las investigaciones recopiladas contribuyen a comprender estos tres conceptos en su capacidad de reformulación para adaptarse a las nuevas condiciones culturales. Un ejemplo de lo anterior lo constituye el nahualismo que, según Glockner,

Herrera y Villela, “es un fenómeno complejo y al mismo tiempo flexible, pues se puede adaptar a hechos como la migración, el parentesco, la territorialidad, la enfermedad; incluso lo que, dentro de una normatividad comunal, es bueno o malo” (297). Si bien es cierto que hay rituales que se están perdiendo, como la detección del tona por medio de la observación de las huellas dejadas por animales en las cenizas, la obra *Los sueños y los días: chamanismo y nahualismo en el México actual* permite afirmar que estos conceptos evolucionan y logran permanecer dentro de la tradición oral de estos pueblos.

La contribución de *Los sueños y los días* a los estudios de tradición oral no sólo se encuentra en los aportes teóricos proporcionados en los análisis, también cabe resaltar la riqueza de las narraciones recopiladas por los investigadores. En dichos relatos, se conjugan diversos elementos que dan cuenta de la riqueza cultural de la tradición oral mexicana, como lo muestra la siguiente narración:

Una mujer nahuala había “dado a luz” y quería comer algo, no comida espiritual sino real, chivos; ella se convirtió en un tigre y salió a buscar; cerca había una casa donde tenían una manada de chivos, y estaba el tigre sacando chivos, ya había matado dos cuando llegó el dueño con un carrizo y la mató. Porque los nahuales no se mueren como sea, el carrizo es su contra. Pero no murió del todo; al día siguiente todavía estaba viva; entonces le echaron petróleo y le empezaron a quemar. Mientras, la mujer estaba deshaciéndose en calor, le decía a su esposo: “¡Échame agua, me siento mal, tengo mucho calor!”, y le echaban agua, pero nada. Y se murió la mujer; ya luego se dieron cuenta que el tigre quemado era la mujer que comía los chivos (105).

ANDREA SILVA MARTÍNEZ  
Universidad Autónoma de San Luis Potosí



Elisa Ramírez Castañeda, ant. *Tradición oral indígena mexicana* (4 vols.). 1. Mitos; 2. *Héroes fundadores, reyes subterráneos y seres extraordinarios*; 3. *Cuentos de animales tramposos, flojos, compadres y otros pícaros*; 4. *Juan Oso, Blanca Flor y otros cuentos maravillosos de ultramar*. México: Pluralia, 2014. (1) 259 pp.; (2) 206 pp.; (3) 182 pp.; (4) 230 pp.

Elisa Ramírez Castañeda es socióloga, investigadora de campo y poeta; también ha sido profesora, tallerista, guionista y curadora. Coordinó y editó la colección *Tradición oral indígena* de la Dirección de Educación Indígena; editó la serie *Hacedores de las palabras* de CONAFE; colaboró en la edición y versiones literarias de la obra *Voz y palabra de los indios de América* del FCE. Sus publicaciones como investigadora discurren acerca de la tradición oral de los huaves; la educación indígena en México y el movimiento chegomista en Juchitán. Ha antologado y traducido algunos títulos entre los que destaca *He llegado al centro de la Tierra. Poesía de los indios de Estados Unidos y Canadá*. En su faceta de poeta ha publicado las obras: *Palabras, ¿Quieres que te lo cuente otra vez?*, *Una pasión me domina* y *También en San Juan hace aire*.

En esta antología, Ramírez Castañeda nos proporciona una espléndida muestra del acervo cultural de los pueblos indígenas: sus costumbres, los rasgos de su oralidad y la riqueza de sus lenguas. La obra está conformada por alrededor de quinientos textos de la tradición oral, traducidos al español, de algunas lenguas indígenas mexicanas y que fueron compilados por antropólogos, viajeros, lingüistas y folcloristas desde las postrimerías del siglo XIX hasta nuestros días. Se ha prescindido de las versiones narrativas de historiadores y literatos decimonónicos.

La selección está enfocada únicamente en la narrativa indígena, por lo que se dejan de lado las referencias a fiestas, ceremonias y otros contextos en los que se escenifican o cuentan las historias; se omiten también los escritos literarios en los que éstas se recrean.

Las fuentes principales de esta obra son estudios etnográficos, lingüísticos y, en muchísimo menor medida, antologías. La autora seleccionó estos relatos a partir de un corpus de casi mil

quinientos textos de distintas filiaciones — historias, mitos, cuentos, leyendas, adivinanzas y testimonios — “narrados” por los habladores de los pueblos nahua, huichol, cora, mixteco, zapoteco, otomí, pima, kiliwa y maya, en un afán por rescatar el conocimiento literario que los contadores de cuentos de estas etnias han gestado. Los criterios que imperaron en dicha selección fueron la antigüedad y la integridad de los textos. Si bien en este trabajo se han incluido muchos relatos ya publicados en el compendio *Tradición oral indígena*, en esta ocasión se amplía la selección con otros importantes textos hasta ahora inéditos.

Desde hace más de cuatro décadas la autora se ha dedicado a compilar narraciones indígenas y ha tenido una experiencia vivencial narrativa con muchos de los relatos aquí presentados, ella asegura que es imposible compilar cuentos si no se ha vivido la experiencia de escucharlos.

A lo largo del tiempo, los estudios acerca de la narrativa indígena han sufrido transformaciones — comenta la investigadora —. En un principio estuvieron enfocados principalmente hacia la presencia (o ausencia) de rasgos propios de las etnias; por ende, la idea de que cierta *pureza* residía en los relatos permeó en dichos estudios, hecho que generó una polémica constante entre los investigadores, misma que consistió en la afirmación o negación de la presencia de tal pureza narrativa. El surgimiento de asociaciones e instituciones, así como la diversificación de tendencias de disciplinas interesadas en la narrativa indígena contribuyeron para producir un giro metodológico que incidió especialmente en la compilación y transcripción de las narraciones; pero también en la investigación etnográfica y lingüística, y en la tradición oral indígena misma.

Una antología responde a menudo una serie de preguntas relacionadas con el porqué de la selección, con su finalidad y las decisiones sobre la traducción y la edición de los textos. Otros factores que también determinan la conformación y el carácter de una antología involucran el nivel de conocimiento etnográfico de la comunidad por parte del investigador, el esfuerzo, la dedicación y el esmero invertido durante el acopio del material

narrativo y el grado de apertura de la comunidad para transmitir su conocimiento.

En un relato se manifiesta la historia particular y la situación cultural del narrador, pero también de quienes llevan a cabo el trabajo de recopilación. Si bien, cada investigador trabaja con distintos narradores, también es cierto que siempre habrá informantes privilegiados que poseen grandes aptitudes narrativas o un conocimiento cercano y personalizado de la tradición compartida por la comunidad. El trabajo antológico que ahora comentamos se destaca por señalar elementos comunes a una determinada tradición, pero también por puntualizar algunas características en cada una de las versiones. Se incluyen datos de identificación proporcionados por los compiladores, aunque en las primeras recopilaciones apenas si se consignan el lugar o la lengua de los textos. Se provee, además, de un glosario de localismos al final de cada volumen.

A muchos de los estudios etnográficos se les conoce como "libro oral de autoría indígena" debido a que en ellos se ha priorizado la atención o la memoria hacia aspectos específicos de tal o cual cultura; esto hace pasar desapercibido el punto de vista del investigador, quien apenas si escribe y sólo se limita a traducir y editar los testimonios: "De ahí a los libros escritos por los propios hablantes de lenguas hay apenas un paso", señala la investigadora Ramírez Castañeda (1-4: 11).<sup>1</sup> No obstante, el investigador suele dejar una huella en los textos por él compilados, baste mencionar la exactitud descriptiva de Konrad T. Preuss; el lirismo de Karl S. Lumholtz; la procacidad de Robert Lauhglin; y la sencillez de Elsie Parsons.

En las tradiciones orales de las etnias o de las regiones comprendidas en la compilación de Elisa Ramírez sobresalen peculiaridades lingüísticas, religiosas o literarias que dan cuenta de

---

<sup>1</sup> En los cuatro tomos de la obra reseñada se incluye la misma nota inicial que abarca de la página 9 a la 17; de ahí que en este y otros casos la referencia empleada sea 1-4, seguida de dos puntos y la página correspondiente, para señalar que el texto citado puede encontrarse en cualquiera de los tomos.

una gran diversidad cultural. Destacan la solemnidad religiosa de los huicholes y coras; los cuentos maravillosos nativizados en mixteco, zapoteco y otomí; y las adivinanzas y onomatopeyas en la lengua maya.

La selección de los relatos aquí presentados carece de inocencia. Se ha optado por alejarse de las tramas en las que destacan la moral y la bondad —temáticas que abundan en las antologías ya existentes— para mostrar textos poco solemnes y con cierto grado de violencia. La autora muestra preferencia por los relatos que rompen el arquetipo decimonónico del indio y por las historias transgresoras que incitan a la risa, en contraposición a los textos que hablan del *buen salvaje*, es decir, del indio igualitario y justo que vive en armonía ecológica; en otros cuentos se manifiestan personajes autoritarios, ingratos y malévolos.

En cuanto a la clasificación de estos textos, Elisa Ramírez Castañeda señala que la distinción académica en géneros narrativos —que ubica a cada relato de acuerdo con su forma, estructura y función— resulta insuficiente para catalogarlos debido a que en ellos hay un flujo y desbordamiento de motivos, por lo que “cualquier taxonomía es relativa” (1-4: 12). Así pues, con las debidas reservas, los relatos se presentan bajo cuatro rubros básicos: 1. Mitos; 2. Héroes fundadores, reyes subterráneos y seres extraordinarios; 3. Cuentos de animales, tramposos, flojos, compadres y otros pícaros; 4. Juan Oso, Blanca Flor y otros cuentos maravillosos de ultramar.

Dentro de estos rubros aparecen los temas siguientes:

1. *Mitos*: Creación del mundo y del hombre; Robo del fuego; Nacimiento del sol y la luna; La aparición del maíz; Diversas desgracias; La muerte.
2. *Héroes fundadores, reyes subterráneos y seres extraordinarios*: Héroes fundadores y civilizadores; Reyes nativos; Cristos; Nahuales, Santos y querellas; Seres extraordinarios: a) La lluvia; b) Rayos y centellas; c) Culebras; y d) Mujeres de agua y bodas inusitadas; Madres caníbales y hembras seductoras; Chaneques, gigantes, salvajes y otros.

3. *Cuentos de animales, tramposos, flojos, compadres y otros pícaros*: Conejo y coyote; Tlacuache y tigre; Más cuentos de conejo; Otros cuentos de animales; Cuentos de flojos, pícaros, compadres, maloras y adivinos.
4. *Juan Oso, Blanca Flor y otros cuentos maravillosos de ultramar*: Juan Oso; Bodas dispares; El jornalero del infierno, Blanca Flor; Viajes a otros lares; Animales agradecidos; Secreto escuchado arriba de un árbol; Otros cuentos maravillosos de ultramar; El ahijado de la muerte.

En el primer volumen, los relatos de carácter mitológico, al haber sido desvinculados de la música, la ceremonia, la danza y la simbología visual, se han clasificado —conforme a su trama y recurrencia— en diversos ciclos narrativos con sus distintas versiones. A pesar de la aparente variabilidad y contradicción entre dichas versiones, en ellas se aprecia la conservación de una estructura interna, y su trama muestra una secuencia precisa.

La función del mito es dar cuenta de la creación de los seres, su nominación y su comportamiento: “los mitos no dictan conductas morales; dan explicaciones” (1-4: 13), señala Ramírez Castañeda. El relato mítico habla de un mundo en formación previo a la presencia del sol; narra la manera en que los ancestros crearon, ordenaron y nombraron al mundo.

En estos relatos el mundo no se hizo en un primer intento y tampoco quedó hecho de la mejor forma posible desde un principio; es por esto que en algunos otros mitos de una etapa posterior se habla de la creación de varios tipos humanos que se van modificando con el paso del tiempo y de los cuales se llega a conservar su resabio transformado, ya sea en un elemento de la naturaleza, en un resto arqueológico o en una criatura fantástica. En este periodo aparecen el sol y la luna; se crea o consigue el fuego; y se encuentra y domestica el maíz. En el ser humano se presenta, entre otras aptitudes extraordinarias, la inmortalidad.

El segundo volumen está dedicado a los héroes —mediadores entre lo humano y lo divino—, a los primeros sembradores, los cazadores o guerreros. En estos relatos se explica cómo se fundan,

ordenan, norman y legitiman la humanidad y sus pueblos; no es extraño que algunas de estas narraciones se correspondan con mitos — manifiesta la autora —.

Los primeros dioses crearon cuanto existe. La segunda generación mantiene un carácter sagrado: los dioses transitan por el mundo convertidos en hombres-dioses u hombres mortales pero excepcionales; estos héroes civilizadores — quienes terminaron de formar al mundo y son capaces de hazañas extraordinarias — reaparecen en la tierra como poderosos ancestros, sabios, inventores, fundadores, líderes o chamanes que modifican y norman el universo para después emigrar (o desaparecer) con la promesa de retornar (o revivir) para redimir a sus pueblos. En las narraciones de estas hazañas se conjugan motivos cristianos con sucesos históricos y cosmovisiones nativas, además de que se da una mezcla de tiempos, personajes, acciones y tramas, en las que en ocasiones se incluyen elementos pertenecientes a lo monstruoso, sobrenatural o maravilloso.

En los relatos de animales del volumen tres, el animal protagonista generalmente participa en una larga serie de aventuras; aunque en cada relato se cuenta sólo una aventura de dicha serie. A pesar de que los animales hablan, se engañan y luchan entre sí, no se muestran idealizados, deificados o convertidos en un ejemplo positivo. Estas narraciones, que aparecen en diversas etnias y en distintas versiones, suelen relatarse con variantes mínimas que se acompañan de mímica, cierto tono pícaro y algunos otros rasgos característicos específicos de cada lengua.

Por otro lado, en los cuentos de este mismo volumen que son protagonizados por seres humanos (hombres tramposos, flojos, compadres y otros pícaros), éstos presentan un carácter antisocial e improbable puesto que rara vez muestran bondad o actúan piadosamente. En estos relatos no hay una correspondencia con la realidad, ni existe una relación directa entre una acción y su consecuencia. El éxito es producto del azar o de la trampa y no se considera fruto del esfuerzo; además, los hombres pueden ser recompensados sin merecerlo o ser castigados sin haber cometido falta alguna. Por medio de las acciones del pícaro o malhora se

explican algunas características del mundo, y de hecho, aquél comparte rasgos con las deidades creadores del mundo y con los héroes guerreros a la vez que encarna su carácter burlón, sexuado y voraz.

Algunos de estos textos poseen una similitud anecdótica con mitos y hazañas ancestrales y, al mismo tiempo, “un sabor nativo que hace creer a los hablantes y forasteros que todos ellos fueron originalmente narrados en lengua indígena” (3:18); de hecho, a decir de la estudiosa Ramírez Castañeda, los cuentos de los volúmenes tres y cuatro son contados como si fueran propios en todas las lenguas del país.

“En la tradición oral, como en la cocina, los relatos se sazonan a fuego lento, para fundir el sabor de la persistencia con el de la innovación” (4: 17) afirma la autora al referirse a los cuentos transatlánticos narrados en lenguas indígenas que aparecen en el volumen cuatro. Ayudantes mágicos, proezas extraordinarias, pruebas absurdas y metamorfosis peculiares constituyen algunos de los motivos presentes en las narraciones que la tradición oral indígena ha perfeñado a partir de cuentos europeos.

Es verdad que los indígenas rara vez cuentan la historia de Pulgarcito; sin embargo, en sus relatos abundan las descripciones de umbrales (custodiados por culebras o bestias) que deben traspasarse para llegar al inframundo. O bien, aunque en los cuentos nativos no hay lobos que coman niños, sí abundan las mujeres raptadas por animales, hombres salvajes y gigantes. Distintas versiones de los mismos cuentos aparecen en España y América Latina, ya sea en español o lenguas nativas; aquéllas, con el paso del tiempo se han ido fragmentando; los fragmentos se han mezclado, de tal manera que suelen aparecer episodios semejantes en cuentos diferentes.

