AÑO XV / NÚMERO 2 / JULIO-DICIEMBRE DE 2015 / ISSN 1665-6431

Revista de Literaturas Populares

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

Repertorio oral del narrador hojalatero escocés Alec John Williamson

Los relatos que presento forman parte del extensísimo repertorio oral —mucho de él aún por documentar— del narrador hojalatero escocés Alec John Williamson.[1] A través de sus relatos se pueden hallar ecos de una cultura oral desgastada por los procesos de sedentarización y de asimilación cultural a los que Alec se ha visto sometido. Y es que, como tantos otros hojalateros escoceses, Alec John vivió en su juventud en tiendas de campaña; en primavera solía abandonar su alojamiento invernal para recorrer las carreteras de Wester Ross, Sutherland, Caithness y Skye con su carro tirado por un caballo, se ganaba la vida con el comercio de la hojalata (el padre de Alec era hojalatero), la compraventa de caballos, la venta ambulante, el trabajo como temporero para los granjeros y la pesca de perlas. Durante ese periodo aprendió muchas de sus historias, la mayor parte en gaélico escocés, su primer idioma y en el que se expresa con total fluidez. Alec pudo mantener ese modo de vida hasta entrada la veintena, cuando se estableció en Edderton, lo que fue erosionando su conocimiento de la tradición oral:

> En 1966 nos llegó la oferta de una casa del ayuntamiento aquí, en Edderton, ¡y nos mudamos a la civilización! Ese fue el final para los viajeros de Rhigoule y el fin de nuestros días nómadas... Aun así, durante el verano aún me gusta acercarme a Birchwood a pasar allí la noche. Me llevo a uno o dos de mis hijos y a mi nieto

[1] Las historias y leyendas que aparecen aquí fueron narradas por Williamson, de 76 años de edad, el 20 de noviembre de 2010 en Everton, Escocia, y registradas por Javier Cardeña Contreras, quien también se encargó de su transcripción al inglés y de la traducción al español.

> Jake. Hacemos una hoguera y una fritada. A ellos les gusta que les cuente las viejas historias (Neat, 2000: 199).[2]

Contar historias era un fenómeno corriente para los hojalateros pero, para Alec John, la sedentarización ha cambiado el orden de las cosas, arrinconando el relato a un día de excursión con sus nietos. La entrevista que mantuve con Linda Williamson, folclorista y recopiladora de la narrativa oral de otro narrador hojalatero, Duncan Williamson, pone de relieve cómo los relatos estaban estrechamente ligados a su modo de vida trashumante:

> JAVIER CARDEÑA: Y en cuanto a los viajeros, ¿cómo sucedían sus encuentros? ¿Cuándo contaban sus historias y cantaban sus baladas? ¿Cuándo tenían lugar esos encuentros?
>
> LINDA WILLIAMSON: Era durante las veinticuatro horas del día. Era su forma de vida, las historias y las canciones eran su forma de vida, ¿sabes? Su prioridad máxima, así que a todas horas. Me refiero a que trabajaban para poder comer, para cuidar de sus familias, y obviamente para tener un refugio que les protegiera del frío, del mal tiempo y de la lluvia. Pero lo siguiente para ellos era cantar y contar historias. Ese era su modo de vida, ese era; lo que quiero decir es que ahora tenemos televisión, radio, ordenadores y cosas así. Pero ellos no tenían nada de eso, me refiero a que las canciones y las historias eran su modo de vida. Sucedía ininterrumpidamente.
>
> JAVIER CARDEÑA: Pero no cuando estaban trabajando.
>
> LINDA WILLIAMSON: Cuando el trabajo paraba.
>
> JAVIER CARDEÑA: Por la noche.
>
> LINDA WILLIAMSON: En el momento en el que el trabajo paraba ya empezaban. Lo que quiero decir es que no hay fin para las historias y para las canciones.[3]

La transmisión de los relatos de los hojalateros escoceses también sufrió con los cambios de profesión a los que se vieron obli-

---

[2] La traducción es mía.

[3] Transcripción y traducción de la entrevista que mantuve con Linda Williamson en Edimburgo, el 10 de noviembre de 2010.

gados. Y es que su perfil sociocultural ha sido en gran medida modelado sobre las relaciones de otredad (pacto o conflicto, intercambio y rivalidad) que han mantenido con la cultura sedentaria dominante.[4] Una relación que, a grandes rasgos, ha estado históricamente llena de prejuicios y de desprecios (cuando no de persecuciones y de represiones) de parte de la sociedad sedentaria hacia la viajera. Alec John Williamson sufrió en carne propia esta erosión en su estilo de vida:

> Antes de la hojalata el gran comercio estaba en el cuerno, en la queratina. El comercio de la hojalata apareció en el siglo XIX con el método que se seguía para platear o niquelar algo.
>
> Antes de todo eso, el negocio consistía en fabricar cucharas con queratina, cuernos para guardar la pólvora o cebadores, cuernos para beber, tabaqueras... Y antes de eso, existía el antiguo trabajo con el metal. Se hacían cosas con cobre, bronce, peltre, hierro forjado, acero de espadas...
>
> Cuando trabajábamos con el cuerno nuestra gente conseguía la queratina en Abattoir, Elgin. Y una cosa es cierta: nos suministraban buenos cuernos. Y no sólo a nosotros, también a muchos otros. En mi caso, yo nunca trabajé con el cuerno; pero mi padre, mi hermanastro y mi hermano Lindsay, todos ellos trabajaron con la hojalata, con láminas de hojalata.
>
> La queratina se manufacturaba en algún sitio del Sur y la traían aquí en tren. Cuando era muchacho trabajé con la hojalata, pero a los dieciocho años, cuando entré en el ejército, el negocio ya estaba muerto. Pero, te diré una cosa… ¡Una cuchara de cuero es todavía el mejor modo de comer un huevo duro! (Neat, 1996: 48-56).[5]

Es en este contexto sociocultural tan difícil y cambiante en el que se encuadran los relatos que registré a Alec John Williamson.

A pesar de la variedad tipológica de sus relatos, más cercanos a la leyenda folclórica que al cuento tradicional, he podido clasificar dos de sus narraciones en el catálogo del cuento folclórico

---

[4] Quien más ha profundizado en la cuestión ha sido Thomas Acton (1997; 2000).

[5] La traducción es mía.

realizado por Aarne y Thompson, y continuado en 2004 por Uther.[6] Los relatos de Williamson que no están localizados en este catálogo se aproximan más al género de la leyenda folclórica. La transformación que el narrador lleva a cabo del espacio y de los personajes es mínima, y tanto el lugar como el tiempo del relato están determinados. Asimismo, el lector de estas narraciones podrá apreciar otra característica que las acerca al género de la leyenda, como es el hecho de que el narrador presente como verosímil los hechos que describe.

Un ejemplo de esta práctica es la de incluirse a sí mismo en el propio relato, tal y como lo hace Alec John Williamson en el segundo relato de esta colección: "Nunca mates a un cerdo en luna menguante":

> No he escuchado esto, pero os contaré lo que he escuchado aquí. Una vez estuve en Tain. Yo era joven por aquel entonces, joven y apuesto. Fui a la carnicería… Por aquel entonces estaba casado… Pero, bueno, fui a la carnicería.[7]

Los relatos que contó Alec John Williamson esa tarde se presentan en el orden en que los narró. Las dos primeras historias tienen que ver con la superstición, y en ellas Alec John incluye detalles geográficos e información sobre los protagonistas (en la primera, cita el nombre y los apellidos de los personajes, y en la segunda, se incluye a sí mismo y a su abuelo en la historia).

Las dos siguientes narraciones tienen en común la extinción de algo (la del último lobo y la de la última bruja de Escocia). Williamson explica estas desapariciones a través de la leyenda, y en las dos narraciones se alude a una población real, Brora, como emplazamiento mítico en el que se extinguen dos figuras

---

[6] Las siglas de este catálogo son ATU, y las traducciones de los dos tipos cuentísticos se presentan al final de este artículo para que el lector pueda cotejarlos con los cuentos recopilados.