Es así como las culturas nativas pudieron conservar lo propio al mezclarlo con lo ajeno; específicamente, en el ámbito de la tradición oral “aparecieron nuevos relatos con viejos personajes, o relatos semejantes con protagonistas diferentes” (4: 18). La mezcla de culturas está dada hace mucho tiempo y ya no es posible sostener la idea del aislamiento absoluto ni de la originalidad local; la posibilidad de aislarse o de recuperar los tiempos

míticos ha desaparecido irremediablemente, sentencia Elisa Ramírez Castañeda.

Los textos de esta antología tendrán una lectura que nunca tuvieron al ser relatados, puesto que la escritura de una traducción o de una experiencia narrativa oral no implica la reproducción exacta de lo dicho, sino la traducción del relato narrado a otro código. Cada relato, en su aspecto gramatical, tiene un léxico y tintes especiales propios de la lengua original de la cual ha sido tomado. Se han igualado el tiempo, el número y la segunda persona verbal. En la traducción al español no se encontrará una concordancia genérica en la denominación o adjetivación de algunos animales, debido a que el género de éstos difiere en las lenguas indígenas.

La prueba de fuego para estos cuentos será volver a la oralidad; deben contarse — no leerse — con plena libertad. De esta manera el relato hablado se asemeja a un telar en el que se van entretejiendo motivos, episodios y personajes en una trama dada, pero con diseño, material, trazos y colores elegidos libremente y siempre distintos, lo que lo provee de una riqueza casi infinita: “los relatos no son iguales; ni siquiera cuando los cuenta la misma persona” (1-4: 13) — asevera Ramírez Castañeda —.

Hace ya algún tiempo de la presencia de escritores indígenas que han escrito sus textos en español; algunas de sus versiones narrativas se han vuelto canónicas, lo que ha provocado que ya no se recopilen más versiones de dichos textos. Entre estos escritores destacan Gabriel López Chiñas, Andrés Henestrosa (*Los hombres que dispersó la danza*), Andrés Mediz Bolio (*La tierra del faisán y del venado*) y Ermilo Abreu Gómez.

La educación en lengua materna ha permitido la formación de profesores, promotores o recopiladores nativos, cuyo quehacer literario anuncia el resurgimiento de una literatura indígena que coloca a los escritores ante una disyuntiva. Muchos de ellos desean liberarse del nativismo que los obliga a ser portadores de una voz colectiva; de optar por este camino y renunciar a la especificidad de su cultura y lengua, sufrirán una desventaja histórica en el ámbito de la globalización imperante; y si, por el



otro lado, reivindican el carácter de su cultura y lo usan como ventaja, su creatividad se verá limitada por una cárcel étnica. Los autores indígenas, concluye Elisa Ramírez Castañeda, tendrán escritura propia hasta tener un público lector en sus lenguas o en las comunidades de cualquier lengua; corresponde a ellos preservar, reavivar o innovar la tradición ya existente.

Sin lugar a dudas, la colección *Tradición oral indígena mexicana* constituye un importante aporte a los estudios de la narrativa tradicional mexicana: la solidez y profusión de las fuentes consultadas; la minuciosidad en la presentación y análisis de los textos y sus variantes; la inclusión de relatos hasta ahora inéditos; el glosario de localismos; y, sobre todo, la riqueza de sus relatos, son elementos que la convierten en una obra fundamental, en un precioso e invaluable legado oral puesto por escrito.

GLORIA LIBERTAD JUÁREZ

Kalu Tatyisavi. *Tzin tzun tzan*, Premio Nezahualcóyotl. México: Conaculta, 2013; 105 pp.

Representante de la nación *Ñuu Savi* — ‘País de la Lluvia’ —, erróneamente conocida como población mixteca, Kalu Tatyisavi ha obtenido en dos ocasiones el Premio Nezahualcóyotl en Lenguas Mexicanas (2000 y 2012). Es autor de lo que podríamos llamar una “trilogía de la lluvia” — *Jornada en la lluvia* (2003), *Lluvia nocturna* (2010), *Exilio de la lluvia* (2013) — así como de una novela, un libro de cuentos y una obra dramática titulados respectivamente *Fiesta de la Lluvia-Viento-Hielo-Calor, 1521* y *Ñuu Savi nonato*, todas ellas obras notables. Como señala la nota introductoria a *Tzin tzun tzan* — con un epígrafe de Basho, el gran poeta zen japonés: “No sigo el camino de los antiguos, busco lo que ellos buscaron” — el *Ñuu Savi* es “la cuarta comunidad lingüística originaria de México, con cerca de 500 000 hablantes”, ubicados al suroeste, “principalmente en los estados de Oaxaca, Guerrero y Puebla” (15).

Kalu Tatyisavi es tal vez el más brillante poeta indígena de nuestro país, y en todo caso uno de los poetas mexicanos más sobresalientes por su originalidad, por su inspiración y su radicalismo. Su obra — publicada en gran parte por su propio autor, exceptuando sus libros premiados por las instituciones culturales — merece un estudio de conjunto no realizado aún, estudio<sup>1</sup> que contribuiría a la constitución, anhelada por el poeta, de una *crítica* de la poesía indígena mexicana o de una crítica *indígena* de la poesía en lenguas indígenas de México.

La primera aportación a este gran libro es ya, en este sentido, el prólogo redactado por la también poeta *Ñuu Savi* — *Tu'un Savi*, 'Palabra de la Lluvia', esa "lengua glotal, tonal y nasal" igualmente superviviente — Celerina Patricia Sánchez. Un prólogo que alumbra, sin separarlas, las características formales y las implicaciones políticas e históricas del libro. Se titula "Baile de flechas" — y comienza por preguntarnos: "¿Por qué se elige otra lengua para nombrar a una obra?". Para responder apuntando a una poética multilingüística: "Cualquier lengua hace esto porque comprende que no está sola en el mundo, que es parte del cosmos" (7). Pues *Tzin tzun tzan* — "tres flechas, tres colibríes, tres compases, tres voces, tres épocas, tres veces trece" — alude, desde el purépecha, al "lugar del colibrí", aunque "desde cualquier otra cultura del Anáhuac es la onomatopeya del disparo de tres flechas" (8). Así, "tres veces trece" son los 39 poemas del libro, divididos en tres capítulos: "Bajo el ala del murciélago", "Trece cuentas en altorrelieve" y "Razones del temblor". Que apuntarían respectivamente a 1) "la oscuridad [...], el nomadismo, el asombro, el movimiento inicial, el despertar"; 2) "un establecimiento, los centros ceremoniales con sus trece días del calendario, el florecimiento de la vida comunal y cultural", y 3) "el temblor del hombre actual", "la crisis del hombre en la comunidad", "la necesidad del juego y la recuperación de la memoria" tras "el paso

---

<sup>1</sup> Kalu Tatyisavi (Carlos España) cursó Sociología y Letras Latinoamericanas en la UNAM, donde escribió dos tesis, una sobre la situación de poesía indígena y otra sobre zapatismo y autonomías indígenas en México.

cruel de la interrupción, del avasallamiento, el inicio colonial". La *conquista* que resuena en estos versos "¿Oyes los cascos? / Dame la mano. / ¿Tocamos una canción para nosotros?" (8-9).

Este cuarto libro de poemas, observa la prologuista, "no tiene nada que ver con los anteriores": aquí Tatyisavi "explora, estira, indaga", "como la cuerda antes del disparo" o el movimiento del colibrí, en poemas que funcionan "desde la lengua originaria" pero también en un proceso de "autotraducción" que marca a las poéticas originarias — como si el flujo de la *poiesis* transcurriera de una lengua a otra, transminándose como una auténtica poética del *intérprete*; de ahí que no asombre la aparición, en el último poema del libro, de una palabra, *lluvia*, en varias lenguas aparte del *tu'un* savi: purépecha, maya, náhuatl, quechua, mapuche y guaraní —, como un intento de "restitución de la lengua dispersa desde el tiempo en que se ha venido creando" (10-11). "El bilingüismo es el deseo de compartir", aunque, como decía Tatyisavi en *Lluvia nocturna* y recuerda la prologuista, "la traducción a la lengua castellana no es cercana"; aunque el ritmo sea "intraducible" y estemos "frente a un centro ceremonial y sagrado que nos dice, pero no somos capaces de introducirnos en ese mundo" (11-12). Un carácter ceremonial y sagrado que marca una poética a un tiempo misteriosa, oral y ritual.

Los primeros versos del poemario indican ya esta dirección de las flechas rituales, con su combinación de danza ritual, su alusión a los mitos del origen — "nacimiento" (I: 3) y "cordón umbilical" (I: 4) —, el surgir del canto nocturno y de la letra, "corazón de la lluvia":

La piedra comienza la danza en el fuego.

...

En la mitad de la noche se escucha la tonada  
La flecha aspira, deletrea el corazón de la lluvia.

(I: 1, 7-8)

"La serpiente de la lluvia observa el ritual", mientras "Tzin tzun tzan hiberna en el carcaj" (II: 2, 6). Es la oscuridad del mundo subterráneo, anterior a la salida del sol, al alba, como en el

*Popol Vuh*: el periodo de la errancia, de las migraciones de los pueblos antes del lugar del fundamento. El ritual nocturno es una invocación al sol, el dispararse de la flecha:

Bajo el ala del murciélago sonrío el nomadismo  
 El ladrido del xoloescuintle es el aviso del fin de la exploración y  
 el inicio del asentamiento  
 La flecha y su pedernal se asoman para saludar al sol

El viento arquea la flecha  
 (II: 7-10)

El olfato del cazador y la lengua del ocelote comunican el “ritmo” del impulso —la pasión del rayo— en las manchas de su piel o “en la pared de su cueva” (IV: 9). Y en medio de las ceremonias que muestran que “el fuego nocturno es más oscuro que el barro” (VI: 5), “comienza la cuenta / la lengua surge en el juego del calendario” (VI: 7-8). Es el *despertar*: “En silencio alguien abre los ojos” (VII: 1, 5). La irrupción del maíz del reino de la muerte:

El maíz habla en cuatro colores  
 entre surco y surco florece el copal  
 un pedernal crece para la cosecha venidera  
 el cabello del elote sonrío debajo de la tierra  
 (VIII: 1-4)

En “Inicio de la fiesta” y “origen del año” (IX: 1-2), se escucha el aullido del coyote y el silbido del viento al ascender (IX: 3, 13), el canto de los colibríes y el “canto del carrizo” cifrado en los “nudos colgantes” (X: 4, 6, 7),<sup>2</sup> el “tambor que ofrece una jícara al danzante” (XI: 2), el croar de las ranas “entre canto y canto” (XII: 4), siempre al amanecer, cuando “la lluvia se reconoce en la melena de sus antepasados” (XI: 1) y “medita el bastón de mando”:

---

<sup>2</sup> Probablemente una alusión a los quipus de los quechuas, escritura en forma de nudos de colores colgantes.

¿A qué hora atraviesa el crepúsculo por la orejera?  
 ¿Qué chispa espera su turno en la boca de la casa?  
 Con el color más rojo hay que escribir el nombre de los Anteriores.  
 (XI: 6-8)

“Es el tiempo en que la mazorca se viste de huitlacoche // La espiga se estremece y su polen escribe sobre la piel del venado” (XII: 10-11). Fertilidad, rituales de la vegetación. Canto y danza fecundos. Flecha, canto, vuelo del colibrí, con sus apareamientos metafóricos:

Tzin tzun tzan es el canto de la comuna cuando expulsa las flechas  
 ...  
 Es la velocidad de ascenso del colibrí libremente proporcional al latido de su apareamiento  
 (XIII: 1-2)

Imágenes que aparean objetos distantes o que encierran una *pictografía* hermética:

¿Es el remanso de las costillas del xoloescuintle como coraza de armadillo?  
 Es el amarre de flores que dibuja el sedentarismo

Tzin tzun tzan es la mano que se aferra a la flecha y el ojo que apunta en el centro de la siguiente estación  
 (XIII: 10-12)

Es la escritura de los códices, la mayoría de los cuales proviene justamente del país de Ñuu Savi. El brazo asiendo la flecha, el atado de flechas son pictogramas aztecas, y en el *Popol Vuh* se habla de la danza del armadillo ejecutada en el inframundo por los señores de Xibalbá; el nudo o “atado de los años” representa la rueda calendárica o cuenta de los años, que estaría en el principio del “sedentarismo”. El xoloescuintle es, asimismo, un animal del inframundo que guía como un psicopompo a las almas de los difuntos en su viaje a Mictlán. Pero, más allá de esta “trans-

cripción” creadora de la imagen visual a la escritura poética, las imágenes asociadas al verso (inquisitivo): “¿Es el remanso de las costillas del xoloescuintle como coraza de armadillo?”, tiene algo de *iniciática* — como las “adivinanzas” mayas de los libros del *Chilam Balam*, “revividas” por Bernardo Ortiz de Montellano en su opúsculo *La poesía indígena de México* y aludidas en su *Segundo sueño*. Imágenes deslumbrantes que el poeta no dudaba en asociar con la imagen surrealista, y que otras investigaciones asociarían con los *hyeroglyphica* barrocos, la rizomática neobarroca, la Itzpapálotl de *¿Águila o sol?*<sup>3</sup>

Esa poesía que he llamado “hermética” — cerrada a veces sobre sí misma y con sus “claves” iniciáticas, a veces presentes y otras *desaparecidas*— sella el segundo capítulo más allá del establecimiento ritual, sobre un trasfondo sagrado, mágico, nagualístico o animista:

¿Qué es lo que emerge entre la maleza y el canto del cenizontle?  
 ¿Son las trece palabras del lirio que se ofrecen en el templo de Savi?  
 Esta lluvia es el estruendo de la marea que nos devuelve  
 lo sagrado  
 (XVIII: 1-3)

El cuerpo y el cosmos comunican la tierra y el cielo, como en los *Sonetos a Orfeo*:

La raíz comienza por el pie y toma cuerpo donde medita  
 el ombligo  
 ...

Ocho Venado y Seis Mono ...  
 hablan de vida y muerte en la amplitud del territorio  
 (XVIII: 4, 6, 8)

---

<sup>3</sup> Sobre Ortiz de Montellano, la imagen poética indígena y lo que he llamado “etnobarroco”, cf. mis libros *La imagen desollada. Una lectura del Segundo de Bernardo Ortiz de Montellano* (México: FCE / UNAM, 2005), *Sor Juana chamana* (México: UNAM, 2014) y *Etnobarroco: rituales de alucinación* (México: UNAM, 2015).

“La voz es la chispa que manotea en el tambor” (XVIII: 10).  
Fuego que emerge de la tierra, hueso en el interior del cuerpo,  
cueva que da a luz la noche, danza en la oscuridad:

¿Qué nombra el hueso que descansa en la tierra?

...

es el hijo que nace en la mitad de la noche y la astronomía  
es el polvo que me invade en el baile de percusiones y cuerdas

...

las salidas del topo que deseamos conocer  
(XIX: 1, 4-5, 8)

el grito contesta en el despeñadero  
yo le respondo al poema: habla con el huevo

...

es la misma lengua que responde al manantial  
un canto solitario en el vientre del bosque  
(XX: 2-3, 5-6)

Cruza una flecha roja  
digo piel, yo-nagual  
digo mineral y soy yo  
el observatorio abre su olfato nocturno ...  
¿qué surge si me callo?  
(XXI: 8-11, 14)

Yo converso entre el rebaño de venados  
yo descanso junto a la cabeza del ocelote  
(XXII: 7-8)

Haikú, en correspondencia con Matsuo Basho: “No sigo el camino de los antiguos, busco lo que ellos buscaron” (15).

los ojos buscan otro camino  
el tecolote observa al ratón  
en la gota que baja de la punta del maguey viaja una araña  
(XXIII: 7-9)

En el aire un caracol, aéreo, más colibrí  
 flor que tiembla en el sonido  
 (XXV: 6-7)

Del fondo alucinatorio, adivinatorio, surge el sonido del galope de los “cascos” de los caballos de los conquistadores, presagiando otro *yaocuícatl* u otro canto ritual de guerra:

¿Oyes los cascos?  
 Dame la mano  
 ¿Tocamos una canción para nosotros?  
 (XXVI: 9-11)

Como apunta muy bien Celerina Patricia Sánchez, el tercer capítulo –“Razones del temblor” – “es la crisis del hombre en comunidad, es el temblor del hombre actual [...], pero también es la necesidad del juego y la recuperación de la memoria” (8). El tono de la voz se altera radicalmente, da ritmo e impulso al elemento histórico vivo, a la sustancia política de la comunidad y la palabra hablada y escrita, como subrayaba con precisión la prologuista:

Mi Nana peinándome con el peine de madera me dijo: *Kaka naa*  
 mi Tata subiendo la cuesta me dijo: *Kaka naa*  
 la Abuela ma saludó en la madrugada: *Kaka naa*  
 el Abuelo al ver la primera estrella me dijo: *Kaka naa*  
 y caminé por la vereda  
 hoy supe lo que me dijeron: Camina derecho  
 (XXVII: 6-11)

“¿Qué es *caminar derecho* para las comunidades del Anáhuac?”, nos preguntaba la también poeta Ñuu Savi. Y se respondía enarbolando valores colectivos precisos: “Es andar por el camino de la honestidad, es el respeto a tus mayores, es compartir y no corromperse, es el trabajo hacia los demás, como parte de la colectividad, para ganarse el respeto” (10).



Son las señales que “los Anteriores humearon [...] sobre las pieles sagradas”, o “las 400 voces” de la pluma (XXVIII: 6, 8), o “la voz tatuada de la Abuela [que] dialoga con las flechas” (XXIX: 14), o la lengua que encontré “extraviada / en un pedazo de chispa / debajo de las hojas” (XXXII: 1-3). El aliento de la voz de Neruda, aludido en el poema XXXIV, da a los versos un impulso más amplio, reiterativo y orgánico, de otra *Residencia en la tierra*:

paso a paso el frío mantiene abiertos los poros de los huesos  
 paso a paso se ríen sobre mi pregunta acerca del polirreme  
 paso a paso la guitarra y el violín abandonan las cuerdas  
 paso a paso las razones del temblor rebotan en el cráneo  
 (XXXIV: 4-7)

Estas son “las razones del temblor” que parecen abismar el poema en el sinsentido:

No hay muro  
 no se ve  
 tal vez la lluvia ha borrado la huella de la horca  
 en la espalda penetra la flecha del norte  
 una voz al reverso de la moneda me dijo:  
 “No te vayas,  
 ahí está el diablo”.  
 Alcé la vista y el muro

¿quién se atreve a poner su oído en la boca oscura del cántaro?  
 Alguien ríe sobre la ceniza de los códices  
 (XXXV: 1-10)

Desasosiego. Miedo. Vaciamiento. Amenaza. El mal está allá afuera, tras un muro invisible que “ha borrado la huella de la horca”. La flecha penetra al poeta por la espalda, y tiembla. Hay un corte hacia el final del poema, el único que transcribo completo y tal vez el más intenso del libro. Antes de poner el oído “en la boca oscura del cántaro” y de ver cómo alguien se ríe “sobre la ceniza de los códices”. Pero el poeta logra resurgir de la oscuridad

y la ceniza, del vacío, porque la poesía es “surco”, como apunta en otra parte Kalu Tatyisavi:

Yo me lancé a escribir con los ojos cerrados  
con una luciérnaga como maestra, quieta

...

— Han astillado mi peine y nadie entenderá mi lengua  
me dice el Abuelo

Más fuerte giraba la piedra hasta que la tierra le hizo un nido  
el surco se niega a trabajar en solitario  
(XXXVI: 1-2, 6-9)

El poema es el trabajo del surco,<sup>4</sup> o el girar de la piedra que muele. Trabajo que las cosas asumen por su cuenta cuando ya nadie entiende nuestra lengua. Por eso el poeta, en la ceguera o en el sueño, se arroja (como una flecha) a “escribir con los ojos cerrados” — como los poetas surrealistas —, “con una luciérnaga como maestra”. Una luz mínima, un temblor:

¿Qué hace mi madre hablando en el piso?  
¿Qué imagen habla con el eco?  
¿Qué ritmo se enreda en el zarzal?  
No te reconozco  
¿Tiemblas?  
Tus rezos ya no llegan aquí  
arde el copal

Tiemblas como el gusano asado en comal ...  
¿Qué sucede que no recuerdo tu cuerpo de nagal?  
(XXXVII: 6-12, 16, 18)

---

<sup>4</sup> En la contraportada de *Savi iya kuaa — Lluvia nocturna —*, el autor del libro explica: “Desde occidente se dice poema, desde Ñuu Savi puede ser *tu’un yukun itu*: ‘palabra del surco’. Encuentro de la tierra, el agua y el yo”.

La respuesta a las preguntas va a encontrarse, en efecto, en un juego infantil: “Los niños juegan: *chimpuu chimpuu*” (XXXVIII: 1). Pero el *ritornello* de ese juego lo empalma con una filosofía política, dejando que la palabra *tu’un savi* penetre al castellano en nombre de la filosofía y del juego: “*Chimpuu chimpuu / Ñu’un* es la luz y la energía con que el *Iya* gobernante se ofrece a la comunidad” (XXXVIII: 10-11). La idea de que el juego infantil es una fuente de la organización social, una representación de la raíz comunitaria, me parece a la vez entrañable y deslumbradora. Más aún cuando el juego en sí mismo se organiza a base de preguntas, *adivinanzas* que apuntan a la fiesta, a una celebración nagualística y poética:

- ¿Quién representa el aullido del coyote cuando gira la luna?
- ¿Quién esculpe los colmillos del jaguar entre los silbidos de la montaña?
- ¿Quién dibuja la tristeza del conejo cuando el humo lee la miseria?
- ¿Quién deletrea el camino del sol hacia la casa de la lluvia?
- ¿Quién baila con la tierra buscando el aliento de la serpiente?
- ¿Quién detiene la imagen del búho a la medianoche que repite: niños color maíz?
- ¿Quién aplaude el ritmo del murciélago en el escalofrío del polvo? (XXXVIII: 3-9)

La estructura reiterativa resalta el aspecto festivo del poema convertido en canto de todos, gratuito, ofrendado a los seres del universo y conmovido por la miseria del mundo, a un paso de transmutarse en pura celebración de la poesía. Revelación de la voz, “oídos para un viento del alfabeto nocturno”, “lengua-pedernal escribiendo el código”, como hallazgo o restauración de una escritura borrada (XXXVIII: 14, 17). La palabra “salta” el último día:

Niños-huevo, apúrense a leer el código  
 Anciano-estrella, semilla de la palabra  
 Silencio-relámpago, olla que regresa al ciclo  
 Silencio-indiolecto, espalda del aguacero

Hoy día 13, mes 18, año 52  
 Mientras haya un venado, ¡salte la palabra!  
 (XXXVIII: 29-34)

“*Savi Janikua Quiahuitl Chac / Para Jallu Ama*” (XXXIX: 2-3):  
 irrumpe la *poiesis* multilingüe, como ofrenda y celebración, atravesando las lenguas, no reconociendo límite a la poesía como traducción, al poeta como intérprete, a las filtraciones del lenguaje. Y es que

La lengua gira hacia el eco de la saliva y no sabe a qué distancia  
 se encuentra la voz  
 (XXXIX: 4)

\*

(A los 43 normalistas indígenas de Ayotzinapa desaparecidos el 26 de septiembre de 2014.)

ENRIQUE FLORES  
 Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Julio Camarena Laucirica, *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real (II)*, ed. José Manuel Pedrosa, Mercedes Ramírez Soto y Félix Toledano Soto. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 2012; 573 pp.

Este volumen de *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real (II)* de Julio Camarena Laucirica nació en unas circunstancias muy particulares y emotivas. Es la continuación del primer volumen que publicó el Instituto de Estudios Manchegos en 1984. Los dos volúmenes suman la que es, posiblemente, la más rica, completa y bien editada colección de cuentos folclóricos que ha visto la luz jamás en España. Es cierto que, antes de él, vieron la luz las magnas colecciones de Aurelio M. Espinosa [padre],

*Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España* (1946-1947) y de Aurelio M. Espinosa [hijo], *Cuentos populares de Castilla y León* (1987-1988). Y que después han venido las grandes compilaciones de otros folcloristas, desde los clásicos Marciano Curiel Merchán, Arcadio de Larrea Palacín o Luis Cortés Vázquez hasta los de los folcloristas de hoy: Juan Rodríguez Pastor, José Luis Agúndez, Jesús Suárez López, Antonio Reigosa, Ángel Hernández Fernández, Anselmo Sánchez Ferrá y otros. El propio Julio Camarena publicó en 1991 otra colección modélica, la de *Cuentos tradicionales de León*. Pero esta colección manchega es diferente, inigualable: de una riqueza extraordinaria, llena de tipos insólitos, en versiones deslumbrantes, editada con las mejores garantías científicas. Las colecciones de los dos Espinosa, el padre y el hijo, eran también excepcionales, pero su edición no era tan refinada como esta, ya que los Espinosa trabajaron en épocas (entre la década de 1910 y la de 1930) en que lo común era todavía apuntar los cuentos a mano, a falta de medios de grabación técnica; y, por tanto, la edición de sus relatos no tiene el refinamiento etnográfico que tienen los cuentos registrados, editados y estudiados por Camarena Laucirica. La colección de cuentos leoneses del mismo Camarena es también grandiosa, y está hecha con enorme escrúpulo científico: pero es el resultado de expediciones más breves y localizadas, mientras que la provincia de Ciudad Real fue campo de trabajo muy prolongado y privilegiado de Julio Camarena.

Algunos de estos cuentos habían visto ya la luz en un artículo que llevó el título de "Más cuentos tradicionales de la provincia de Ciudad Real", que firmaron Julio Camarena Laucirica (él a título póstumo) y José Manuel Pedrosa, quien hizo la presentación, en la revista *Culturas Populares* 5, de julio-diciembre 2007. Aquel adelanto ha culminado con esta edición completa, que debemos al empeño de sus tres minuciosos editores, José Manuel Pedrosa, Mercedes Ramírez Soto y Félix Toledano Soto, y a la benemérita labor editorial del Instituto de Estudios Manchegos.

Una cuidada y muy informativa semblanza biográfica, elaborada por el profesor José Manuel Pedrosa, precede a la obra; en ella da cuenta del dilatado y tortuoso proceso de registro y edi-

ción de estos cuentos, en los que Julio Camarena trabajó durante cerca de un cuarto de siglo, aunque no pudiera ver publicado, por desgracia, el segundo volumen. Su trabajo se desarrolló siempre en condiciones no del todo favorables, porque fue un investigador esencialmente autodidacta que no trabajó nunca en el mundo académico, sino en el de la administración del Estado, y “solo en las horas que le quedaban libres, en los fines de semana o en las vacaciones, pudo consagrarse a lo que ninguna persona perteneciente al gremio académico logró realizar con la misma calidad e intensidad que él: a la recolección, la transcripción, la edición y el estudio de cuentos españoles de tradición oral”, según se nos dice en la página 17.

La edición de los cuentos sigue el orden y la secuencia convencional de la ordenación de los catálogos de tipos internacionales (los que siguen el modelo del catálogo de Aarne-Thompson-Uther). Como en el volumen primero había editado los cuentos de animales y los maravillosos, este segundo está dedicado a los religiosos y pedagógicos, los románticos, los del ogro tonto y los jocosos. La gran mayoría de los cuentos se hallan concordados con los del catálogo canónico de Aarne-Thompson-Uther. Todos están rematados por una ficha que describe los datos de cada informante, con su nombre, edad, oficio, etc. Un índice de tipos, unas nutridas notas críticas a cada cuento y una bibliografía extensísima rematan el volumen, que es tan sobresaliente por la calidad de sus textos como por el estudio escrupuloso que Julio Camarena trazó de ellos.

Lo que aportan todos estos relatos es algo que deberá ser valorado por muchos críticos, y de muchas generaciones. Baste decir que es una compilación que se caracteriza por la extensión y la complejidad de los cuentos que engloba y por la maestría verbal que sus narradores pusieron en cada uno de ellos. Destaco, a título de ejemplo, uno, el núm. 465 B, *El desertor*, que es una suma insólita de una serie de subtipos que suelen englobarse en el complejo ATU 1889 (*Münchhausen Tales, Cuentos de Münchhausen*). La versión es de un narrador excepcional, Bartolomé Domínguez Rodríguez, del pequeño pueblo de Las Peralosas, que gustaba de

contar los cuentos en primera persona, como si el protagonista fuera él. Recurso estilístico asombroso, apto solo para artistas verbales consumados. El extracto que voy a reproducir es paralelo insólito de algunas de las famosas narraciones que el escritor alemán Rudolf Erich Raspe integró en *El relato de los viajes maravillosos y de las campañas en Rusia del Barón de Münchhausen* (1785):

...Y me metí luego a colmenero: cogía cera de estas, de las colmenas, así, de las abejas, sin labrar, y la llevaba a laboratorio; en fin, que me metí ahí. A lo primero estuve viviendo, hasta que... la guerra se formó aquí en España, y... estuve viviendo así con eso. El caso es que ya arreo un día y voy para allá. Y ya había andado muchos pueblos y...

—Voy a ver qué tal se pone Ciudad Real, en la venta —fui con las colmenas y la cera—. Voy a ver.

El caso es que pasé por *aonde* yo me vine, y pasé para allá. Y siento:

—¡Pa! ¡Pa! ¡Pa! —venga a tirarme tiros, venga a tirarme tiros.

Ya me di cuenta que es que me estaban buscando todavía, allí. Le meto espuelas al caballo. Sale el caballo corriendo: derecho a Guadiana. Y, al llegar al agua, se queda así, el caballo, así con las manos, y... y más que venga a beber agua, y venga a beber agua, ¡y dejaba el río seco y no se hartaba! Y, claro, ya me di cuenta: miro así p' atrás, ¿y qué era? Que habían *cortao*... habían *cortao* la *metá* el caballo, la habían cortao por atrás a tiros. Y bebía, el animalito, por la boca, pero se le salía por atrás.

Pero, como llevaba cera, pues no me asusté: arree y le pegué con la cera. Como la cera sale de la jara, del romero y de eso, en la pega de la cera le salió un jaral, ¡ahí un romeral, de miedo! Como llevaba semillas, se conoce, de eso...

Bueno, pues ya digo:

—Voy a echar un viaje y... Y llevaba yo una escopeta de estas que se cargan por la boca, y siempre en el caballo. Yo guisaba ya... como llevaba leña allí, en la pega aquella, pues yo guisaba en lo alto del caballo y *tóo*. Y llevaba una escopetilla, de estas que se cargan así por la boca. Y veo un *venaio* ahí, al pasar por La Toledana,

ahí por la Toledana o por ahí, veo un *venao* que viene derecho a mí. ¡Arreo con la escopeta...! Digo:

—¡Anda! —porque entonces llevaba yo los plomos en un... en un cuerno se llevaban los plomos, y se llevaba la pólvora. Pero echo mano a los plomos y no tengo. Y *me se vino* a la esta [gesto: el narrador se señala la cabeza] que llevaba unos albaricoques. —Digo— pues le meto a la escopeta tres o cuatro chochos. Y le metí tres o cuatro chochos a la escopeta y le tiré un tiro. Vamos a poner: como de aquí a la gallina [gesto: el narrador cubre con un gesto la distancia que le separa de una gallina que picoteaba suelta por la calle a unos metros], o cosa así. ¡Y sale el *venao*...! Salió corriendo: el *venao* salió corriendo bien. En fin, que se fue el *venao*, pero no...

Y ya... pues ya pasó un año u dos, pasaron. Cuando vuelvo otra vez por allí y veo un árbol que viene derecho a mí: un árbol así, ¡tan *coloraíto*! Y, claro, pues le tiré otro tiro, al *tamareo* de que... según iba corriendo. Era el *venao*, que le tiré el tiro, se le metió entre cuero y carne y le salió un albarillo. Y, cuando yo volví, tenía el árbol ya tan *coloraíto*. Pero yo cogí pocos: llené las *aguaeras* bien, sí.