[7] Grabado el 20 de noviembre del 2010 en Everton, Escocia. Transcrito y traducido por Javier Cardeña.

tan cercanas al acervo popular como son las brujas y los lobos. En la primera, Williamson reformula una narración popular, *Caperucita Roja*, para explicar la desaparición del último lobo de Escocia. En la segunda, la protagonista es una mujer que por falta de entendederas fue quemada como bruja.

Las dos últimas historias tienen en común el no estar emplazadas geográficamente. El narrador tampoco menciona el nombre de ningún personaje y, tanto por su extensión como por sus motivos, más tradicionales y distinguibles, las podríamos catalogar en el género del cuento maravilloso.

En la extensa entrevista que realicé estuvo presente Timothy Neat, folclorista y director de documentales que me puso en contacto con Alec John Williamson y que interpela al informante. También aparecen en la entrevista Dawn y Tina, hijas de Alec John Williamson.

Cuando llegamos al domicilio de Williamson, Timothy Neat me indicó que para establecer un vínculo con los narradores hojalateros se debía efectuar un trueque; así que después de intercambiar miel y whiskey, recibimos carne de ciervo y estas historias que reproduzco a continuación.

JAVIER CARDEÑA CONTRERAS

1. [La apuesta sobre quién se morirá primero]

Había una vez dos hombres. Te diré de dónde eran: eran de Altbain. De los dos hombres, uno de ellos se llamaba Tom Miller, quizás el patriarca de todos los Millers que andan ahora por ahí. El otro muchacho era Mike MacMullon. Regresaban juntos a casa, a sus tiendas, y cuando entraron en la tienda de Mike MacMullon, este le dijo a Tom:

—¿Qué piensas que sucederá cuando nos toque entrar en el ataúd y después nos metan en una tumba? —le dijo—. ¿Qué crees que ocurrirá?

—Nada —le dijo—, nada de nada hasta el día de la resurrección. ¿Qué opinas tú? —le preguntó.

—Bueno, Tom —le dijo—, ¿me lo jurarías estrechándome la mano?

Tom dijo:

—Vale. Lo haré —le dijo—. Y si me muero antes de ti, volveré a contártelo.

Y Mike le dijo:

—Entonces, cuando te mueras tú primero, ¿vendrás a verme y me lo contarás?

—Sí —le dijo—, cerremos el trato.

El mismo Tom Miller fue el que me contó la historia. Y cuando Tom Miller se levantó por la mañana, ¡boom, boom…! Su cabeza era como un campo de minas. Y bueno, aunque se sentía mal, recordaba el trato, así que se fue a la tienda de Mike MacMullon y le dijo:

—¿Cómo estás hoy, viejo Mike? ¡Que me aspen! Creo que me tomaré otra copita de whisky.

—Sí, pero no deberías prometer nada en una noche de fiesta. Me dijiste que cuando te murieras antes que yo, me contarías lo que ocurre después.

—¡Oh! ¡Por amor de Dios! No me vengas con esto o con aquello. Me doy por vencido.

Ya sabéis lo que quería: salirse del trato.

—Lo retiro. Dame tu mano —le dijo—, y lo retiro.

—¡Oh! ¡Ni lo sueñes! No voy a aceptar eso.

—Mike, ¡por el amor de Dios!

—Vale, lo retiro.

Y se tomaron una copita, y muy probablemente otra más. Y bueno, fue Tom el que me dijo:

—Había escuchado historias sobre él. Había intentado suicidarse dos veces, así que me dije a mí mismo que no podía aceptar el trato.

No sé lo que sucedió. Ya sabes cómo era la gente en aquellos tiempos: no iban mucho a la escuela si es que iban algo, y claro, a Tom le preocupó la apuesta. Y bueno, ¿qué es lo que sucedió

con la apuesta? El trato se rompió, y nadie supo nunca si Tom regresó o no de la muerte. Yo no sé quién murió antes de los dos. Tina, es sin duda una superstición. Hay supersticiones en todas las naciones. Todo es superstición.

2. [Nunca mates a un cerdo en luna menguante]

TIMOTHY NEAT: Javi, escuché algo bueno por Dartmoor. Los granjeros allí arriba solían decir: "Nunca mates a un cerdo en luna menguante".

ALEC JOHN: En luna menguante…

TIMOTHY NEAT: Cuando la luna se hace más pequeña no se matan a los animales, porque la sangre no es buena para la carne. Cuando la luna crece es cuando matas a las criaturas.

ALEC JOHN [susurrando]: No he escuchado esto, pero os contaré lo que he escuchado aquí. Una vez estuve en Tain. Yo era joven por aquel entonces, joven y apuesto. Fui a la carnicería… Por aquel entonces estaba casado… Pero, bueno, fui a la carnicería. Era una buena carnicería y el carnicero me dijo:

—¿Aún hace tu padre los bastones?

—Sí —le dije—, pero lamento decirte que mi padre ha muerto.

—¡Oh, no! ¡Oh, no! Yo quería los bastones, me gustaban los *cromachs*.[8]

—Puedo cortarlos para ti —le dije—. Y creo que mi hermano puede ayudarme.

El carnicero dijo:

—Si vas a cortarlos —me dijo—, a lo mejor hay algo que no sabes —dijo—, pero que tu padre sí que sabía. Córtalos —me dijo—, córtalos cuando haya luna menguante.

—De acuerdo, cuando haya luna menguante. Pero, ¿qué diferencia hay?

---

[8] *cromach*: 'bastón escocés con empuñadura curvada. Similar al *shillelagh* irlandés'.

—Una gran diferencia, porque puedes darle al bastón la forma que quieras. Ahora bien —me dijo—, si los cortas con luna creciente, ese palo, ya sabes, se convertirá en un bastón.

—Pues eso no lo sabía —le dije.

Y el carnicero me dijo:

—¿Cómo es que solo mi padre lo sabía? ¿Cómo es que no lo aprendí?

—Me enseñó solo algunas cosas —le dije.

Y me despedí de él agitando la mano.

TIMOTHY NEAT: Quizás, con luna creciente, la savia va subiendo por el palo y cuando la luna mengua no sube, y entonces es más flácida y se hace más difícil trabajar con ella.

ALEC JOHN: Ese hombre tenía razón, ¿sabéis? Mi abuelo siempre tenía dos palos entre las manos, y en un día de mercado todo el mundo solía comprarle los *cromachs* y los bastones. Siempre fue muy bueno con las manos. Murió quince días antes de que yo naciera. Antes de morir sus manos se movían [agitándose], y uno de mis tíos dijo:

—Mírale, sus manos jamás se detienen.

Era muy bueno en eso, increíblemente bueno.

3. [Historia del último lobo de Escocia] (ATU 333)

Sucedió una vez que una chica se dirigía a pedir prestada una plancha. Iba a hacer unos bollos, ya sabéis qué es lo que quiero decir. Hay unas cuantas versiones de esta historia, pero creo que os voy a dar la original. Se marchó a conseguir la plancha y cuando volvió lo hizo atravesando un bosque… Quizás haya algo de *Caperucita Roja* por aquí. Y, de repente, vio a un lobo que iba directo hacia ella. Ella se asustó como cualquier persona haría. Y, como llevaba la plancha en la mano, se la tiró y le dio en la frente. Me temo que le dio en el cerebro y lo dejó sin conocimiento. La chica volvió a casa y no miró atrás para ver si lo había matado o no. Y esta es la historia del último lobo en Escocia. Esto ocurrió arriba en Brora, al lado de Doll.

4. [Historia de la última bruja de Escocia]

ALEC JOHN: La última bruja en Escocia…

DAWN y TINA: Y aún quedan muchas rondando.

ALEC JOHN: Bueno, la última bruja fue quemada en Dornoch. Hay un ayuntamiento ahora en el lugar donde fue quemada. En aquel mismo lugar, en el jardín, hay un pequeño monumento conmemorativo. Si le preguntas [a Mary, su esposa], ella te lo confirmará. Un día fui al Eagle, que es un hotel que siempre está lleno en Dornoch. Fuimos Mary y yo a tomarnos una copita. El día era frío, y yo comencé a hablar sobre la última bruja de Escocia con un hombre al que conocí allí.

—Si quieres saberlo, escúchame —me dijo.

Así que le escuché.