Bueno; pues luego ya eché... ¡Esa es la *nevá* que conocí yo más grande, en *toa* mi vida! Esa es la *nevá* más grande que conocí yo. Ya me metí más *alante*, de ahí de la parte de los Montes, me metí *p'* allá. Y se enredó a nevar, y venga a nevar, y venga a nevar... Y ya, tanto nevaba que, en fin, ya me se hizo de noche. Pero, como el caballo no se aturdía, digo:

—Pues voy a seguir.

Y ya, ya bien de noche, ya oscuro oscuro, pues veo que asoma así un cacho... Un cacho tangalón, así, *por cima* de la nieve. Digo:

—Pues aquí ato el caballo. Y como llevo leña aquí —digo—, pues apaño un poco de comer y... Y me echo —como yo me echaba así a un *lao* del caballo—: me echo.

Conque ya me eché allí y... Y, claro, en *metá* la noche se enreda a llover: en lugar de nevar, llover. Pues la nieve se desnevió: vamos, se deshelo, con el agua: se derritió. Y yo sentí por la mañana: ¡tan tan, tan tan, tan tan! Digo:

—¡Anda! —yo me había *arropao* la cabeza y *to*. Digo: —¡Anda, pues estoy cerca de un pueblo!

Y ya me desarropo la cabeza, y miro y está el caballo... en el pararrayos de la torre estaba *atao*. Y es que, claro, era el tangalón



que asomaba por cima de la nieve; estaba *atao*. Y yo estaba en medio la plaza: había *bajao* la nieve y yo estaba *acostao* en medio la plaza.

¡Pues no me apuré! Como llevaba la escopeta, arreeé y le tiré un tiro a las bridas, cayó el caballo *dende* allí... Al tanganiillo ese que tiene el cura más abajo que la torre, y *dende* allí cayó al suelo, y le cogí y ya me vine ya *p'* acá otra vez.

Esa fue la nevada más grande que he conocido yo.

Joyas tan excepcionales como esta abundan dentro de este segundo volumen de los *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real* de Julio Camarena Laucirica. Ante ellos solo cabe rendir un homenaje de admiración, una vez más, a aquel hombre y aquel estudioso tan comprometido, sabio y generoso, sin cuya labor nuestro país, y el mundo, hubieran perdido un patrimonio literario y cultural irremplazable.

SOFÍA GONZÁLEZ GÓMEZ  
Universidad de Alcalá

Carlos Pereda Roig, *Coplas de la región de Yebala (Norte de Marruecos)*, presentación, estudio, notas, glosario y bibliografía de Francisco Moscoso García. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2014; 367 pp.

La indagación acerca de las raíces europeas o africanas de la lírica tradicional de la península ibérica ha ocupado un espacio muy relevante en el campo de los estudios, discusiones y hasta controversias de los críticos más ilustres de la poesía medieval española, desde el siglo XIX hasta hoy. Fue asunto que interesó de manera singularísima a don Ramón Menéndez Pidal y a la pléyade de grandes romanistas y arabistas europeos contemporáneos suyos; que después experimentó un auge inusitado cuando a mediados del siglo XX irrumpieron las jarchas mozárabes en el

panorama de nuestra historia literaria, y que luego ha seguido presente, en grados diversos, en las investigaciones de Eugenio Asensio, Álvaro Galmés, Samuel G. Armistead, Margit Frenk, Alan Deyermond, James T. Monroe, Vicenç Beltrán, Pedro Piñero, Mariana Masera y unos cuantos críticos más.

Resulta sorprendente que la discusión, que muy a lo grueso podría decirse que ha estado bastante polarizada entre las teorías romanistas y las arabistas (aunque no pocos estudiosos hayan propuesto síntesis o alternativas cruzadas, integradoras, matizadas), se haya circunscrito al ámbito sobre todo de la prehistoria y de la primera historia documentada de nuestra poesía popular, y que no se haya extendido a la lírica tradicional documentada en la península ibérica a partir del siglo XVI. Como si las culturas orales vecinas del norte de los Pirineos y del sur del Estrecho hubiesen dejado de estar ahí y de influir (y de ser influenciadas por) la nuestra a partir de esa época, o como si el análisis de sus repertorios modernos no pudiese ilustrarnos, de manera quizás muy significativa, acerca de su genética. En el XVI fue cuando el zéjel, estrofa tenida por muchos como emblemáticamente arábiga y arcaica, dio síntomas de irreversible agotamiento en la península, y con él vino a decaer la época tenida por más añeja de nuestra lírica, que en el XVII se decantaría de manera muy decidida por metros (en particular la cuarteta y la seguidilla, conocidas antes, pero sin posiciones de dominio) y estilos que han seguido vigentes en el cancionero popular hispano hasta la actualidad.

La decadencia del zéjel en el XVI, algo adelantada a la del villancico glosado (con el que tuvo cruces que dieron lugar al villancico zejelesco), que resistió como pudo hasta el XVII, marca también el fin del interés por esta cuestión de muchos filólogos para quienes sólo lo antiguo (lo medieval y, si acaso, lo áureo) merece ingresar en el olimpo de los estudios literarios. Tal prejuicio explica que la lírica popular documentada después del XVII siga, de manera manifiestamente arbitraria e injusta, fuera del canon académico más reconocido, y que muchas de nuestras historias literarias insistan en dedicar capítulos sustanciosos a la "lírica popular antigua" y eviten considerar, sin necesidad siquiera

de argumentar el por qué, la existencia misma de una “lirica popular moderna”. Por más que algunos de los críticos citados (Frenk, Piñero, Masera) no hayan dejado de volcar esfuerzos muy intensos en la reivindicación de la “lirica popular moderna”, su estatus académico dista mucho, todavía, de gozar del espacio y del relieve que debiera tener. Y mientras, la indagación acerca de los orígenes y los ingredientes presumiblemente europeos y presumiblemente africanos de nuestra lirica popular ha quedado ahí encallada, en franjas y prejuicios estrechos que impiden que entre el aire fresco y dificultan cualquier avance.

De repente, irrumpe en las (demasiado) tranquilas aguas de nuestros estudios de lirica popular este libro insólito (¡editado por una universidad, lo que le otorga un valiente sello académico!) que acoge una colección de 651 canciones en árabe popular (traducidas al español) que fueron registradas en Marruecos en las décadas centrales del siglo XX, casi todas de tema amoroso y en estrofas de cuatro versos (lo que les acerca de manera muy sorprendente a nuestras cuartetas), rezumantes de temas, símbolos y fórmulas perfectamente comparables (y algunas sorprendentemente análogas) a los de nuestra lirica (antigua y moderna) más entrañable. Toda una revelación, que debemos agradecer a quien fuera su recolector, un etnógrafo de nombre desconocido para la gran mayoría, Carlos Pereda Roig (1909-1978), y a su minucioso editor de ahora, el arabista Francisco Moscoso García.

Un libro acerca de las canciones en árabe popular del Marruecos moderno no es de los que atraería, en principio, la atención de nuestra más selecta aristocracia medievalista ni de los filólogos de cuño más académico... ¿Quién se ha preocupado nunca, en nuestros pagos, de la cuestión de si la lirica popular moderna de los (tan desconocidos) vecinos del sur pudiera ser pariente en algún grado de la nuestra? Decir que nadie sería injusto, porque don Ramón Menéndez Pidal dedicó páginas muy iluminadoras (y muy poco conocidas y reconocidas) al análisis de zéjeles cantados en el árabe popular del norte de África, cuyos registros sonoros él buscó y apreció grandemente; y porque algún investigador a contracorriente como Monroe ha hecho del acercamiento a tales

líricas populares del norte del África actual un campo de investigación tan fructífero como escasamente valorado entre nosotros.

Pero si no es posible decir que nadie, sí es justo decir que casi nadie se ha interesado por echar una mirada hacia las tradiciones líricas populares del sur con la curiosidad de saber qué imágenes, y qué posibles reflejos de nuestra propia tradición podría devolvernos ese espejo. De hecho, han sido traducidas al español, antes de esta, otras interesantísimas (aunque menos nutridas) colecciones de canciones populares del norte de África que a prácticamente nadie de nuestro mundillo académico sonarán siquiera: *Los chacales al bosque y nosotros al camino: literatura oral y folclore de Argelia* (2010) de Óscar Abenójar (libro disponible en internet), y *El ritual de la boqala: poesía oral femenina argelina* (2011) de Souad Hadj-Ali Mouhou.

Lo llamativo es que, aunque casi nadie lo sepa (o por decirlo algo más crudamente, aunque a casi nadie le importe), se encierren en la tan desatendida tradición oral en árabe popular norteafricana versos, datos, pistas, luces que podrían resultar muy significativos, incluso trascendentales, para el conocimiento y la interpretación de nuestra propia lírica popular. Particularmente de la moderna, claro, puesto que modernas son las canciones recogidas en este libro. Pero también de la antigua, ya que la lírica moderna no deja de ser desarrollo y de llevar naturalmente impresos en sus entrañas los genes de la vieja.

Un rapidísimo espiguelo dentro de la tupida floresta de versos en árabe marroquí que nos regala este libro no puede menor que causar asombro, pues nos enfrenta a una inesperada galería de árboles que cubren amores, amantes sedientos, vientos eróticos, jóvenes enfermos de amor, zapatos rotos de tanto ir y venir o sembradíes galantes que tanto nos recordarán a los de nuestra más arraigada lírica hispana, vieja y nueva:

Rosal, rosal,  
que extiendes sobre mí la sombra;  
y la mirada en mi amado,  
gracia que Dios me otorga.  
(núm. 53).

Vente conmigo, vente,  
vente conmigo al Hawz;  
la sombra y el agua fresca,  
y bajo el nogal la amenidad.  
(núm. 87)

Entrome sed, dame de beber,  
un sorbo del botijo;  
tus frases, amado mío,  
me llegaron de improviso.  
(núm. 178)

Sopló viento de levante,  
y me tornó decaída;  
sopló viento de poniente,  
y me volvió como una manzana.  
(núm. 232)

Madre mía, me hallo enfermo,  
trátame para que cure;  
al enfermo lo sana Dios,  
pero el amor no tiene aguante.  
(núm. 402)

Cuánto fui y volví,  
hasta romper mi calzado;  
dime que sí o que no,  
para tajar mi esperanza.  
(núm. 412)

¡Ojalá, amada mía,  
contigo siete años labrar;  
sin quinto y sin jornal,  
solo para tus ojos mirar.  
(núm. 629)

Las sutilezas simbólicas que rezuman todas estas canciones se tornan a veces en erotismo no menos delicado, pero sí más desenvuelto y chispeante, con metáforas genitales (zurrón rojo, bolsa,

cordón), o con personajes y escenografías galantes (pastores, romerías) que se hallan muy bien atestiguados en la lírica ibérica de todas las épocas:

El zurrón rojo  
y el cordón en la bandolera, se balancea;  
maldiga Dios la belleza,  
de los pastores conocida.  
(núm. 274)

¡Flores! ¡Oh flores!  
¡oh flores del haba!  
las mujercitas de la romería,  
sus ojos a la bolsa elevaron.  
(núm. 405)

Seguir desgranando e intentando evaluar los versos y los hallazgos que atesora esta profusa antología de canciones en árabe marroquí quedaría fuera de los alcances de lo que debe ser simple reseña. Las revelaciones que en el plano de lo métrico-formal, lo formulístico, lo temático y lo simbólico pueden traernos merecerán en el futuro comentarios mucho más espaciosos y sosegados, a los que deberían sumarse todos los estudiosos de la poesía popular hispana, vieja y moderna.

Lo que sí es obligado decir, para terminar, es que la edición que hace Francisco Moscoso García, notable especialista en lengua y literatura árabe en general, pero sobre todo en dialectología del árabe de Marruecos, es escrupulosísima, modélica. El libro dedica muchas páginas a la recuperación de la biografía de Carlos Pereda Roig, quien vivió casi toda su vida en Marruecos como intérprete de árabe (militar y administrativo) y escribió unas cuantas monografías de tipo etnográfico, algunas de las cuales llegó a publicar y otras no. Su colección de 651 canciones de la región de Yebala quedó, de hecho, anotada en fichas que Moscoso García se ha empeñado en ordenar, editar, glosar con pulcritud, otorgando especial atención a sus rasgos lingüístico-dialectales,

lo que garantiza el rigor filológico de sus versiones. El glosario y la bibliografía final son muy densos y prolijos. Y la edición material del libro, muy elegante.

Si este libro es importante por lo que es, puede que lo sea más aún por los horizontes que abre y promete: la cuestión de los ingredientes pluriculturales de la lírica popular hispana, vieja y nueva, va a tener que ser replanteada después de él. Pero, además, el escrutinio de las tradiciones orales en verso del norte de África se convierte, tras su publicación, en requisito obligado (y en reto apasionante) para poder interpretar nuestro patrimonio poético tradicional dentro del marco histórico-geográfico y cultural amplio y trabado en que le corresponde estar. El problema es que estas fascinantes *Coplas de la región de Yebala* son un hito académico rarísimo, casi aislado, y que nos faltan traducciones y ediciones dignas y fiables que tiendan cabezas de puente hacia las tradiciones orales (que no debieran ser sólo las árabes, sino también las beréberes) que quedan al otro lado del Estrecho. Ojalá a esta sorprendente colección le sigan más que nos permitan lanzarnos a la insólita aventura de conocer mejor nuestra tradición literaria popular apreciando mejor la de quienes tenemos al lado.

JOSÉ MANUEL PEDROSA  
Universidad de Alcalá

Varia

---





## Ramón Menéndez Pidal: poesía popular española y otros temas<sup>1</sup>

MARGIT FRENK

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM  
Academia Mexicana de la Lengua

Cuando a los 50 años Menéndez Pidal pronunció en 1919 su famoso discurso ante el Ateneo de Madrid, “La primitiva poesía lírica española”, tenía ya en su haber una serie de grandes obras, base y punto de partida de innumerables estudios filológicos y lingüísticos sobre la España medieval. Entre otras cosas, había publicado, en 1908-1912, su fundamental edición del *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*; además preparaba sus imprescindibles *Orígenes del español* (1926). Con el discurso de 1919 don Ramón puso la primera piedra de un capítulo que, como él mismo dijo en aquella ocasión, faltaba en las historias de la literatura española. Por lo demás, el tema estaba en el aire: Pedro Henríquez Ureña trabajaba en lo que llamaría *La versificación irregular en la poesía castellana*, libro en el que la antigua lírica popular desempeña un papel protagónico. Por otro lado, Julio Cejador y Frauca iniciaría en 1920 la publicación en diez tomos de una extensa antología que agruparía lo que él consideraba *La verdadera poesía castellana*, o sea, como reza el subtítulo, la “antigua lírica popular”.<sup>2</sup> Por los mismos años la lírica popular, antigua y mo-

---

<sup>1</sup> Este texto fue publicado como prólogo del libro *Ramón Menéndez Pidal: Estudios sobre lírica medieval*. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014. Las páginas que se indican entre paréntesis remiten a esa edición.

<sup>2</sup> De hecho, la antología constituye una mezcla de abundantes poemitas de tipo popular con otros tantos de carácter netamente culto. En cuanto al título, fue calificado por José F. Montesinos de “neciamente polémico” (*NRFH*, II (1948): 293); a la vez, es curioso

derna, ejerció gran influencia sobre varios poetas de la Generación de 1927.

El innovador estudio de Menéndez Pidal cayó, pues, en terreno fértil; aunque la verdad es que, por lo pronto, no tuvo secuelas que permitieran consolidar ese nuevo capítulo de la literatura española. Pero en medio de sus muchos otros trabajos, don Ramón no quitó el dedo del renglón, y el tema de la lírica popular preliteraria reaparece una y otra vez en los trabajos incluidos en el presente volumen, trabajos que iré citando por sus fechas:

- 1919:** “La primitiva poesía lírica española”: conferencia leída en el Ateneo de Madrid y publicada en sus *Estudios Literarios*, de 1920; el libro se reeditó en la Colección Austral.
- 1922:** “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”: conferencia leída en el All Souls College de la Universidad de Oxford, en 1922; publicada en *El Romancero. Teorías e investigaciones*, Madrid, Editorial Paez, s.f., y en un tomo de la Colección Austral.
- 1938/1941:** “Poesía árabe y poesía europea”: conferencia leída en La Habana en 1937 y publicada en dos versiones ampliadas, en 1938 y 1941.<sup>3</sup>
- 1943:** “Sobre primitiva lírica española”: publicado en la revista *Cultura Neolatina*, 1943, y en el libro *De primitiva lírica española y antigua épica*, Colección Austral.

---

constatar que parece proceder de una frase que Menéndez Pidal utilizó en su discurso de 1919: “la verdadera poesía lírica, la primitiva, la única que cultiva el pueblo...” (56). La idea venía de lejos: ya en 1776, G. A. Bürger había sostenido que la poesía popular es “la única verdadera”. Véase mi libro *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, 2ª. ed., México: El Colegio de México, 1985, p. 9.

<sup>3</sup> A la versión de 1938, publicada en el *Bulletin Hispanique*, remite don Ramón en sus estudios posteriores; sin embargo, en la de 1941, de la Colección Austral, una apostilla suya pedía que se leyera esta versión; de ahí nuestra referencia a las dos fechas, aunque el texto del que cito es el de 1941.

- 1951:** “Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar”: publicado en el *Boletín de la Real Academia Española (BRAE)*, correspondiente a 1951,<sup>4</sup> y en el libro *España, eslabón entre el Islam y la Cristiandad*, Colección Austral.
- 1952/1956:** La canción andaluza entre los mozárabes de hace un milenio”: conferencia leída en el Instituto de Estudios Egipcios de Madrid, en 1952, y publicado en el citado libro *España, eslabón entre el Islam y la Cristiandad*.
- 1960:** “La primitiva lírica europea. Estado actual del problema”: publicado en la *Revista de Filología Española*, 1960.

A estos estudios hay que añadir el capítulo XIII del libro *Poesía juglaresca y juglares*, a partir de su sexta edición, refundida, de 1957, que lleva el subtítulo *Orígenes de las literaturas románicas*.

Varios de estos títulos revelan ya ciertos cambios de enfoque (como el paso de *española* a *románica*, a *andalusí*, a *europea*) y la aparición de nuevas líneas de investigación. La más importante es la desarrollada por primera vez en 1938/1941, sobre la poesía hispano-árabe y su influencia, principalmente sobre la poesía de los primeros trovadores provenzales; esta constituye el otro gran tema del presente libro. Lo que los títulos no nos dicen es que cada uno de estos artículos abarca varios temas, que a su vez van reapareciendo, iguales, matizados o transformados, en los estudios subsiguientes, cuando no desaparecen. Los iremos viendo uno por uno, comenzando por un concepto clave.

---

<sup>4</sup> Aunque una nota al pie remite al *Romancero hispánico* de don Ramón, publicado en 1935. Un resumen apareció en su libro *Los orígenes de las literaturas románicas a la luz de un descubrimiento reciente*, Santander, 1951, y otro en la revista norteamericana *Measure* de 1952.

## “Origen, orígenes”: un término ambiguo

En 1919 dijo Menéndez Pidal lo siguiente: “hay que pensar que todo género literario que no sea una mera importación extraña surge de un fondo nacional cultivado popularmente antes de ser tratado por los más cultos” (3). Y también: “lo indígena popular está siempre como base de toda la producción literaria” (3). Con estas expresiones se sumó don Ramón a toda una corriente de pensamiento europeo que, iniciada en la segunda mitad del siglo XVIII, culminó en el XIX. En el campo de la historia literaria, se buscaba una explicación a la súbita aparición, a fines del siglo XII, de la poesía trovadoresca provenzal con Guillermo IX de Aquitania y se formularon varias hipótesis sobre sus “orígenes”. Una de ellas, alimentada por la idealización contemporánea de la poesía popular, fue la “teoría de los orígenes populares”, representada, entre otros, por los reconocidos filólogos franceses Gaston Paris y Alfred Jeanroy, que Menéndez Pidal conoció muy bien. En Alemania, Friedrich Theodor Vischer había afirmado en 1851 que la poesía popular es en todo tiempo “*el arte que está antes del arte*”, y los hermanos Grimm habían sostenido que la poesía artística es siempre continuación de la popular, pues en esta ya aparecen en germen todos los géneros que desarrollará aquella.<sup>5</sup>

En el discurso de 1919 y en estudios subsiguientes encontramos varios otros ecos de las ideas expresadas por quienes desde el siglo XVIII teorizaban sobre poesía popular y sobre los “orígenes populares” de la lírica europea. Decía don Ramón en 1919: “debemos esforzarnos en descubrir el villancico hacia los más remotos tiempos que podamos” (28). La lírica popular preliteraria que buscaba él tenía que ser muy antigua (y por eso, *primitiva*). En 1951 precisó esta idea ya en el título mismo: “Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar”. Nos recuerda ahí que la gente siempre ha cantado, en el trabajo y en el ocio,

---

<sup>5</sup> Véase la primera parte (“Un siglo de especulaciones”) de *Las jarchas mozárabes*, ob. cit., en especial, las páginas 19-43.

y de manera muy convincente, dice: “Esos cantos, indudablemente, nacieron en toda la Romania a la vez que las lenguas románicas nacían, diferenciándose cada vez más del latín escrito” (249); esos cantos, añade, son “consustanciales con la lengua latina vulgar y con ella evolucionados hasta convertirse en cantos románicos” (251). Lo reiteró en 1957. La idea de la antigüedad de los cantos populares se remonta, por lo menos, al siglo XVIII, cuando aparecieron en Inglaterra libros intitulados *Collection of Old Ballads, Fragments of Ancient Poetry, Reliques of Ancient English Poetry*. Y la idea reaparece en muchos escritos del XIX. La antiquísima poesía ha desaparecido, pero ha dejado “fragmentos” y “reliquias” que, en cierta medida, permiten reconstruirla, así como – dirá Menéndez Pidal – el latín vulgar, irrecuperable, puede reconstruirse parcialmente a base de las lenguas romances. Varios otros conceptos desarrollados por don Ramón tienen, como iremos viendo, idénticos antecedentes.

Las raíces románticas del discurso pidaliano de 1919 fueron criticadas por varios colegas, y la idea de los orígenes populares de toda literatura no vuelve a presentarse de manera tan clara y tajante en los escritos de don Ramón. En el dedicado a las recién descubiertas jarchas mozárabes (1951) leemos cosas como: “Ahora vemos que también para los orígenes de la poesía lírica la aportación española ofrece recursos únicos en su clase” (248). Unos años después, en 1957, el capítulo XIII de su libro sobre los juglares considera que el espectáculo juglaresco está en el “origen” de las literaturas romances. Todo, a mi ver, parece indicar, sin embargo, que en estos pasajes la palabra *origen*, *orígenes*, no necesariamente implica procedencia, sino más bien precedencia, anterioridad. Y aun llega a significar “comienzos”, como en la frase “en el siglo XII, en la época de orígenes de la poesía lírica” (1943: 164), o sea, de los comienzos de la lírica culta.

Consciente de la ambigüedad del término, en el último trabajo de la serie, publicado en 1960, el párrafo 13, se intitula, entre signos de interrogación, “¿Orígenes de la lírica?”. Y ahí, respondiendo a una crítica de Aurelio Roncaglia, acepta, casi tímidamente: “Pero también *orígenes* tiene el sentido lato de *período de*

*orígenes, período protohistórico*” (308). Inquieta aquí la palabrita *también*: ¿cuál sería el otro sentido o los otros sentidos? Se diría que son dos: el habitual y no lato, que denota “proveniencia”, y el de “comienzos”.<sup>6</sup>

## Los testimonios

Cuando, en el pasaje ahora citado, definía don Ramón el “período de orígenes” como *período protohistórico*, estaba pensando, posiblemente, en los abundantes testimonios que había venido citando a lo largo de los años para apoyar su tesis de la existencia de cantos populares en épocas preliterarias. En 1919 su argumentación se fundó sobre todo — porque los textos conservados eran poquísimos — en relatos de cronistas castellanos del siglo XII, principalmente del de Alfonso VII, que daba cuenta de cantos entonados por los soldados que volvían vencedores, de otros dedicados al recibimiento de reyes, de endechas fúnebres, etc. En el artículo de 1943, destinado a complementar el anterior, ampliaría y documentaría cabalmente toda esa información procedente de las crónicas españolas. En 1957 citará testimonios de la época visigoda: en el Concilio de Toledo, del año 589, san Isidoro mencionó a los obreros que cantaban canciones obscenas mientras trabajaban; en el siglo VII san Eugenio de Toledo se refirió a los cantares del vulgo “en que se zahiere cualquier vicio de cónyuges, hijos o criados de la vecindad”. Valerio del Bierzo acusó al “goliárdico cleriquillo Justo” de entonar en las casas “cantilenas de embriaguez y lascivia (...), horrendos cantares y venenosas *ballimatias*”.<sup>7</sup> En 1957 mencionará don Ramón testimonios de los siglos VI a VIII procedentes de otros países, como las conocidas

---

<sup>6</sup> Ya en 1919, a propósito de los testimonios de cantos colectivos que aportó el cronista de Alfonso VII, ha dicho don Ramón: “en el período de nuestros orígenes literarios, la ciudad de Toledo... oye resonar la poesía lírica...”, o sea, en el siglo XII.

<sup>7</sup> La palabra *ballimatias* fascinó a don Ramón y, unida a *venenosas* reaparecerá en 1960. La recopilación de expresiones análogas en documentos eclesiásticos tiene también ante-

condenas emitidas en concilios eclesiásticos y ciertos pasajes de Carlomagno, de Alcuino y de otros autores.

## El pueblo

Antes de seguir hablando de las canciones de la época preliteraria, importa saber qué se entendía por *pueblo* cuando se hablaba de las canciones populares. Para muchos románticos alemanes, en el periodo preliterario el pueblo no estaba aún socialmente diferenciado (Vischer, 1851); y Detlev barón von Liliencron llegó a afirmar en 1884 que hasta el siglo XVI el pueblo era “la totalidad indivisa de la nación”, y que a partir de entonces se redujo a las capas inferiores de la sociedad.<sup>8</sup> Sólo una vez, y acaso por influencia de Jeanroy, sostuvo don Ramón, en 1960, que en “tiempos primitivos” “las clases sociales estaban bastante indiferenciadas” (299). En ese mismo trabajo reiteró, en cambio, la idea que del pueblo primitivo había expresado en todos sus trabajos anteriores, a saber, que las diversas clases sociales constituían una sola comunidad: “En esa época primitiva” la común ignorancia del latín y de la escritura igualaba a “las clases educadas con las ineducadas”; todos cuantos hablaban el latín vulgar, en su evolución hacia las lenguas romances, constituían un “público mezclado, cortesano, caballeresco, burgués, rural” (315).<sup>9</sup> Cabe escuchar en esta concepción del *pueblo* un eco de opiniones como la del gran escritor romántico Ludwig Tieck, quien en 1803 sostuvo que todavía en la época de los trovadores nobleza y pueblo bajo eran una sola cosa.

---

cedentes europeos en el siglo XIX y comienzos del XX; véase *Las jarchas mozárabes*, ob. cit., pp. 46-48.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>9</sup> En 1919 habló don Ramón del “pueblo en común, incluyendo en él los más humildes con los más doctos” (8). En 1957: la lírica era “tan propia de las clases inferiores como de las superiores”, “usada lo mismo por la gente rústica que por la aristocrática en sus danzas y demás solaces”.



Esa reiterada idea de lo que era el pueblo suele ir de la mano con el término o el concepto de *nación*. En los comienzos mismos de las teorías románticas había dicho Herder que la poesía popular es “la voz viva de la naturaleza nacional”, y Goethe, en 1823: las canciones populares “son las canciones que definen a un pueblo”. Recordemos que Menéndez Pidal afirmó en 1919 que los géneros literarios surgen de “un fondo *nacional* cultivado popularmente”. Con ese mismo sentido utilizó ahí la palabra *español* y habló de “las más antiguas muestras de poesía lírica propiamente *española*” (28). Tras el hallazgo de las jarchas mozárabes, subrayará don Ramón la “aportación *española*” al conocimiento de los “orígenes” (1951: 248), y en cuanto a las canciones de mujer, “comunes a todo el occidente”, afirmará la singularidad de la variedad *española* y sostendrá que gracias a las jarchas, “España aparece entre los pueblos románicos como un país de excepción” (1960: 248, y cf. nota 204).

### Poesía popular, poesía tradicional

Si el nacionalismo pidaliano no tiene quiebres, el concepto fundamental de poesía popular pasa por varias fluctuaciones en el pensamiento de don Ramón. En 1919 ha dicho que el canto popular “siempre es una creación propia del pueblo que lo maneja” (3). La idea no podía estar más claramente expresada. Pero en el mismo discurso, donde impera el término *popular*, nos encontramos de pronto con la aseveración de que las estrofas que glosaban el estribillo de las canciones eran “meramente populares”, o sea, improvisadas y efímeras, mientras que el estribillo era *tradicional*. Y es que, por lo menos desde 1916, venía elaborando don Ramón una nueva idea, que cuajaría en su trabajo de 1922, “Poesía popular y poesía tradicional” (61-94). En él reclamaría para España un término no usado en las demás lenguas europeas y que hacía falta: había que distinguir entre composiciones *populares*, las divulgadas gracias a una moda pasajera y que la gente siente ajenas y repite sin casi variarlas, y las poesías *tradicionales*, ancladas en

una tradición, que la gente hace suyas durante generaciones y que va variando continuamente. En 1919 no desarrolló esta idea y, de hecho, volvió a usar muchas veces el término *popular*, con el sentido que venía ya dando a *tradicional*.

Misma fluctuación entre los dos términos, en trabajos posteriores. En 1951 leemos que las jarchas “en sus orígenes [comienzos], y después en la mayoría de los casos, eran una canción preexistente y *popular*” (197); pero dirá que muchas son “de auténtico carácter tradicional” (253).<sup>10</sup> En cierto pasaje de 1960 se declara definitivamente a favor del término *tradicional*. Este parece haberse impuesto después en muchos estudios sobre folclor poético en lengua española. En cambio, en países como Francia e Italia se sigue hablando de *poésie populaire*, *poesia popolare*, cuando no de *poesía oral* o *folclórica*, con el mismo sentido que don Ramón adjudicó a *poesía tradicional*.<sup>11</sup>

En el estudio de 1922, basado en sus incipientes conocimientos sobre el romancero, aseveró don Ramón que todo poema tradicional es obra de un autor individual, y las sucesivas refundiciones importantes de su contenido también lo son. “Una poesía tradicional (...) es anónima porque es el resultado de múltiples creaciones individuales” (79). En épocas de florecimiento, como los siglos XV y XVI, las variantes surgen lo mismo entre iletrados que entre gente de superior cultura y “están dominadas por corrientes de acierto poético” (82). A este periodo *aédico* sucede un periodo *rapsódico*, de decadencia, en que la poesía queda “reducida al ínfimo vulgo y población más rústica” (82).<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Hay que tener en cuenta que en 1922 ha definido don Ramón la *poesía tradicional* como uno de varios tipos de *poesía popular* y que todavía en 1960 aseveró que la palabra *popular* tiene dos sentidos: “divulgado” y “tradicional” (298). Estas afirmaciones ciertamente pueden crear confusión, pues contradicen su propia contraposición *poesía popular* / *poesía tradicional*.

<sup>11</sup> Por mi parte, me he aferrado al término *popular* al hablar de la lírica española antigua, porque en la Edad Media era patrimonio del *pueblo*, de campesinos y pastores. Para la época moderna prefiero el término *folclórico*, -a. Actualmente se está usando cada vez más la palabra *oral* (*literatura oral*, *poesía oral*), que don Ramón también utilizó alguna vez.