—Se trataba de una mujer con dificultades de aprendizaje. No tenía muchas luces por aquí arriba, y tenía un gato negro. Y claro, ya solo por eso tenía que ser una bruja. La llevaron a juicio casi desnuda y montada en un burro, y la condujeron aquí, a Brora. Y ¿sabes qué? —me dijo—, que el fuego estaba ya encendido. La acercaron allí y empezó a sentir calor. Y ¿sabes una cosa? —me dijo—, pues que aquellos bastardos la quemaron viva.

Me dijo:

—La quemaron viva. Y era solo una chica inocente con problemas de aprendizaje.

Tenía un gato negro, eso era todo. Yo aprendo una historia en cualquier sitio al que voy, y eso fue lo que sucedió. Escocia y Alemania fueron los peores países en la quema de brujas.

5. [La vieja que pidió ser enterrada con un costal de nueces]

Había una mujer que vivía en una parte muy remota de la comarca, debido a que los niños y algunas mujeres pensaban que era una bruja. Te contaré lo que ella poseía: tenía un gran conocimiento sobre… En donde vivía debía de haber muchos arbustos

con castañas, y ella era una mujer a la que le gustaban sus nueces.[9] Siempre se la encontraba recogiendo nueces. Y, cuando estaba a punto de morir, llamó al pastor de la iglesia.

Cuando el sacerdote vino, le dijo:

—Ya sabes que me encantan las avellanas.

—Sí, lo sé. Lo sé.

—Bueno —le dijo—, cuando me muera, ¿pondrás un saco de avellanas debajo de mi cabeza?

—Me ocuparé de ello y así se hará. No sé si podré hacerlo yo mismo, pero me encargaré de que así sea. Y así cuando te mueras —le dijo— podrás descansar en paz.

Y aquella mujer murió, Javi, esa mujer murió; y se le colocó la bolsa de nueces debajo de su cabeza. Ahora bien, justo en aquel momento, y en aquella misma parroquia, se encontraban dos ladrones de ovejas. Eran hermanos y robaban ovejas, ya sabes. Como eran pobres y se morían de hambre, tenían que robar, ¿entiendes? Y bueno, a ella la enterraron en el cementerio de la iglesia y allí se quedó mucho tiempo. El sacerdote no se creía que fuera una bruja, así que la había enterrado en suelo sagrado. Y lo que sucedió fue que los ladrones de ganado salieron de casa y se dirigieron al lado del cementerio de la iglesia. Y, como había un campo cerca de allí, uno le dijo a otro:

—Baja ahí e intenta arrinconar a las ovejas, porque si vamos los dos, las ovejas se pondrán nerviosas. Ya sabes lo estúpidas que son las ovejas.

—Bien, me acercaré.

El que se quedó junto al muro del camposanto dijo:

—¡Dios mío! –dijo—. Me acabo de dar cuenta ahora: la vieja comadre de las nueces está aquí con su saco de nueces. Y por lo que he oído, tendrá un saco de nueces debajo de su cabeza.

Así que se dirigió al cobertizo del cementerio en el que se guardaban las herramientas y cogió una pala, o un azadón, y se puso a cavar la tumba. Al abrirla encontró allí el saco de nueces.

---

[9] Alec John utiliza el doble significado de *nuts*, "nueces" y "testículos".

—¡Ah! ¡Dios mío! Ya estarán maduras.

De modo que las sacó de allí.

—Bueno —dijo—, no es el momento más apropiado, pero romperé una nuez. Y allí, sentado junto al muro se puso... *crack, crack, crack*.[10]

Y cuando el hermano volvió y se puso a escuchar... "¡Oh! ¡Que Dios me ampare!" se dijo. Escuchaba: "crack, crack, crack". "Es ella" se dijo. "La vieja de las nueces. Debe de ser su fantasma".

Ella había vuelto y él corrió para salvar su vida. Se dijo: "He de acabar con ella". Y en la parroquia había un sastre al que le solían dar trozos de carne de oveja. Cualquier cosa que robaban se la daban al sastre. Siempre que le visitaban el sastre les recibía con los brazos abiertos. Y bueno, se acercó a la casa del sastre y le dijo:

—Tienes que venir conmigo.

Y ¿sabéis una cosa?, el sastre estaba lisiado, no podía caminar.

—Acompáñame de vuelta al cementerio —le dijo.

—¿Cómo voy a poder acompañarte si no pudo andar? —le preguntó el sastre.

—Te llevaré sobre mi espalda —le dijo.

—¿Cómo…?

—¡Vamos! ¡Arriba!

Y allá fueron, Javi, hasta el muro de la iglesia, y tal y como te estaba diciendo, se oía el "crack, crack" de las nueces.

—¡Que Dios me ampare! ¿Has escuchado eso?

—Jesús, estaré lisiado pero no estoy sordo.

—Por lo que oigo debe ser la vieja de las nueces en persona —dijo el hermano.

Y bueno, su hermano creyó que había regresado ya con la oveja, pero como ya sabéis, era al sastre al que llevaba a sus espaldas. Así que le preguntó:

—¿Es gorda?

---

[10] Uso cursivas para enfatizar el cambio de tono y de volumen en el discurso de Alec John Williamson.

—Gorda o delgada, ¡ahí la tienes!

Y arrojó al sastre contra él. Y el sastre, al aterrizar, tenía tal susto que, ¿sabéis qué hizo?, llegó a casa antes que todos los demás, y ya nunca más fue un lisiado, nunca más.

6. [La historia de la castración] (ATU 844*)

TIMOTHY NEAT: Ese cuento trataba de la mujer de las nueces. ¿Qué hay acerca de la consejera o sanadora? ¿Cómo describirías a una consejera?

ALEC JOHN: La comadre se suponía que era una ayuda. Se suponía que tenía algo aquí arriba [se da un golpecito en la cabeza]. Solía contar algo sobre el futuro, y tanto la reina como el rey de Escocia, de Irlanda, y quizás también de Inglaterra tenían consejeras. Las consejeras eran, ya sabes, eran *shennachies*.[11] Te contaré una historia sobre los *shennachies*. Los *shennachies*, ya sabes, conocían muy bien los modales de la corte. Y hace mucho tiempo, en una isla lejana… No puedo decir el nombre de la isla porque la gente de la isla podría ofenderse… Existió un tirano. Gobernaba la isla y su palabra era la Biblia. Nadie podía desobedecerle: era un tirano, un ogro. Tenía una esposa, una bella esposa y un hijo que iba a convertirse en su heredero, su heredero, ya sabes a lo que me refiero. Y un buen día envió un barco a las islas más cercanas e invitó a todos los duques y a todos los caciques de alrededor a que vinieran a su isla. Su isla era la mejor, y el rey quería celebrar una gran cacería con ellos. Este tirano trataba a sus súbditos como si fueran perros. Llegó el día de la cacería, y llegaron de todas partes: del Oeste, del Norte… de todas partes de Escocia. Llegaron jefes, caciques, quizás se llevaron también a sus esposas, eso ya no lo sé… Y bien, se fueron de cacería. El

[11] *sheannachie*: "narrador tradicional que preservaba la historia y la genealogía de una familia. Actualmente el término se refiere a un narrador de epopeyas en gaélico. De algunos se decía que podían ver el futuro. Vocablo procedente del gaélico escocés e irlandés *seanachaidh*" (*The Concise Scots Dictionary*, *s.v.*).

rey apareció armado de la cabeza a los pies: con flechas, arcos, un cuchillo… Y cuando marchaban por las montañas, por las colinas, por donde el ciervo solía estar, vieron un venado. Debía de tener diez puntas, quizás era un venado real, no lo sé. Y cuando lo avistaron, dijeron:

—¡Acercaos! ¡Acercaos!

Gritaba a sus súbditos como si estuviera gritando a sus perros.

—¡Acercaos! ¡Rodeadle!

Cuando le rodearon, el rey les dijo a los otros jefes:

—Voy a matarlo. Voy a matar a este venado solo con el cuchillo.

Y sus súbditos pensaron: "¡Maldito canalla!". Y bien, Javi, Timothy, la razón de por qué le odiaban era porque de lo que le cazaban no se podían llevar nada para alimentarse. El rey les reunió y todos se arremolinaron en torno al venado, como hacían de costumbre. Y entre ellos había un hombre enfermo. Estaba enfermo, tenía tuberculosis. Esto sucedió en un tiempo en el que había mucha tuberculosis. Y el animal se dirigió hacia él y le arrolló. No era un animal doméstico, era salvaje, e hizo lo que cualquier otro animal habría hecho. El venado rompió el círculo por la parte del hombre que estaba enfermo y se marchó.

—Prended a ese hombre —dijo el rey.

Y claro, el pobre hombre al que el ciervo había derribado no era más que un pobre hombre inocente, alguien débil.

—Cogedle —dijo el rey.

Lo colocaron sobre una roca, el rey sacó su cuchillo y le dijo a uno de sus guardaespaldas:

—Cástrale.

Ya sabéis lo que es la castración. Y el pobre hombre allí. El guardaespaldas dijo:

—¿Qué es lo que le vamos a hacer a este hombre?

Y el hombre fue torturado. La tortura fue un infierno y perdió su virilidad. Fue un castigo del diablo. Gritó, chilló, lo intentó todo, pero nada. Y bueno, ayudado por la providencia, sobrevivió, y como pudo llegó hasta el castillo del rey. Allí, a las afueras, se encontró con el hijo del rey: un muchachito de tan solo tres años de edad. Lo levantó, se lo puso bajo el brazo y le dijo:

—Tú te vas a venir conmigo.

Pero, según salía, la esposa del rey le vio. Y no pudo hacer otra cosa más que saltar desde un precipicio. Y era un acantilado. En el acantilado había un serbal, y el hombre y el muchacho cayeron allí y quedaron atrapados, en un serbal que crecía veinte pies por debajo de la cima, que se encontraba a doscientos pies del mar. El acantilado era una pared hecha entera de roca. Y en el momento en que el hombre recuperó el sentido, se encontró con que el jefe estaba en la cima del acantilado. El rey le gritó al hombre:

—¡Aguanta, aguanta! ¡Te ayudaremos! ¡Por favor! ¡Devuélveme a mi hijo! ¡Es mi único hijo! ¡Mi único hijo!

Y el hombre le gritó:

—¡Te devolveré a tu hijo si pasas por lo mismo que yo he pasado! ¡De lo contrario, los dos nos tiraremos al mar!

¿Qué podía hacer el jefe? Tenía que acceder. Sin embargo, el *shennachie*, su consejero le dijo:

—Allí hay un carnero, una oveja, el macho de una oveja.

Así que el rey envió a dos de sus hombres a que trajeran un joven carnero, y con un estilete le cortó los testículos. Después, vendándose y cubierto en sangre, se aproximó al borde del acantilado, y le mostró los testículos al hombre y al muchacho que estaban debajo.

—Tendrás que bajarlos con una cuerda para que pueda comprobarlos —le dijo el hombre.

Ató los testículos con una cuerda, se los bajó al hombre que, después de examinarlos, gritó:

—¿Dónde sientes el dolor?

—En mis entrañas, en mis intestinos, en mi estómago —dijo el jefe.

—Eres un mentiroso —le dijo el hombre del acantilado—. ¡Eres un maldito mentiroso! ¡Hazlo! ¡Mentiroso!

Y así, tiró los testículos del carnero al fondo del mar. Y bien, el jefe cogió uno de sus sabuesos, un sabueso que tuviera los testículos del tamaño de un hombre. Hizo que sus hombres sujetaran al sabueso muy firmemente y le quitó los testículos de un solo golpe. El rey emitió un gran alarido y se dirigió al acantilado

tambaleándose. Gimiendo le bajó los testículos al hombre. El hombre los examinó muy cuidadosamente y le dijo con un grito:

—¿Dónde sientes el dolor?

Preguntó a sus hombres para que le aconsejaran y le dijo:

—En mi ingle, en mis piernas y ¡justo debajo, en mis pies!

—¡Eres un cochino embustero! ¡Un mentiroso que no merece ni darle una patada a un perro! ¡Hazlo! ¡Hazlo!

Trajeron hierro fundido al acantilado. El jefe hizo que dos de sus cazadores le agarraran y el herrero le cortó los testículos. Después de eso, apenas pudo llegar al acantilado. Llegó tambaleándose y le bajó los testículos con una cuerda.

—¿Dónde sientes el dolor?

—¡Oh, Dios mío! ¡Oh, Dios! —gritó el jefe—. Los siento en las axilas y en las cuencas de mis ojos.

—Ahora —le dijo el hombre—, me temo que te he mentido, ¡y que nunca vas a volver a ver ni a tu hijo ni a mí!

Y le dijo:

—Tú, tú, ogro, tú, sucio animal, ya nunca más tendrás otro hijo ¿a que no? ¡Dile adiós a tu hijo!

Y saltó. Y aterrizó abajo, quizás a unos cien pies de altitud, y se rompió las piernas. Alguna persona bajó hasta allí y encontró los cadáveres. Y eso fue todo, el pecado del hombre fue pagado con su propio hijo, y el hombre al que le habían hecho esa injusticia consiguió su venganza.

Concordancias con el catálogo universal de tipos de cuentos

ATU **333 Caperucita Roja** (antes *El Glotón*). (*Petit Chaperon Rouge*, *Cappuccetto rosso*, *Rotkäppchen*).[12]

Una chica pequeña, llamada Caperucita Roja por su roja caperuza, es enviada a visitar a su abuela que vive en el bosque. Se

[12] Incluye el tipo cuentístico anteriormente conocido como 333A.

la advierte de que no ha de dejar el camino [J21.5]. En su camino se encuentra con un lobo. El lobo se entera de adónde se dirige la chica, se adelanta y devora a su abuela (coloca su sangre en un vaso y su carne en una olla). Se pone su ropa y se tumba en la cama.

Caperucita Roja llega a la casa de su abuela. Tiene que beberse la sangre, comerse su carne y tumbarse en la cama. Caperucita Roja tiene dudas sobre si el lobo es su abuela y le pregunta por sus grandes y extrañas orejas [Z18.1], por sus ojos, sus manos y su boca. Finalmente el lobo se come a Caperucita Roja [K2011].

Un cazador mata al lobo y le abre la tripa. Tanto Caperucita Roja como su abuela son rescatadas vivas [F913]. Rellenan el buche del lobo con piedras [Q426] y el lobo se ahoga o se cae y se muere. Cfr. los tipos cuentísticos 123, 208.

En algunas variantes, Caperucita Roja llega a la casa de su madre antes que el lobo. El lobo trepa por el tejado y espera hasta que Caperucita Roja se marcha. La abuela, que había estado hirviendo unas salchichas, le pide a Caperucita Roja que rellene el caldo en un abrevadero que hay delante de la casa. Atraído por el olor, el lobo se cae del tejado y se ahoga dentro del abrevadero.

En una versión italiana, una mujer que va a cocinar unos pasteles envía a su hija (Caterinella, Caterina, Cattarinetta) que vaya a pedir prestado algo de pan. El prestamista, un ogro, una bruja o un lobo, pide a la chica que le dé a cambio algunos pasteles y algo de vino. Durante el trayecto ella se come los pasteles, se bebe el vino y los sustituye con estiércol de caballo y orina. Enfadado por esa artimaña, el ogro persigue a la chica hasta casa y la devora. Existen variantes diferentes en las que él no puede entrar en la casa o es engañado por la madre de la chica que no le deja entrar.

ATU 844* La venganza del hombre castrado

Un esclavo (un criado o un jornalero), que había sido castigado por un delito grave (adulterio) y sometido a castración (o a ceguera), chantajea a su amo para que se mutile a sí mismo. Le amenaza con matar a sus niños (a sus hijos o a su mujer). Cuando

el hombre ha obedecido, el esclavo mata a los niños de todos modos [K1465].

Bibliografía citada

ACTON, Thomas, 1997. *Gypsy Politics and Traveller Identity*. Hatfield: University of Hertfordshire Press.

———, 2000. *Scholarship and the Gypsy Struggle: Commitment in Romany Studies: a Collection of Papers and Poems to celebrate Donald Kenrick's Seventieth Year*. Hatfield: University of Hertfordshire Press.

ATU: Uther, Hans-Jorg, 2004. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

NEAT, Timothy, 1996. *The Summer Walkers.* Edimburgo: Canongate Books Limited.