<sup>12</sup> Quizá en ese momento no conocía don Ramón más que ejemplos poco felices del romancero viejo conservado en la tradición oral moderna. Años después entraría en

Después de 1922, don Ramón varió estos conceptos, concediendo mayor importancia a las intervenciones de la colectividad y disminuyendo el papel del "autor". De 1951 son las siguientes definiciones del "arte anónimo o colectivo": las sucesivas transformaciones del poema "van despojando el estilo del primer autor, o autores sucesivos, de todo aquello que no conviene al gusto colectivo". Y el estudio finaliza con estas palabras: "tal es el estilo tradicional, elaborado (...) por reiterada corrección anónima, la única que logra esa belleza sin literatura (...)" (255, *Kunst ohne Kunst*, "arte sin arte", había dicho Vischer en 1851). En 1960 nos dirá que la "primitiva lírica europea" es "suma de anónimas iniciativas individuales refrendadas continuamente por el gusto del público" (315). Sorprende aquí la palabra *público*, que implica una recepción más bien pasiva. Y de hecho, en seguida el acento recae nuevamente en "el poeta":

El poeta animado por el *sentimiento de la colectividad* quiere hacer obra de todos, y si hace obra muy nueva (...), la destina al tesoro de todos, pues él no desea sino verla difundida; si rehace muy a fondo un tema muy popularizado, sólo se propone continuarlo, mejorándolo a su gusto, que piensa sea el gusto común.

Ya en 1957 había vuelto don Ramón a recalcar la importancia de los autores individuales cuando adjudicó a los juglares de la época preliteraria un papel fundamental:

Creo inexcusable pensar que los juglares tuvieron la iniciativa y la parte mayor, la más difícil y la decisiva en esos primeros tiempos (...) El juglar, hombre indocto, que cada día entiende menos el bajo latín (...) se vio antes que nadie obligado (...) a emplear las formas del latín vulgar, ajenas a la gramática. (...) Siglos debieron pasar en

---

contacto con muchas versiones modernas y valoraría las versiones y variantes que venían a enriquecer el conocimiento de los romances viejos. Pero no llegó a apreciar el romancero tradicional moderno en sus propios términos, tarea que quedaría a cargo de su nieto, Diego Catalán, y de otros muchos estudiosos, a partir de los años 60.

que el canto y recitación de los histriones o juglares fue la única literatura que existió en los nacientes idiomas de la Romania.<sup>13</sup>

Luego añade: “dejándose conducir del gusto vulgar (...), crearon una nueva tradición popular en la lengua románica de los pueblos medievales”.

De Sergio Baldi hemos aprendido el esclarecedor concepto de *escuela poética popular*,<sup>14</sup> que vino a eliminar la distancia entre el individuo y la colectividad: el individuo creador se ajusta ya a los procedimientos y recursos de la escuela poética popular dentro de la cual actúa.<sup>15</sup> No se trata de *gusto*, sino del dominio de temas, motivos, recursos métricos y estilísticos, en suma, de ciertas maneras de hacer poesía. Menéndez Pidal se acercó a esta concepción y de hecho utilizó algunas veces, en estos contextos, la palabra *escuela* y aun *escuelas poéticas*, pero no parece haber conocido o reconocido el importante trabajo de Sergio Baldi.

La creación pidaliana del término *poesía tradicional* derivó en los de *teoría tradicionalista* y *tradicionalismo*, que don Ramón opuso apasionada y reiteradamente al de *crítica antitradicionalista* y a los de *teoría individualista* e *individualismo*. El tradicionalismo se le convirtió en una especie de credo.

A este propósito, me permito contar una pequeña anécdota. En la primavera de 1952 coincidimos en Madrid cuatro amigos veinteañeros: el nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez, la argentina Emma Susana Speratti y dos mexicanos, Antonio Alatorre y yo, su esposa; los cuatro éramos del Colegio de México. Decidimos ir a ver a Menéndez Pidal e hicimos una cita. Nos recibió

---

<sup>13</sup> *Poesía juglaresca*, ob. cit., pp. 423-424.

<sup>14</sup> Sergio Baldi, “Sul concetto di poesia popolare” (1946), en su libro *Studi sulla poesia popolare d’Inghilterra e di Scozia*, Roma, Edizioni di “Storia e Letteratura”, 1949: 41-65. Véase Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1957, p. 241, nota 3.

<sup>15</sup> “De hecho, Wolfgang Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlín, 1963: 34-48, sostiene que las versiones primitivas ofrecían ya los rasgos típicos y que la tradición se ha limitado a robustecerlos” (E. Asensio, ob. cit., p. 264, nota 36).

amablemente en una gran sala. Mejía había publicado *Romances y corridos nicaragüenses*, yo tenía mi tesis sobre “La lírica popular en los siglos de oro”, reseñada por José F. Montesinos en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* de 1948, y Antonio era coeditor de esa importante revista; Emma trabajaba en Valle-Inclán. La conversación se animó, y don Ramón se levantaba a cada rato para ir a traer y enseñarnos libros y revistas. En cierto momento exclamó: “Cuando regresen a sus países, lleven la buena nueva del Tradicionalismo”. Así dijo. Prometimos hacerlo. Don Ramón seguía trayéndonos cosas, y la visita se prolongaba más de lo debido. Al fin nos despedimos, y don Ramón, desde lo alto de la escalera por la que íbamos bajando, nos dijo: “Vuelvan pronto. Pero no se queden tanto tiempo”. (Salimos avergonzados y resintiendo la injusticia).

### La poesía popular tradicional es sencilla, espontánea, natural

En 1919 dijo don Ramón que la primitiva poesía lírica española era la producción “más inartificiosa del pueblo en común” (8). También habló ahí de poesía natural y espontánea. En 1951 la definió así: “simplicidad perfecta (...), liricidad transparente como el agua manantía”, algo “inconfundible con el artificio de cualquier estilo individual”, y aún más: “producto natural (...) inconfundible con los fabricados por el hombre” (173). Resuenan aquí nuevamente ecos de ciertas ideas románticas: las canciones populares eran “obras de la naturaleza, como las plantas” (Görres), “naturaleza sin arte” (Voss); no tenían “ni pretensión ni afectación” (Goethe), no usaban jamás el artificio ni la retórica (Schlegel); su lenguaje era sencillo y sin adornos (Eschenburg).<sup>16</sup> Curiosamente, en el mismo estudio de 1951 encontramos una afirmación que parece desmentir aquello de “producto natural (...) inconfundible con los fabricados por el hombre”. Porque ahí leemos: “es

---

<sup>16</sup> Véase *Las jarchas mozárabes*, ob. cit., pp. 18-19 y nota.

presunción evidente que los cantos del pueblo y de los juglares del pueblo no crecieron en absoluta espontaneidad, sino que hubieron de sufrir influencias eclesiásticas frecuentes" (250).

Al margen de tales fluctuaciones, vemos en los diversos trabajos de don Ramón varias ideas que, aunque no todas aparezcan explícitamente formuladas, están siempre presentes, como las referentes a la naturaleza del pueblo en la época preliteraria y a la antigüedad de la lírica tradicional. Veamos algunas más.

### Pervivencia de la lírica popular

Para don Ramón la lírica popular tradicional española y románica surge en los tiempos oscuros de la Edad Media sin dejar, casi, huellas textuales; continúa su existencia en estado latente hasta que brota inesperadamente en las jarchas mozárabes andaluzas de los siglos XI a XIII, por cierto, en un mundo ajeno al latino y en caracteres no latinos, sino semíticos.<sup>17</sup> En los siglos XIII y XIV sale nuevamente a la superficie en muchas cantigas de amigo paralelísticas de los trovadores y juglares gallegoportugueses; luego se sumerge de nuevo, hasta reaparecer en unos cuantos textos castellanos del siglo XV y, por fin, en innumerables "villancicos tardíos" del XVI.<sup>18</sup> "La teoría tradicionalista se funda en comprobar que muchas de estas canciones en estilo tradicional alcanzan efectivamente una vida muy larga y muy extensa en boca del pueblo" (1951: 174). La supervivencia hasta fechas recientes de

---

<sup>17</sup> Un apartado de 1957 se intitula "Latencia de la literatura primitiva", y en él leemos que "la prolongadísima latencia de la canción primitiva" que aparece en las jarchas se explica por su lenguaje y por "sus temas, muy extraños al latín literario".

<sup>18</sup> Menéndez Pidal usaba la palabra *villancico* con el sentido de "cantarcito de tipo popular tradicional" que servía de estribillo a unas estrofas que lo glosaban. La palabra es ambigua, pues designa también una forma poético-musical, surgida en el siglo XV, que corresponde al conjunto de estribillo (popular o no) más estrofas, al final de las cuales se repite, casi siempre parcialmente, la letra del estribillo y siempre su música completa. Cuando don Ramón habla de villancicos *tardíos*, lo hace, obviamente, porque los considera reliquias de la lírica primitiva.

ciertas canciones documentadas en el Siglo de Oro español le dan la razón, y él hubiera podido aducirlas de haber leído los artículos que Eduardo Martínez Torner fue publicando entre los años de 1946 y 1950 en la revista *Symposium*.<sup>19</sup> Por otra parte, don Ramón también comprobó acertadamente que en el siglo XVII la lírica tradicional fue “ahogada por la incipiente boga de otra nueva forma de canción, la copla y la seguidilla” (151). Pero esta importante aseveración no lo llevó a reconocer que toda poesía tradicional es un fenómeno histórico, que, por mucho que se prolongue, puede ser sustituida por otra diferente, dejando sólo, como ocurrió en España, supervivencias excepcionales. Tampoco planteó la posibilidad de que la lírica popular que hace su aparición en el Renacimiento perteneciera, al menos en parte, a tradiciones medievales más recientes, distintas de las de la lírica preliteraria.

Asociada a la idea de las apariciones esporádicas de la primitiva lírica popular está otra que interesó mucho a Menéndez Pidal: la de su cultivo en ambientes y por autores cultos: los poetas hebreos y árabes primero; luego los gallegoportugueses; luego los de la España renacentista.<sup>20</sup> En la Castilla medieval no hay más testimonios de esa dignificación que, en el siglo XIII, la cántica de veladores de Berceo y, en el XIV, las serranillas de Juan Ruiz; en el XV, la cerrazón de un Juan Alfonso de Baena ante las manifestaciones populares impidió que se pusieran por escrito las poesías cortesanas basadas en canciones tradicionales; pero ya a mediados del siglo tenemos el precioso testimonio del “Villancico a sus tres hijas” atribuido al Marqués de Santillana.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> El título es “Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna”. Esos estudios desembocaron en su libro *Lírica hispánica (Relaciones entre lo popular y lo culto)*. Madrid: Castalia, 1966.

<sup>20</sup> Véase mi trabajo “Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro” (1962), en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 58-96.

<sup>21</sup> Cf. mi “¿Santillana o Suero de Ribera?”, *NRFH* 16 (1962): 437.

## Géneros y temas. Amor virginal y amor lascivo

En el discurso de 1919 desempeñan un papel importante los géneros mencionados por cronistas del siglo XII; además, las serranillas del Arcipreste de Hita, derivadas, al decir de don Ramón, de canciones de caminante documentadas a partir del Renacimiento. Desgraciadamente sobre los temas y géneros castellanos primitivos “nada de cierto sabemos, porque la pérdida de la lírica más antigua castellana es casi completa, y apenas podemos presumirla atendiendo a derivaciones y reflejos escasos, relativamente tardíos” (30). Tiene que haber habido albas y canciones de mayo, pero no se conservan textos de la Edad Media.

La publicación de jarchas romances vino a llenar parcialmente ese hueco. Y así, en 1951 dedicó nuestro filólogo gran espacio a los temas de las canciones “de habib” — como las llama —, a sus formas métricas y a su relación con los de las cantigas de amigo gallego-portuguesas y de los “villancicos” castellanos, ampliando las analogías expuestas poco antes, brillantemente, por Dámaso Alonso.<sup>22</sup> Encontró don Ramón más parecido con los “villancicos”, hasta el punto de decir, exagerando, que las jarchas son “cantares idénticos a los de los siglos XV y XVI”. La semejanza está, claro, en el hecho de ser canciones de mujer (“de doncella”), en el de dirigirse a la madre o al amigo, en la tristeza de la muchacha por la ausencia o el abandono del amado y en otros temas. Pero está también en “lo indeciso y fluctuante de la métrica” y la frecuente desigualdad de los versos; en la presencia de dísticos, de trísticos con rima abb y de cuartetos; entre estas, las que riman abcb, ¡como las coplas modernas! y aquella otra en aire de seguidilla. Las rimas, dice, son asonantes en palabras romances, consonantes en palabras árabes. En fin, “la métrica popularista de las jarchas muestra la primitiva versificación románica” (209). También resaltó don Ramón en 1951 el bilingüismo de la jarcha,

---

<sup>22</sup> Dámaso Alonso, “Cancioncillas *de amigo* mozárabes. Primavera temprana de la lírica europea”, *Revista de Filología Española*, 33 (1949): 297-349.



que consideraba reflejo del habla común de la población bilingüe del Ándalus y comparable al ocasional poliglotismo de la poesía provenzal. Pero lo que más lo entusiasmó fueron las “asombrosas semejanzas con las canciones posteriores”, su belleza y su “delicado perfume de primitivismo”.

En 1960, cuando ya conocía las jarchas de la serie árabe publicadas por García Gómez, volvería don Ramón a ocuparse largamente de las jarchas. Ahora debe reconocer que “las jarchas conocidas no nos dan (...) sino una pequeña parte de la producción tradicional” (310) y que sin duda esta incluyó también otros géneros y temas. Le preocupa en ese estudio el tema del amor y sus varias manifestaciones. Si las condenas eclesiásticas mencionaban reiteradamente los cantos lascivos de las mujeres, ¿existían estos en España? Sin duda, pero en la época pagana. ¿También se cantarían entonces el amor virginal, como ocurre en las jarchas? “Más bien creo que estos cantos de amor virginal serán una cristianización de los cantos paganos de mujer” (312).

Aparece aquí otra de las grandes preocupaciones de don Ramón, quien ansiaba ver en toda la lírica tradicional de España, desde sus comienzos hasta la era moderna, lo que encontró en las veinte jarchas de la serie hebrea: “el amor casto, los pudorosos anhelos del primer amor” (239). En 1957 había afirmado don Ramón que “Algunas, muy pocas de las canciones que nos transmiten las muwaschahas hasta hoy conocidas pueden, por su deshonestidad, derivar de las venenosas *ballimatias* que indignaban a san Valerio”. Se refería aquí a las de la serie árabe, algunas de las cuales, en efecto, pican que rabian, como decía Dámaso Alonso. Sin embargo, añadía, la “casi totalidad” de las jarchas romances es “de una pureza irreprochable (...), ingenuos cantos de doncella enamorada”.<sup>23</sup> No tenían, pues, razón, los clérigos que, en los siglos

---

<sup>23</sup> Es interesante también el siguiente pasaje de 1960: “Este filón tradicional de cantos femeninos, que decimos común a todo el Occidente, tiene (...) variedades locales, y la variedad española es muy singular. La canción francesa de malmaridada no existe en las jarchas y no se da así en España” (315-316). En cambio, sí se da el “amor virginal, tutelado por la madre”, como en las cantigas de amigo gallegoportuguesas y en los villancicos

oscuros, condenaban la lírica oral que cantaba la gente “por inocente y pura que en gran parte fuera”. Es probable, dirá finalmente en 1960, “que dentro de la gran unidad del reino visigodo, en diversas regiones, junto a las *ballimatias* perniciosas (...), abundaban otras de castidad irreprochable, de niña y madre, (...), *ballimatias* de amigo, antecedentes” de las gallego portuguesas.

Pero aboquémonos a una de las grandes cuestiones que apasionaron a don Ramón desde siempre y hasta el final: la de las formas que adoptó la poesía popular de la Edad Media española.