———, 2000. *When I was Young: Voices from Lost Communities in Scotland. The Islands*. Edimburgo: Birlinn Limited.

The Concise Scots Dictionary, 1985. Edimburgo: Scottish National Dictionary Association.

La controversia del siglo: Yeray y Pimienta a ritmo de arribeño

La topada y el festival del huapango: a modo de introducción

El Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda es una fiesta que se realiza cada año, desde 1983, en los últimos días de diciembre en Xichú, Guanajuato. La emisión XXX del Festival se realizó los días 29, 30, 31 de diciembre de 2012, terminando el 1º de enero de 2013. El Festival da cabida a varias expresiones originarias de la Sierra Gorda y dialoga con otras tradiciones. Regularmente, el primer día se presentan grupos de huapango arribeño originarios de Xichú; el segundo, se presentan grupos de reggae, rock, rap de la Sierra Gorda y se abre espacio para expresiones musicales de otras regiones;[1] el tercero, inicia con un programa especial como antesala de la topada que inicia minutos antes de las doce de la noche y termina el día primero alrededor de las once de la mañana.

En 2012 el Festival tuvo un toque especial, pues para cubrir el programa musical que antecede a la topada acudieron al encuentro varios trovadores del mundo. Los invitados fueron: Marta Suint, de Argentina; José Curbelo, de Uruguay; Luis Ortúzar, *el Chincolito*, de Chile; el grupo *Mapeyé*, con el trovador Roberto Silva y el cuatrista Edwin Colón Zayas, de Puerto Rico; el cantador Pedro Alfonso, el templetista Domingo, *el Colorado* y el verseador Yeray Rodríguez Quintana, de Islas Canarias; así como Alexis y Adriana Díaz-Pimienta como parte de la delegación cubana.

Hay dos características principales que unen a las diferentes tradiciones: la décima y la improvisación. Como explica Maxi-

[1] Por ejemplo, se han presentado Soraima Galindo o el grupo *Tayer* de Monterrey.

miano Trapero: "La décima popular es, seguramente, el fenómeno folklórico y cultural más importante de Hispanoamérica, por lo que tiene allí de común y de general" (1996: 41). Uno de los elementos que se ha hecho común en todas las expresiones es la controversia poética que en cada región tiene un nombre diferente: "payada", "pico a pico", "tira-tira", o como en el caso del huapango arribeño: "topada".

La topada tiene cuatro partes fundamentales. La primera sección es *saludo* o *presentación*, en ella los trovadores agradecen a quienes los invitaron a participar en la fiesta y se disculpan por su falta de ingenio para hacer versos. En algunas ocasiones, la gente del público se acerca a los trovadores para pedirles que les dediquen algunos versos y agradecer su presencia. En la segunda sección se aborda el tema de la fiesta, se conoce como *fundamento* o *argumento*. La tercera sección es conocida como *bravata* o *confrontación*, la tradición marca que debe empezar después de la media noche y antes de las cuatro de la mañana. En esta parte los poetas cambian de actitud: ya no muestran la misma humildad que al inicio cuando se disculpaban por si cometían algún error en sus décimas; ahora intentan mostrar su habilidad e ingenio de los cuales se sirven para vencer a su oponente. La cuarta sección es la *despedida*, en ella se agradece a los asistentes, se exhorta a volver a encontrarse en alguna otra fiesta y los trovadores se despiden reconociendo el valor de su contrincante. Sin embargo, si la contienda fue muy dura, no hay despedida amistosa entre los trovadores.

En el huapango arribeño quien inicia la controversia "lleva la mano" de la topada. Es decir, es quien decide en qué tono se va a tocar, en qué momento se pasa del saludo a la bravata y de la bravata a la despedida. En ocasiones se puede "robar la mano" al otro trovador. Si el contrincante ve dubitativo al trovador o sin la preparación necesaria para contestar las décimas, toma la iniciativa y se impone frente a su rival y el auditorio lo reconoce como ganador de la contienda.

Uno de los factores que diferencian al huapango arribeño de las otras expresiones latinoamericanas de la controversia es que no hay un juez o jurado que pueda decidir si gana uno u otro

contendiente.[2] Así que el mayor "termómetro" es el público quien aplaude y apoya al poeta que cuida el verso, pero también gusta de la música de los vareros, el vihuelista y el guitarrero. Incluso cuando los poetas empiezan el ritual de despedida, el público asistente puede impulsar y exhortar a que la topada dure unos minutos más para seguir bailando.

La forma más utilizada de la décima por los trovadores en la Sierra Gorda es la glosa de cuarteta en décimas. Se trata de una cuarteta octosilábica que se "despliega" a lo largo de la décima; el primer verso de la cuarteta es con el que termina el primer bloque de décimas, el segundo verso remata el segundo bloque de décimas y así sucesivamente. Este esquema le da una estructura fija a la canción, no se puede tener más de cuatro décimas, pues, ya no habría versos de la cuarteta que las remataran y además determina la rima con la que terminarán cada una de las décimas. Cuando los trovadores quieren extenderse en el número de décimas, lo más común es que utilicen la glosa de línea que, a diferencia de la glosa de cuarteta, solo utiliza un verso, regularmente el primero, para hacer el remate de las décimas.

La glosa de cuarteta en décimas es muy utilizada, sobre todo, al momento de la improvisación. Sin embargo, esto es algo que solo sucede en el huapango arribeño, ya que los decimistas de otros países usan la décima como estrofa individual para sus composiciones, sin extenderse ellos mismos en sus intervenciones. Es decir, en el huapango arribeño la exigencia es diferente debido a la estructura que se utiliza.

La controversia en el huapango se da, regularmente, por algún tema propuesto para la fiesta, ya sea que tenga que ver con el santo que se venera, con los ciclos de la tierra o algún otro que pueda ser importante para la comunidad, por ejemplo, sobre geografía, astronomía, Historia Sagrada, o algún aspecto de la historia reciente,

---

[2] El jurado se utiliza sobre todo en contiendas o campeonatos de pie forzado para ver el ingenio y la creatividad de los repentistas, esto es algo muy común en el punto cubano que se canta en la isla caribeña. Aunque hay que mencionar que cuando se trata de una fiesta popular, al igual que en el huapango arribeño, no existe jurado sino que el público decide quién ha sido su favorito.

los llamados temas de fundamento. Se dice que el poeta que inicia la controversia "lleva la mano" y es quien propone el tema que se va a discutir y el que marca los momentos en los que se ha de cambiar de un aspecto a otro de la controversia. Por ejemplo, cuándo pasar del saludo al aporreón y cuándo finalizar la topada.

El cierre del XXX Festival del Huapango Arribeño

La mañana del 1º de enero de 2013, hacia el final de la topada del Festival, el Comité Comunitario que organiza la fiesta pidió a Yeray Rodríguez y a Alexis Díaz-Pimienta que subieran a los tablados con los trovadores que se habían presentado en la topada. Esa noche se enfrentaron don Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú contra Claro González y sus músicos de San Luis Potosí. Alexis subió del lado de don Guillermo Velázquez y Yeray subió al lado de Claro González.

Ambos trovadores se habían presentado como parte del programa especial que antecede a la topada. Es decir, tuvieron presencia escénica dentro de los tres días del festival. Además, los dos se enfrentaron en una controversia poética como antesala de la topada entre los dos huapangueros. Ese momento fue particularmente especial pues no se había presentado antes la oportunidad de que dos trovadores de tradiciones diferentes al huapango arribeño se enfrentaran subidos en los tarangos y en el cierre de la topada.

Las intervenciones de los trovadores se vieron "interrumpidas" por los sones que se tocaron entre turno y turno. Yeray Rodríguez y Alexis Díaz-Pimientan son de la tradición del punto cubano, que se canta en las Islas Canarias y en Cuba. En el punto cubano no hay enfrentamiento con décima glosada, se utiliza una sola estrofa para atacar y responder al reto del contrincante. Los trovadores se adaptan a una estructura musical a la que no están acostumbrados y el auditorio hace lo propio en lo que corresponde a la estructura literaria, pues no hay canciones largas, ni tampoco largos sones para el baile, pues se acortan con la intención de que el reto entre los poetas tenga un tiempo similar al acos-

tumbrado en su tradición de origen, donde un poeta tiene más prestigio si es capaz de idear con rapidez su siguiente décima.

Al principio, la música de Claro González parece dubitativa y llega a tener el apoyo de los músicos que acompañan a don Guillermo Velázquez. Es hasta la segunda ronda donde la música entra con fuerza. Esto muestra la extrañeza inicial y luego la adaptación al ritmo distinto, tanto por parte del trovador como por parte del público que los había escuchado en controversia y ahora bailaba también a ritmo de las décimas de estos dos poetas.

A continuación se reproduce la controversia entre los improvisadores. Solo en la primera décima aparece el nombre completo de los decimistas, en las subsecuentes se utiliza la abreviación: Y. R. para referirse a Yeray Rodríguez, y D. P. para aludir a Alexis Díaz-Pimienta. Las décimas están colocadas una frente a otra según se hizo el reto y la contestación; se espera que de este modo se pueda apreciar mejor cada una de las respuestas y cómo se desarrolló el discurso de los poetas. Cuando no hay una décima enfrente de otra quiere decir que esa décima ya no se respondió. Esto sucede al final de la primera parte y, también, al cierre de la segunda. La última décima está hecha por ambos trovadores, a este tipo de décima se le conoce como "décima de dos razones" por estar construida por los dos poetas que se enfrentan. Lo más común es que se termine con el nombre de quienes se enfrentaron en controversia, o a manera de despedida y agradecimiento al auditorio, como en el caso de la que se presenta aquí. Es una costumbre del Festival del Huapango Arribeño que haya mojigangas representando a los artistas que se presentan a lo largo de los tres días. En el caso del Festival de 2012, estas fueron de los trovadores del mundo y se alude a ellas en las décimas. Al final de la primera parte de la controversia interviene don Guillermo Velázquez improvisando una cuarteta y también se asientan sus versos. El intermedio fue un pretexto para una intervención musical más larga, y así, el auditorio tuvo oportunidad de bailar más tiempo que en los intercambios de turno de los trovadores.

Agustín Rodríguez Hernández
El Colegio de México

1. PRIMERA PARTE DE LA CONTROVERSIA

Díaz Pimienta

Tengo rota la garganta
con mi noche en el menú
pero el que llega a Xichú
hasta estando mudo canta.
Mi cuerpo bailando aguanta
danzaria literatura
y aunque esta no es mi cultura
subido al tarango estoy
ahora sí es verdad que soy
un repentista de altura.

D. P.

Gracias Guillermo, mi hermano
por esta oportunidad
ya me siento de verdad
un huapanguero serrano.
Mi cuerpo, un cuerpo cubano
de vivir hoy no se cansa
y mientras el día avanza
para hacer un huapanguero
si me prestas el sombrero
ya soy hijo de Esperanza.[3]

D. P.

En una forma grosera
esa que a decirme vienes
tú el talento no lo tienes
ni por dentro ni por fuera.
Te pasas la vida entera
esperando el desafío.
Y te digo amigo mío,
sin que la voz se me ablande,
tienes la cabeza grande
pero el cerebro vacío.

Yeray Rodríguez

Hoy le han concedido el rango
serrano a una voz distinta
de un huapanguero sin quinta
pero que ama el huapango,
encima de este tarango
se quita cualquier desvelo
porque estar en este suelo
en un tarango subido
creo que es lo más parecido
a estar entrando en el cielo.

Y. R.

Viendo la plaza encendida
encima de este peldaño
parece que en vez de un año
empieza una nueva vida.
Veo que Alexis enseguida
pidió el sombrero al momento
pero ahora mismo presiento,
aunque te cause sorpresa,
que es dentro de la cabeza
donde se encuentra el talento.

Y. R.

Puedo decirle a esta grey
al ritmo de la valona
que creo que esa corona
no la merece ese rey.
Quítatela ya es de ley
porque tanto no has subido
y si te ves impedido
para responderme o enfermo
puedes decirle a Guillermo
que te susurre al oído.[4]

---

[3] Nombre de la mamá de don Guillermo Velázquez Benavides.

[4] En la tradición de Islas Canarias se da el caso de que si alguien es bueno para hacer versos pero no tiene buena voz, le pide a un amigo que sí la tenga, un cantador, que ejecute sus versos mientras él se los susurra al oído.

D. P.
Parece cierto descaro
que me hables hoy del oído,
si los versos te han salido
porque estás cerca de Claro,
tú eres un poeta avaro
tacaño en la canturía
y como tu poesía
me parece poco agreste
le diré que te conteste
a la mojiganga mía.

D. P.
Amigos de Potosí
vaya patético error:
han buscado a un rimador
habiendo un poeta aquí,
pero la vida es así,
eso no tiene futuro,
esta mañana yo juro,
esta mañana declaro
que el propio poeta Claro
va a salir de ahí hoy oscuro.

D. P.
Yeray, hagamos las paces.
Sin un espíritu vago
tú respetas lo que hago,
yo respeto lo que haces,
juntemos todas las frases[5]
de manera inteligente.
Viendo que hay tan sano ambiente,
los magos de este rincón
vamos a tocar un son
para que baile la gente.

Guillermo Velázquez
Y ahí va la segunda cuenta,
y ahí va la segunda cuenta,
porque talento lo hay,
ahora comienza Yeray
y contesta Díaz Pimienta.

Y. R.
Voy a ponerte una queja
para aplacar tu descaro,
hoy entre Guillermo y Claro
la cosa quedó pareja
pero la gente perpleja.
Y ahora un cambio de destino
pues como ustedes opino,
aunque Alexis no lo piense,
que ahora pierde el Xichulense
porque gana el potosino.

Y. R.
Viendo ahora el poco nivel
con el que tú estás versando,
Guillermo estará pensando
por qué no subí con él.
Y no es que quiera ser cruel
—porque yo no soy así—:
pierdes frente a Potosí.
Yo estaría preocupado
viendo lo mal que ha empezado
dos mil trece para ti.

[5] Esta parece una invitación de Alexis Díaz-Pimienta para hacer una décima de dos razones junto con Yeray, que finalmente no logra concretarse.

2. SEGUNDA PARTE DE LA CONTROVERSIA

Y. R.
Tienes la suerte crecida,
te apreté en el aporreón,
y Guillermo pidió un son
para salvarte la vida,
no es que sea un homicida
peor te veo en el fango,
y como que en el huapango
no cumpliste la demanda,
aprovecha la bufanda
y ahórcate en el tarango

Y. R.
Si yo te he invitado a ahorcarte,
no es por enfrentarme así
a un muerto que dice aquí
que hasta muerto tiene arte.
Piensas que eres un baluarte
pero a otro sueño me aferro:
entre mis versos te encierro.
Mejor muere de repente
y aprovecha que aquí hay gente
para acompañar tu entierro.

Y. R.
¿Piensas que la gente es boba
o te anda nuestra aventura?
Saben quién es la basura
y quién maneja la escoba.
Alexis esto me arroba,
mejor dicho me anonada,
pues la gente congregada
ahora va a pegar un grito
en honor a aquél negrito
que ha perdido la topada

D. P.
No, yo no me voy a ahorcar
con este atuendo de frío,
porque hasta el cadáver mío
te pudiera derrotar.
Yo muerto puedo cantar
igual que canto despierto
y en medio de este concierto,
aunque yo me encuentre ahorcado,
Yeray será derrotado
por la palabra del muerto.

D. P.
Como hay cierto protocolo
que tenemos que cumplir,
tú intentas sobrevivir.
Qué triste morirse solo,
yo al público lo controlo,
y me quieren con locura,
y si hoy tu voz pierde altura
no es que mi voz te la roba:
¡qué culpa tiene la escoba
de que exista la basura!

D. P.
Su décima se atropella,
su cerebro se joroba.
Cierto, él maneja la escoba
porque va montado en ella:
una bruja que descuella,
una bruja portezuela,[6]
una bruja que es sincera
con un nefasto proceder.
La bruja se va a caer
porque conmigo ni vuela.

[6] *portezuela*: 'gorda'.

Y. R.
Cuando improvisar le toca,
dice que soy una bruja,
voy a enhebrar una aguja
para coserle la boca.
Él piensa que me provoca
pero no es mi parecer.
Vale, bruja voy a ser,
pero ve considerando
que en Xichú te está ganando
además, una mujer.