### Las formas. Zéjel “versus” cantiga paralelística

Ya en su estudio inicial expuso Menéndez Pidal la idea de que la poesía lírica oral de la Edad Media adoptó dos formas fundamentales y contrapuestas: la paralelística y la constituida por un estribillo seguido de estrofas que lo glosaban. Aquella era la bien conocida estructura de muchas cantigas de amigo gallegoportuguesas que, según todos los indicios, se habían inspirado en viejos cantos populares del noroeste hispánico. De la otra forma, la constituida por estribillo y glosa, se tenían sólo textos más tardíos. Las dos formas se dieron, decía don Ramón, en Castilla y en Galicia y Portugal, pero una predominó con mucho en el centro de la península y en lengua castellana y la otra, en el noroeste y en gallegoportugués. Esta antinomia aparece reiterada en otros trabajos pidalianos, hasta 1960,<sup>24</sup> y se divulgó en los manuales de literatura española y en estudios especializados.

---

castellanos y también en la copla popular moderna: son, dice don Ramón, “nueve siglos de tradición persistente”. También en 1960 escribió: “Una distinta moral sexual rige la poesía a ambos lados de los Pirineos”; en España reina una austeridad ética pareja de cierta austeridad estética.

<sup>24</sup> En 1951 encontramos una tercera forma “glosadora”, la representada por la pastorela de Airas Nunes y el “Villancico” de Santillana. En realidad no “glosan” las canciones, sino que las incorporan a una composición más extensa. Dice don Ramón que esta forma es más rara; sin embargo, en los siglos XVI y XVII se presentará en las muchas “en-

Las jarchas no constituyeron para Menéndez Pidal una tercera forma de la lírica popular, pues para él eran estribillos y “pedían” una glosa que no se ha conservado.<sup>25</sup> No consideró don Ramón la posibilidad de que se tratara de composiciones monoestróficas, como sugirió Paolo Toschi en 1951; ciertamente, las ha habido en el folclor español y de otras regiones. Ya decía Jeanroy que “nada tiene de absurdo que una pieza lírica no se componga más que de dos o tres versos”.<sup>26</sup>

En 1919 don Ramón describió con entusiasmo aquellas cantigas de amigo, cuyo paralelismo refleja “la expresión más inartificiosa del pueblo” (8); es, dirá en 1951, “de popularidad antigua” y “se hallan ejemplos en Italia, en Francia, en Cataluña, (...) en Castilla”. Es una lástima que no llegara a conocer don Ramón el cantar de Zorraquín Sancho, que Francisco Rico desenterró de una crónica abulense del siglo XII, cuyas dos estrofas paralelas comparan al héroe castellano con Roldán y Oliveros.<sup>27</sup>

En cuanto a la otra forma, para don Ramón estaba constituida por un estribillo seguido de una o más estrofas de tres versos con la misma rima y un verso, el “verso de vuelta”, que rimaba con el estribillo. Esta forma, que él designó con el nombre árabe *zéjel*, se conoció, decía, en otros países de la Romania, pero en el centro de España tuvo “más arraigo desde una época remotísima preliteraria, hasta el punto de haberse introducido en la poesía árabe andaluza desde el siglo XI” (54); y precisando más: “entre los siglos X y XI, parece haber sido imitado del inculto romance por los españoles islamizados para componer poesías en un árabe popular, salpicado de voces románicas” (37-38).

---

saladas” y “ensaladillas” de músicos (Mateo Flecha y discípulos) y poetas (Pedro de Padilla, Fernán González de Eslava, Góngora, Lope y muchos más).

<sup>25</sup> “La canción o letrilla, estrofa rudimentaria de la poesía románica (...) pide en su brevedad extremada algún desenvolvimiento o comentario poético” (1951: 232).

<sup>26</sup> Véase *Las jarchas mozárabes*, ob. cit., pp. 152 s. y nota 113.

<sup>27</sup> Francisco Rico, “Zorraquín Sancho, Roldán y Oliveros: un cantar paralelístico castellano del siglo XII” en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino, 1910-1970*. Madrid: Castalia, pp. 537-564.

El zéjel “debía servir para los primitivos cantares de las fiestas religiosas y profanas de los castellanos” (30) y fue desde entonces “la forma propia y corriente en la lírica popular castellana” (37), de modo que, dirá en 1951, “el zéjel y el villancico son inseparables” (236). Verdad es que sólo tenemos del zéjel reflejos “relativamente tardíos” (30): en el siglo XIV el Arcipreste de Hita compuso seis canciones zejelescas y luego, desde fines del siglo XV, la forma aparece en abundantes “villancicos glosados” castellanos de carácter popular, lo mismo en cancioneros que en las obras teatrales de Lope y Calderón.

En 1919 don Ramón conocía poco esos villancicos glosados de carácter popular tradicional registrados en los siglos XV a XVII, cosa comprensible en aquellos tiempos.<sup>28</sup> De haber conocido esas composiciones, se habría percatado de que la estructura zejelesca es de las menos usadas y la habría encontrado, en cambio, en abundantes composiciones que habría llamado “meramente populares”, esto es, improvisadas, efímeras, no arraigadas en una tradición popular.<sup>29</sup>

## Avatares del zéjel. La tesis árabe

Si en 1919 Menéndez Pidal había considerado el zéjel una forma arcaica castellana, que habría influido en la poesía hispano-árabe desde el siglo X, en su trabajo sobre “Poesía árabe y poesía europea” (1938/1941) da un giro de 180 grados, diciendo, básicamente,

---

<sup>28</sup> Reiteró la misma idea en estudios posteriores, cuando ya se habían publicado bastantes glosas de tipo popular tradicional.

<sup>29</sup> Remito a mi artículo “El zéjel, ¿forma popular castellana?”, de 1973, recogido ahora en *Poesía popular hispánica*, ob. cit., pp. 448-461. Una de las canciones que don Ramón cita varias veces como zéjel es la de “Tres morillas me enamoran / en Jaén...”, cuyas estrofas son, de hecho, trísticos monorrimos sin verso de vuelta, o sea, sin el elemento “fundamental” del zéjel. Trísticos monorrimos simples hay bastantes en el repertorio tradicional de los siglos XV a XVII, como expuse en aquel trabajo, en el cual el análisis de 193 glosas populares tradicionales de esa época mostró un 3.5 % de zéjeles, frente a 13 % de tercetos monorrimos sin vuelta. Las que más abundan son las glosas hechas de dísticos y cuartetos.

que el zéjel fue una creación árabe. Dos famosos escritores musulmanes, uno del siglo XII y otro del XIV, refirieron que “*la muwashaha o zéjel*” fue inventada por Mocáddam de Cabra, poeta ciego que vivió en la región de Córdoba entre fines del siglo IX y primer cuarto del X y que en el estribillo de sus poemas mezclaba el árabe con la lengua romance que hablaban los cristianos andalusíes (mozárabes).<sup>30</sup> Su invento, añade Menéndez Pidal, fue adoptado por otros poetas árabes posteriores, el más famoso de los cuales fue, ya en el siglo XII, Ben Cuzmán,<sup>31</sup> autor de muchos e interesantes zéjeles, en que mezclaba el árabe vulgar con palabras romances. A estos se refiere don Ramón cuando llega a la siguiente conclusión:

el zéjel es un híbrido árabe-románico. Entre otras cosas, es árabe por mantener una rima común al final de las estrofas, herencia de la clásica casida árabe, además por ciertos temas; es románico por la división en estrofas, por el uso de un estribillo, repetido tras cada estrofa, por ciertos temas y por la mezcla de palabras “españolas”. El zéjel es poesía “nacida para ser cantada en medio de un pueblo birracial y bilingüe, que hablaba un árabe romanizado y un romance arabizado” (107-109).

En ese mismo estudio de 1938/1941 documenta Menéndez Pidal la difusión del zéjel hispano-árabe por el Oriente; luego se pregunta: ¿y en Occidente? Y responde: “He llegado a la convicción de que el zéjel se propagó también por Europa”, empezando por la poesía de Guillermo IX (111). Aquí da don Ramón un paso decisivo en apoyo de la “tesis árabe” sobre los orígenes de la poesía trovadoresca provenzal. Reconoce que es una tesis muy

---

<sup>30</sup> En un principio pensó Menéndez Pidal que la muwashaha y el zéjel eran una sola cosa; en 1938/1941 afirmó que el zéjel era una muwashaha en árabe dialectal; después, en 1951 y 1952/1956, consciente de sus diferencias formales y lingüísticas, puso ambas formas lado a lado y finalmente, en 1960, afirmaría que el zéjel nació de la muwashaha (¿o sea, que fue posterior a ella?).

<sup>31</sup> Normalizo la ortografía de los nombres y términos árabes según los escribió el propio don Ramón en su trabajo de 1960.

combatida, pero va rebatiendo las ideas de sus adversarios. ¿Que los primeros poetas provenzales no pusieron estribillo a sus zéjeles? Pues lo mismo hicieron poetas musulmanes, incluso en Persia, desde el siglo XI, cuando el zéjel era recitado, no cantado en coro. Descarta también la “dificultad cronológica”, pues antes de Ben Cuzmán hubo en Andalucía — afirmación dudosa — dos siglos de zéjeles.

En ese riquísimo y muy documentado estudio recuerda don Ramón la existencia del zéjel en muchas partes de la Romania medieval: “En Provenza, lo mismo que en la Francia del Norte, tenemos multitud de bailadas, rondeles y otras canciones que usan la estrofa zejelesca completa (...) Son poesía popular, poco estimada, sólo tardíamente puesta por escrito” (122). En Italia, la mitad de las *laudes* de Iacopone da Todi y muchas de otros franciscanos usaron igualmente la forma zejelesca; “y así nos atestiguan la gran boga de la canción zejelesca en la poesía profana oral” (127).

Todo este último cúmulo de datos, sin embargo, no pudo menos que provocar en don Ramón (como en muchos lectores) serias dudas acerca del origen andaluz, árabe-románico, de la forma zejelesca. Y así, hacia el final del mismo trabajo de 1938/1941 nos dice: “Verdad es que también será posible otra explicación”, pues es “*muy probable*” “que ya Mocáddam imitase una estrofa andaluza” de origen románico. La mezcla que hacía el poeta ciego de árabe y voces romances, dice más adelante, “nos deja suponer el influjo de una lírica popular de los cristianos de Andalucía, por lo menos en cuanto al estribillo, elemento extraño a la poesía árabe” (145).

Diez años después, en 1951, vuelve don Ramón a su idea anterior, pues habla de la irradiación del zéjel desde Córdoba hacia la España cristiana, la Provenza y toda la Romania, irradiación paralela a la “de otros productos literarios de la España musulmana, poseedora entonces de una cultura muy superior a la de la Europa occidental” (240). También vuelve, sin embargo, a sus dudas, ahora menos apremiantes: “*aunque difícilmente*, había que reconocer la posibilidad de que el trístico con vuelta existiese en

la poesía popular de Italia y Francia ya en el siglo IX" (242). Y de hecho, don Ramón ha dicho ahí mismo, refiriéndose al zéjel y la muwashaha, que "la literatura árabe [los] tomó, sin duda, a la románica andaluza" (232). En ese ir y venir de ideas, Menéndez Pidal se aferró, sin embargo, a un fenómeno que expuso exhaustivamente en 1938: el zéjel tuvo entre los poetas árabes de Andalucía seis variedades diferentes, y esas seis variedades aparecen también, con posterioridad, en la poesía de los primeros trovadores provenzales, lo cual no puede haber sido una casualidad, y aparecen igualmente en la lírica gallegoportuguesa y en la castellana, lo mismo que en la de Francia e Italia.

Esta idea va unida, en 1951, a una nueva y sorprendente hipótesis sobre el nacimiento de la forma zejelesca: esta procede del trístico monorrímo sin verso de vuelta, que existía ya en la lírica latina y que, nos dice ahora, "es probable (...) que fuese indígena en toda la Rumania y en toda España, incluso en el Noroeste, donde aparece en las cantigas de escarnio, en las de amor y aún alguna de amigo". El trístico monorrímo sin verso de vuelta "es la forma predominante para las cantigas religiosas de Alfonso X" y es "la forma general en la Península" (244).

Así, don Ramón presenta en 1951 el siguiente panorama: entre los siglos IX y X Mocáddam tomó el trístico monorrímo latino y le añadió el verso de vuelta, y él y sus continuadores complicaron la forma sencilla (siglo XI), y en sus seis variedades la estrofa zejelesca se transmitió a la primera generación de trovadores, ya dispuestos porque conocían el trístico sin vuelta. Poco después, en su conferencia de 1952, reiterará don Ramón su nueva interpretación sobre el origen de la forma zejelesca, diciendo: "es extremadamente probable, casi seguro, que el poeta cordobés inventor [de la muwashaha] tomase del pueblo andaluz [cristiano] no sólo el cantarcillo final, sino la estructura de la estrofa, por lo menos, sus tres versos monorrímos".

Se diría que en su conferencia de 1952 llegó don Ramón a una como conciliación consigo mismo, pues subrayó ahora las influencias mutuas: "el tiempo en que el emirato de Córdoba estaba en su creciente, próximo a su mayor gloria militar, políti-

ca y cultural” se dan “influjos mutuos de la poesía neolatina sobre la árabe y de la árabe sobre la neolatina”; Mocáddam “tiene la ocurrencia de poner en relación la poesía árabe con la poesía vulgar andaluza” (260).

En la conferencia de 1952 enriqueció don Ramón sus argumentos a favor de la vasta irradiación de la poesía hispano-árabe con una nueva idea, que reiteraría en 1960: los zéjeles se trasmitían a través del canto, y el campo de la poesía cantada es el más propicio para un íntimo contacto entre culturas de lenguas diferentes: “Quien se deleita en una música cuya letra no comprende percibe el ritmo y el metro y pide una traducción que, por somera, imprecisa e inhábil que sea, da una idea del sentido literal” (266). En la conferencia de 1952 también acotó don Ramón bien claramente su propia versión de la “tesis árabe”, diciendo que la poesía provenzal no nació de la árabe, sino que “sufrió una importante influencia en cuanto a uno de los varios metros que usó y en su concepción del amor cortés” (265). Si el zéjel fue para Menéndez Pidal el centro de la tesis árabe, esta incluía para él otros aspectos. El más importante, el tema del amor cortés. En su trabajo de 1938/1941, ya había dicho que la poesía hispano-árabe fue el “punto de partida de una idea del amor espiritualizada que imperó en el Occidente, contra la concepción sensualista dominante en la antigüedad” (95), y fue el punto de partida porque apareció en la poesía árabe mucho antes que en la provenzal. En su conferencia de 1952/1956 don Ramón dedicaría un extenso apartado al amor cortés, citando abundantes ejemplos de poetas árabes que hablan del sometimiento y la obediencia a la mujer amada. En 1960 mencionará además varios tópicos comunes, como el del “guardador” o *raqui*, el vanagloriarse del autor por su talento y, muy importante, la idea del *servicio* amoroso, precedente del servicio feudal.

En 1960 hablará también de las cantantes y esclavas musulmanas en la corte burgalesa (en 1015), de la conquista de Barbastro, de Guillermo IX batallando en España contra los moros y amigo de reyes de Castilla y de Aragón, de su hijo, muerto en Santiago de Compostela; de cómo Guillermo adopta “el tono y el



estilo habitual del género zejelesco”, incluso en un molde distinto al zéjel. E insistirá también en que el influjo de las canciones, lo mismo que de la cuentística, la filosofía, la escuela de traductores hispano-musulmanas, fue poderoso en Provenza y más débil en la Francia del Norte y en Italia; al resto de Europa, añade, llegó a través de Francia.

### La eterna andalucía

El tema de la irradiación de la poesía hispano-árabe estuvo asociado, desde su primera aparición pidaliana en 1938/1941, a la idea de la “eterna Andalucía”. Eterna, porque ya Juvenal y otros autores latinos habían alabado el talento de las *puellae Gaditanae*, que cantaban y bailaban haciendo vibrar sus espaldas; porque en la Edad Media abundan las referencias a las cantantes, bailadoras y juglaresas andaluzas, preferidas por los magnates cristianos; porque en el siglo XVII dos formas poético-musicales procedentes de Andalucía, la seguidilla y la copla, se propagaron con rapidez por toda España y siguen siendo preferidas por las bailarinas andaluzas en la época moderna. A propósito del zéjel, se preguntaba don Ramón en 1938/1941 si esa forma era indígena primitiva común a toda España o surgió en Andalucía y se inclinaba por esta última idea. Las jarchas le dieron luego una oportunidad de volver sobre el tema (1951), pues se basaban en su mayoría en “cantos andalusíes”. Y en 1957 escribía: “Nótese bien que lo que subrayamos aquí es la continuidad milenaria de una tradición juglaresca, fundada en una *particular aptitud melódica y coreográfica del pueblo andaluz*”.<sup>32</sup> Sólo del pueblo andaluz, añadía, no del resto de España. Luego, en el estudio de 1960 el parágrafo 23 se intitula “Éxito y latencia del canto andaluz en dos mil años”, y después de recordar a las *puellae Gaditanae*, añade ahora la difu-

---

<sup>32</sup> *Poesía juglaresca*, ob. cit., p. 435.

sión de malagueñas, peteneras, etc., por “el imperio hispanoamericano” (331-332).

## Nuevas aperturas

En el último trabajo de la serie, que don Ramón publicó cuando tenía 91 años, nos encontramos con ideas no expresadas por él en los otros escritos. Es un estudio extenso, dividido en 36 párrafos numerados, de variable dimensión, en el que ocurren cosas diferentes: por una parte, constituye una recapitulación de sus trabajos anteriores, desde el de 1919, en torno a los dos grandes ejes de su exploración; por otra parte, añade ahora cosas nuevas; hemos visto varias de ellas, veamos otras.

Como lo indica el título, la *primitiva lírica* ya no es sólo española o sólo románica, sino *europaea*. Y así leemos ahora que las jarchas se remontan a una época en que en España, Francia y Alemania florecen las canciones de mujer. “Parece en todas partes un mismo filón tradicional, con cierta igualdad temática” (313-314). Predominan aquí y allá las lamentaciones de la joven por la ausencia o el abandono del hombre amado.

Es bastante nueva en Menéndez Pidal la atención que presta ahora a algunos estudios de otros autores, como a las nuevas investigaciones jarchísticas de Emilio García Gómez y a las dedicadas a las canciones paralelísticas castellanas de la Edad Media por José Romeu Figueras y Eugenio Asensio (le sorprende descubrir la independencia de esas canciones con respecto a las cantigas de amigo gallegoportuguesas).

Menciona ahora la tesis de L. Ecker (Berna, 1934), en que ya se enumeran 28 motivos comunes a la poesía árabe, la provenzal y la alemana. En 1960 elogia don Ramón a algunos autores a los que ha logrado convencer, como Dámaso Alonso, Leo Spitzer, Theodor Frings y, en el campo arabístico, al ilustre Richard Hartmann. Glosa ampliamente un trabajo de Aurelio Roncaglia (1956), pues “su examen resulta netamente favorable a la tesis árabe”. En general, en este último estudio gusta de expresar su satisfac-

ción por las intuiciones e ideas que ha propuesto: “El tradicionalismo pisa terreno firme, pues su primera intuición recibió confirmación satisfactoria” (280). Y este logro se debe a la “larga experiencia sobre la profunda vida latente de la canción de tipo oral” (280).

Pero no podemos hablar del estudio de 1960 sin mencionar algunos aspectos inquietantes, empezando por el título, “La primitiva lírica europea...”. Hemos visto que don Ramón no sólo habla ahí de la poesía tradicional preliteraria, que es la que siempre ha denominado “primitiva”, sino también, ampliamente, de las muy literarias poesías hispano-árabes y provenzales. ¿Acaso ha ocurrido con la palabra *primitivo* lo que sucedió con el término *origen*, o sea, que *primitiva lírica* significa ahora para don Ramón la poesía (literaria) europea de los comienzos? No lo sabemos, y sólo cabe conjeturar que con ese título quiso don Ramón cerrar el círculo que había abierto 41 años antes con su tan afortunado —y tan debatido— discurso sobre “La primitiva poesía lírica española”.

En cuanto a la segunda parte del título, “Estado actual del problema”, parecería que se refiere principalmente a las conclusiones a las que él mismo ha llegado en sus varias exploraciones. Es extraño a este respecto el abierto rechazo a sus ideas sobre el origen popular románico de la muwashaha: “Toda esta generalización hipotética que parece temeraria, era fruto de un primer vistazo sobre el tema, sin indagación detenida” (280). La indagación detenida, inferimos, lo llevó a ver a la muwashaha y al zéjel como creación árabe. La verdad es que, como hemos visto de sobra, aún después del discurso de 1919, al que parece referirse su autocensura, don Ramón planteó en trabajos muy posteriores (1951, 1952) la posibilidad de un origen románico y que, de hecho, llegó a la conclusión de que el estribillo, la división en estrofas y el trístico monorrímo provenían de la Romania: a Mocáddam le dejó sólo el añadido del verso de vuelta. Una cosa es, pues, el origen —la proveniencia— de las dos formas y otra, su amplio cultivo en el mundo hispano-árabe y la irradiación que este cultivo pudo tener más allá de las fronteras andalusíes.

Hay en el texto de 1960 algunas otras cosas desconcertantes. Así, en cierto momento dice don Ramón que las jarchas no eran “materia exportable”, pues su “sencillo encanto” no se comprendería fuera de el Ándalus (330); y en otro pasaje: “Ahora el centro de la Península, esto es, Castilla, ofrece los primeros textos líricos” (313). Inquieta también leer que en la Romania no se ha documentado ningún caso antiguo de trístico con vuelta, prueba de que esta fue invento de Mocáddam (286), cuando en otro momento dirá que después de la primera generación de trovadores provenzales la estrofa zejelesca “continúa viva en la tradición oral popular, que *es* de donde procede” (344).

## Estilos de don Ramón

Saltan a la vista en los estudios pidalianos aquí comentados ciertas características de su pensamiento y de su escritura. Sin volver sobre cosas ya señaladas aquí, me gustaría resaltar un rasgo constante: la pasión con que abordaba los temas que elegía estudiar. Es una pasión que permeó su escritura de diversas maneras. En 1919 es notable, por ejemplo, con qué emoción recrea imaginativamente las escenas en las que pudo haberse cantado una canción, como la cántica de veladores en Berceo. En esos pasajes, don Ramón no veía el texto desnudo, sino que lo colocaba dentro de un contexto vital y evocaba todo el ambiente, los personajes, los sonidos.

Por otro lado, esa emoción, esa pasión desembocaba con frecuencia en una férrea y prolongada convicción de lo acertado de ciertas ideas suyas y, aunado a esta convicción, al sesgo polémico que atraviesa todos los escritos aquí recogidos. El lector verá cuán a menudo interrumpe don Ramón su discurso para atacar a quienes lo han criticado o incluso a quienes no están de acuerdo con todas sus ideas: los llama “antitradicionalistas” y, más que nada, “individualistas”, críticos literarios que, de manera simplista, sólo aceptan la creación personal del escritor. Antes de 1960, normalmente Menéndez Pidal hablaba de sus adversarios

sin nombrarlos, salvo en casos como Rodrigues Lapa, o Blasi o Li Gotti. Ciertamente, don Ramón nunca fue muy dado a dialogar con los colegas que trabajaban sobre los mismos temas.<sup>33</sup>

Se diría que algunas de las críticas que se hacían a sus trabajos lo hicieron matizar ciertas ideas o incluso, aunque rara vez, cambiarlas de cuajo. Otras transformaciones se debieron sin duda al proceso mismo de sus investigaciones. Salvo en una notable ocasión, arriba señalada, don Ramón no gustaba de hacer públicos sus cambios de opinión; le bastaba decir otra cosa, distinta de la que había dicho antes, sin meterse en aclaraciones. Hay casos en que un cambio convive en un mismo artículo con ideas que se supone había superado.

Todo ello parece mostrarnos a un don Ramón que, en ciertos aspectos, estaba en lucha consigo mismo. Nos muestra también que no se puede generalizar sobre sus ideas en torno a varios de los temas desarrollados en este libro. Si acaso, puede decirse que en muchos de ellos aparece tal idea o que en tal momento de su larga vida opinó esto o aquello. El pensamiento de don Ramón, aunque fue fiel a sí mismo en ciertas áreas, en otras estuvo en constante movimiento. Y dejémoslo aquí, para que no vuelva a decirnos que nos hemos demorado demasiado tiempo con él.

---

<sup>33</sup> En 1960 suplió un tanto esa laguna, pero en general llama la atención en sus estudios la ausencia de nombres y títulos de publicaciones que tenían que haberle interesado y contribuido a sus propias investigaciones. Poca atención prestó, por ejemplo, a los notables parecidos entre las jarchas y los *refrains* franceses del siglo XIII, evidenciados simultáneamente, en 1951 y 1952, por Roncaglia, Spitzer y Frenk. Apenas mencionó *La versificación irregular* de Henríquez Ureña (1933), la gran antología de Dámaso Alonso (1935), la que el mismo Alonso publicó con José Manuel Blecua en 1956, los arriba citados estudios de Torner (1946-1950). En 1960 mencionó a Eugenio Asensio, pero sin conceder suficiente importancia a sus luminosos artículos de 1953 y 1954, ni, en general, a su excelente libro *Poética y realidad en el cancionero peninsular* (1957). No parecen haberle interesado mis trabajos "Sobre los textos poéticos en Juan Vázquez, Mudarra y Narváez" ni "Glosas de tipo popular...", publicados en la *NRFH* de 1952 y 1968. En su "Estado actual del problema" uno habría esperado también la mención de varios trabajos importantes publicados en los años 1950 sobre las jarchas y a los que sobre poesía popular publicaron autores italianos como Santoli, Balde y Toschi.

## Resúmenes

Patrick JOHANSSON K. "Tzocuicatl 'canto de suciedad'. Un canto mortuorio prehispánico". *Revista de Literaturas Populares xv-1* (2015): [57-94]

**Resumen:** El artículo en cuestión es una investigación sobre los *tzocuicatl* (cantos de suciedad), así como de los símbolos existentes entre lo escatológico, lo alimenticio y lo genésico en la concepción de la muerte y la vida para la cultura náhuatl precolombina. El estudio parte de la ausencia de transcripciones alfabéticas de los *tzocuicatl* y se vale tanto de las representaciones en códices, como de las menciones que existen en estudios previos, para analizar la construcción de los rituales mortuorios en dicha cultura, recuperando el valioso papel tanatológico que ciertos cantos propiciaban en los tiempos prehispánicos.

**Palabras clave:** exequias, ritual funerario, *tzocuicatl* (canto de suciedad), Mictlán, cultura náhuatl precolombina, escatología.

**Abstract:** *This article is a research about tzocuicatl (dirt chants), as well as scatological, alimentary and generative symbols of life and death conception in precolonial Náhuatl culture. The essay initiates by considering the absence of alphabetic transcriptions of tzocuicatl. It makes use of codex representations and previous research references, in order to analyse the construction of funerary rituals in this culture. It also attempts to recognise how certain chants contributed to the social healing of spiritual wounds, caused by the death of the beloved ones, in precolonial times.*

**Key Words:** *funerary ritual, tzocuicatl (dirt chant), Mictlán, precolonial Náhuatl culture, scatology.*

Arlene SEGURA AMAYA. “‘Colores’ en Balún Canán, de juego inocente a *exempla*”. *Revista de Literaturas Populares* xv-1 (2015): [95-113]

**Resumen:** Estudio sobre las similitudes entre un juego cotidiano llamado “Colores” en la novela *Balún Canán*, de Rosario Castellanos, con juegos infantiles actuales. De este análisis se deduce que estos juegos no son ingenuas dinámicas de divertimento sino que tienen de manera subyacente lecciones sobre el bien, el mal y las representaciones sociales alrededor de ambas categorías, a manera de un *exempla*.

**Palabras Clave:** juegos infantiles, *exempla*, tradición oral, Balún Canán, Rosario Castellanos.

**Abstract:** *The article studies the similarities between an everyday game known as “Colors” in the novel by Rosario Castellanos “Balún Canán”, and current children’s games. The analysis proposes that those games are not naive divertimento dynamics, but underlying lessons about good, evil and their social representations, as in ‘exempla’.*

**Key Words:** *children’s games, exempla, oral tradition, popular belief.*

Grecia MONROY SÁNCHEZ. “Resonancias actuales del mito de la Atlántida”. *Revista de Literaturas Populares* xv-1 (2015): [114-134]

**Resumen:** Análisis de un testimonio recopilado en el año 2011, en el que el informante realiza una reinterpretación de la historia de América a partir del mito de la Atlántida, lo cual lo coloca en una tradición de pensamiento que se remonta, incluso, a los años previos al descubrimiento de América. El análisis considera la condición marginal y heterogénea del informante para dar cuenta de que la permanencia y recreación de los discursos del imaginario satisface necesidades de enunciación concretas.

**Palabras clave:** Heterogeneidad, Atlántida, mito, imaginario, discurso marginal.

**Abstract:** *This paper examines a testimony compiled in 2011. The informant reinterprets the American history as from the myth of Atlantis, which places it in a tradition of thought that goes back to the pre-Columbian era in Europe. The analysis considers the informant's marginal and heterogenous condition to show that the persistence and recreation of the imaginary discourse meets specific needs of enunciation.*

**Key words:** *Heterogeneity, Atlantis, Myth, Imaginary, Marginal discourse.*

Francisco MOSCOSO GARCÍA. "El lenguaje formulaico en las coplas de la región de Yebala, Marruecos". *Revista de Literaturas Populares* XV-1 (2015): [135-166]

**Resumen:** En los últimos años presenciamos un mayor interés por el estudio de la poesía tradicional cantada en Marruecos, especialmente por las coplas pertenecientes a los géneros *ṣayṭa* *žablāyya* y *ṣayyūs* que se cantan en la región de Yebala. Este estudio se basa en el análisis de 651 coplas, editadas recientemente, y se aboca a su estilo formulaico. Se encontraron cuatro tipos dentro de las 152 fórmulas revisadas.

**Palabras clave:** lenguaje formulaico; fórmulas; *ṣayṭa žablāyya*; *ṣayyūs*; Yebala; árabe marroquí.

**Abstract:** *In recent years we witness an increasing interest in the study of the traditional poetry sung in Morocco. Specially the stanzas of the genres *ṣayṭa žablāyya* and *ṣayyūs* that are sung in the Jebala region. This study is based on the analysis of 651 stanzas, recently edited (Pereda 2014), and it focuses on the formulaic language. There have been found four types inside the 152 studied formulas.*

**Key words:** *Formulaicity; formulas; *ṣayṭa žablāyya*; *ṣayyūs*; Jebala; Moroccan Arabic.*



Margit FRENK. "Ramón Menéndez Pidal: poesía popular española y otros temas". *Revista de Literaturas Populares* XV-1 (2015): [223-250]

**Resumen:** Este texto fue publicado recientemente como prólogo del libro *Ramón Menéndez Pidal: Estudios sobre lírica medieval* (Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014). Margit Frenk lleva a cabo un minucioso recorrido por conceptos pidalianos en torno a los orígenes de la lírica española y la hipótesis del tradicionalismo que tanto lo entusiasmó; términos como poesía popular frente a poesía tradicional y sus posturas respecto al pueblo-nación. En su lectura crítica de especialista, Margit Frenk recoge algunas fluctuaciones y ambigüedades que tuvo el estudioso español al abordar estos temas.

**Palabras Clave:** lírica popular, poesía tradicional, tradicionalismo, lírica antigua.

**Abstract:** *This text was recently published as a prologue to the book "Ramón Menéndez Pidal: Studies of medieval lyrical poetry" (Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014). Margit Frenk makes a meticulous journey through pidalian concepts of the origins of Hispanic lyrical poetry and the hypothesis of traditionalism that Menéndez Pidal was so enthusiastic about. From terms as popular poetry to traditional poetry and his position on the people-nation concept. On her critical lecture of specialist, Margit Frenk gathers some fluctuations and ambiguity that the Spanish scholar exposed on his studies.*

**Key Words:** *popular lyrical poetry, popular poetry: Hispano-Arabic, Spanish, Romanic, Andalusian, european poetry.*

*Revista de Literaturas Populares*

año XV, número 1, enero-junio, 2015, editada por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el ..... de ..... de 2015 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, José Manuel Mateo y Valentina Quaresma.