Y. R.
No cumple con sus deberes
el que cree que es un portento
y en el último momento
hoy defiende a las mujeres.
Ve guardando los enseres
que te estoy poniendo a gatas
porque tú no me maltratas
improvisando el huapango,
y bajarás del tarango
con el rabo entre las patas.

Y. R.
Yo también voy a contar
todo lo que aquí he vivido.
Este tiempo transcurrido
nunca lo voy a olvidar,
la campana al repicar
dice que el tiempo ligero
se va, pero considero
que en el suelo mexicano
yo me marcho más serrano
y mucho más huapanguero.

D. P.
Se preocupa este negrito
ante un hecho tan convexo,
veo que el cambio de sexo
en Xichú sale gratuito,
[hoy] has hecho trizas el mito,[7]
has roto amigo el tabú,
pero Yeray en Xichú,
aunque tu cuerpo se parta,
la mojiganga Marta
improvisa más que tú.

D. P.
Gracias Xichú por bailar
esta controversia loca.
Me pongo un beso en la boca
y lo empiezo a regalar,
me ha encantado disfrutar
esta fiesta del huapango,
ahora sí subí de rango,
ahora sí yo soy poeta
y le contaré a mi nieta
que yo canté en un tarango

D. P.
Nunca olvidaré este día
de velazqueño sombrero.

Y.R.
Yo tampoco, compañero,
olvidaré esta alegría.

D. P.
No olvidaré esta energía,
el corazón me traspasa.

Y.R.
No olvidaré cuanto amasa
la plaza, como ves tú.

D. P.
Gracias, mil gracias Xichú,
y ahora, ¡qué tiemble la plaza!

[7] Díaz Pimienta rectifica la décima: al inicio había empezado con "hoy", pero se arrepiente y opta por "has".

Bibliografía citada

TRAPERO, Maximiano, 1996. *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico,* Pról. Samuel G. Armistead. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria / UNELCO.

Leyendas de montañas, cuevas y cerros misteriosos[1]

Los siguientes relatos me fueron narrados por el señor Gerardo Gómez Villagómez, originario de Yuriria, Guanajuato. Al igual que muchos los habitantes de la ciudad de México emigró de su pueblo natal a causa de la pobreza y las pocas oportunidades de trabajo que prevalecen en el campo mexicano. Llegó a esta ciudad a los 17 años; actualmente tiene 59 años y es jardinero en una escuela preparatoria de la UNAM.[2]

En sus relatos podemos apreciar cómo cada una de las etapas de su vida ha dejado huella en su vocabulario, pues al lado de vocablos regionales encontramos formas coloquiales propias de los adolescentes con los cuales ha convivido en los últimos años. También sus narraciones dan cuenta de sus raíces campiranas y del cariño hacia su profesión.

La entrevista se llevó a cabo hace diez años, en la huerta de la escuela, entre el canto de los pájaros, árboles frutales y plantas de ornato que muestran el interés que les han prodigado sus jardineros, fruto de su amor por el trabajo y por la naturaleza.

Los siete relatos que me contó el señor Gerardo versan sobre acontecimientos extraordinarios; salvo uno, los demás se contextualizan en las inmediaciones de un cerro o en una cueva. El hecho de que la mayoría de los relatos se ubiquen en tales lugares no es fortuito; considero que no solo es un recurso que los ambienta, sino que también revela la concepción mítico-religiosa que

---

[1] La realización de este trabajo formó parte de las actividades del curso Mitos y Leyendas Tradicionales, que impartió la Dra. Araceli Campos Moreno en el Posgrado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

[2] La escuela es el Colegio de Ciencias y Humanidades de Naucalpan.

tuvieron los cerros, las montañas y las cuevas en las culturas precolombinas. "El templo mismo era considerado como un cerro sagrado que cubría las aguas subterráneas como una cueva" (Montero, 2001: 35).

Tanto la montaña como la cueva están relacionadas con Tláloc, y, por ende, con la fertilidad y la abundancia. De ahí que el Tlalocan se concibiera como un paraíso, "un espacio debajo de la tierra lleno de agua que comunicaba a los cerros y las cuevas con el mar" (Montero, 2001: 35), y que el *xopan* fuera la "estación del verdor perenne que imperaba en el Tlalocan (Inframundo)" (Morante, 2001; 60), un lugar de permanente abundancia agrícola, prosperidad y felicidad, parecido al que ingresa el personaje del primer relato.

En general las montañas se relacionan con las pirámides, merced a su semejanza geométrica. Sin embargo, en la primera narración esta concepción se invierte. El narrador asegura que el promontorio al que hace referencia (el Cerro Culiacán) "no es natural", sino una pirámide fabricada en la montaña dado que su forma es muy regular**.** Es decir, el lugar ritual primitivo, la montaña, ha cedido su importancia a la pirámide.

En el segundo relato se habla de una cueva, solo que en este caso la abundancia no se relaciona con el agua y la fertilidad, sino con un elemento más material y mundano: el oro. El personaje principal es un hacendado, que se convierte en ladrón para robar oro, el cual oculta en una cueva. Después de muerto, se aparece en espíritu, montado a caballo y en traje de charro.

En otro relato, en los alrededores de un cerro (al que el narrador insistentemente señala como un lugar misterioso), un personaje encuentra un cadáver, salvajemente asesinado. Dada la relación montaña-pirámide-templo a la que nos hemos referido, tal vez el encuentro macabro no sea únicamente un relato de terror, sino que también se pueda asociar a los sacrificios humanos que se practicaban en tiempos prehispánicos.

En el último relato, un borracho que camina de noche recoge a una guajolota y a sus crías. Al llegar a su casa, los animales se

han convertido en piedras. En la narrativa tradicional es común que extraños seres nocturnos intercepten a este tipo de personajes a fin de asustarlos y castigar su beodez.

Martha Elena Bojórquez
CCH Naucalpan, UNAM

1. [Un paraíso en la montaña]

Esto viene de la, de los ancestros, ¿no?, de mi abuelita. Mis abuelitos comentaban que en el Cerro Culiacán, que está entre Sabino y Victoria de Cortázar, Guanajuato, que había ciertos misterios que resultaban inexplicables.

Ah, mi abuelito platicaba que había un señor que tenía mucho ganado, y era tiempo muy seco; tonces había un, un becerro que tenía, que siempre se mantenía muy gordo, este, y cuando, este, hacía del baño, sus heces eran verdes en tiempo completamente seco. Y le comentaba el señor a su señora y decía:

—Bueno, de dónde, de dónde comerá este animal: siempre hace verde y ahorita está todo seco, no hay pasto verde para que coma, dice; lo voy a seguir a ver dónde se va.

Sí, ya se llevó los animales al campo. Dice que el novillo este se empezó a apartar, a apartar, a apartar y se fue. Y el señor se fue siguiéndolo a ver adónde va. Y llegó a la cueva, y que se mete.

—A ver adónde canijos se metió este animal.

Se metió también el señor siguiéndolo. Dice que, increíble, porque al entrar en la cueva, pues una cueva normal, pero para adentro se fue, este, una vez que entraron había, este, grandes campos dentro, o sea, alfalfares, y, muy verde, era un, un edén adentro y, dice, y, este, el animal, pus, ahí se iba a refugiar, se alimentaba y posteriormente salía.

Ah, dice que entre todo eso, este, había una ciudad donde vendían, pues mucho comercio, había mucho comercio, y dice que pasó mucho rato ahí caminando de un lado a otro y, este, cuando,

antes de que se saliera, y todo él se divirtió mucho, porque [había] muchos puestos, muchas cosas, dice.

—Ay, le voy a llevar unos panes a mi señora.

Y que se compró unos panotes de esos que venden ahí en las ferias, y que le dijo a su señora:

—Mira, qué crees, ah, pues que le dice, qué crees, que ya vi dónde se mete el animal: hay unos campos enormes y verdes, todo muy bonito arriba, dice, y una ciudad; voy a creer que estamos tan cerquita y no nos bíamos dado cuenta que hay una ciudad allá arriba.

—Ay, tú estás loco, cómo va 'ber una ciudad allá arriba.

—Sí, dice, yo me fui adentro, hay una ciudad, dice, hasta te compré unos panes.

Ya le saca sus panes. ¡Cuáles panes!, dice que era excremento de vaca, seca ya. Le llaman cagarrutas por allá.

—Pero cómo es posible, dice, si yo te compré unos panes.

Son de las cosas curiosas que se dicen al respecto de ese cerro. Según lo que cuentan que ese cerro no fue, no es natural, que fue hecho. Y sí es cierto: de donde, de cualquier ángulo que lo vea, se ve igual. Es una pirámide, se ve como de una forma piramidal.

Otra de las cosas que se manejan ahí, ya por otros medios, dicen que es un, un, una entrada a otra dimensión. Que eso quién sabe, yo creo que es muy difícil que eso, que una cosa de esas se pueda investigar, ¿verdad? Ora sí que, como dicen una cosa, y luego puede resultar otra.

2. [La cueva con oro]

Me acuerdo un poquito de las historias que me comentaba el señor Pablo de este señor Tomás Pantoja. El señor Tomás Pantoja era un hacendado, que yo creo que nunca se conformaba con lo que tenía porque siempre quería más. Tonces, era, se hizo como una especie de bandolero o algo así, ¿no? Y siempre andaba bien vestido, con su caballo y su pistola con cachas de oro, plata, y así, sus, siempre muchas cosas así, de llamativas ¿no?, de la riqueza, los metales.

Entonces, este, mencionaban que tenía una cueva donde se reunía con todos sus ladrones, por decirlo, como una gavilla de maleantes, gente que se dedicaba a atracar. Y en ese tiempo, que eran tiempos de los arrieros, había mucha gente que caminaba mucho, desde distintos lugares, porque iban desde aquí, de Real del Oro, desde Michoacán, y llevaban oro, mucho oro, cargas de oro, y los asaltaban.

Dicen que en su cueva hay muchísimas cargas de, este, de mula, que en ese tiempo los transportaban en mula o en caballo, de oro en barras. Pero la cuestión es que nadie se puede acercar, porque el señor, este, se les hace presente y no, este, con, así muy normal se presenta.

Pero depende a quién se las quiera [dar], porque en este caso hubo un señor que se le apareció, una persona muy humilde que andaba trabajando en su tierra, le dice, este, se le acerca un señor en un caballo, pus muy un caballo muy bonito, así, y el señor bien vestido con su ropa de charro, muy, muy gariboleada,[3] ¿no?, dentadura de oro y, y, bien vestido el señor. Y le dice, le habla por su nombre al señor ese.

—¿A poco me conoces?

—Sí, cómo no te voy a conocer. Siempre te he conocido, desde chamaquito te conozco.

—Pus ¿quién eres?

—Yo soy Tomás Pantoja.

— Nooo, cómo Tomás Pantoja, si Tomás Pantoja ya se murió, dice.

—No, no, cómo se va a morir. Qué no me estás viendo. Yo soy Tomás Pantoja, dice. A propósito, dice, este, te quiero ayudar. Mira, en la cueva hay mucho oro. Aquí está la cueva, mira.

¿No?, y… lo llevó hasta onde estaba la cueva, y dijo:

—Aquí está la cueva. Puedes tomar todo lo que quieras, lo que necesites, ándale.[4] Agarra y llévatelo, no hay problema, dice.

---

[3] *gariboleada*: 'adornada en exceso'.

[4] *ándale*: 've'.

Entonces el señor, dice, no ya que le hizo que viera todo, lo vio y dice, no, pues muchísimo. Entonces, este, la única condición que le puso, dice, que no, dice que:

—Cuando me vaya, tú no vayas a ver para trás, dice; eso te recomiendo, no voltiés cuando yo me vaya.

Pero, como luego dicen, la curiosidad mató al gato. El señor agarra y se va, dice:

—Bueno, yo ya me voy. Ya sabes, áhi tienes riqueza para los días de tu vida, para lo que tú quieras.

Y sí, agarra y se va. Y el señor, como le digo, la curiosidad mató al gato. Entons, agarra y pasó un ratito y voltea para atrás, y lo ve cómo iba en su caballo, pero volando así en el aire y envuelto en llamas. Se asustó tanto que el señor se enfermó; no tardó mucho y se murió.

MARTHA: ¿Y dónde está esa cueva?

GERARDO: Se supone que ese lugar está aquí, por el Xoconochtle, por ahí, por esos lugares. Con certeza yo no sé, ni quiero investigar tampoco.

3. [El muerto del cerro]

Frente al Cerro Capulín hay otro cerro. Ese cerro se llama el Cerro Santiago, y en ese cerro hay otra leyenda que es, es un tanto espeluznante, porque allí, este, es un, también les pasa a los cazadores que iban en la noche. Pero incluso en pleno día se hace aparecido ese señor, que yo creo que fue sacrificado en tiempos de la Revolución, o no sé de cuándo sería, porque es, es feo. O sea, en esa ocasión, este, en que se les apareció a las personas, también andaban [por ahí], porque la gente caza conejos por ese lugar; son mayormente conejos, que van a buscar conejos. Y ese lugar onde, el paraje donde se hace el aparecido, le llaman El Varal, y ese es en el Cerro Santiago, es enfrente del Cerro Capulín.

Y está bastante alejado, y allí, no sé, pero en pleno día como que se palpa algo que yo nunca entendí. Y es más, en ese tiempo yo ni sabía nada. Cuando era yo niño todavía, tendría yo unos

doce años, y andábamos por allá, y entonces, este, y se daba el caso que yo tenía que caminar por allá, por de aquel lado, por cuestiones del ganado, porque a veces el ganado es muy andariego y camina. Por allá, entonces, le digo, como que se siente uno intranquilo, y jamás entendía. Se siente una especie de miedo, como que siente uno, no sé explicarle: como vigilado, válgame la…, como que algo acecha, ¿no?

Y, este, en esa ocasión iba el señor, este, un señor que se llama José Alfaro y mi papá y un tío que se llama Darío. Y no más, este, ni bían cazado nada, nada más de repente empezó a correr como loco.

—¿Y qué pasa?, ¿no?

Y ya corrió, y ellos lo siguieron.

—¿Qué pasa?, ¿qué pasa?

Nooo, se fue corriendo, corriendo, corriendo; ya caminó yo creo como unos tres kilómetros adelante y se para, a lo mejor menos, sería un buen trecho, bastante retiradito áhi, como quiera. Y, este, se paró. Y no podía hablar el señor; tardó mucho, hasta que lo empezaron a estimular ahí:

—¿Qué tienes?, ¿o qué?, ¿qué?, ¿qué es lo que pasó?

—Ay, hermano, fue horrible.

—Pero ¿qué?, ¿qué?, ¿qué es lo que viste?, ¿o qué pasó?, ¿qué?

—No, dice, estaba allí un señor hecho pedazos.

—¿Cómo?, dice.

—Sí, todo lleno de sangre, bañado, con una chamarra de gamuza. Su cara prácticamente desfigurada, y los brazos todos, todos, estaba todo tasajeado, dice.

—Ay, pero, ¿cómo es posible?

—Sí, dice.

— ¿Nos regresamos?

—No, no, eso era algo malo, dice.

Y posteriormente, les pasó a otras personas también. Pero son cosas que sí le llegan, porque son cosas muy fuertes que se dan en el momento, así, y es como un impacto que no espera ver la persona, y de repente se encuentra con eso, y en la noche.

4. [Piedras al acecho]

En pleno día y en ese mismo lugar, eso le pasó a un amigo y a mucha gente le llegó a pasar, pero voy a hacer latente el caso de este, de este, se llama, por cierto, Gerardo; él era muy cuate conmigo, es mayor que yo, ¿eh?

Dice que estaba, hay un fruto por allá que es una trepadora, una enredadera que da un frutito ácido, que es muy rico, por cierto, se llaman *talayotas*,[5] ahí. No sé en otros lugares cómo le llamen, son como una especie de borreguitos. Y, este, dice que estaba trepado en un nopal toda la trepadora, y él se acercó para cortarlos, y allí estaban bajito. Dice que apenas iba a estirar el brazo para cortarlos, y un piedrazo, pero fuerte en el nopal, que casi le pegaba a él, que tiró una penca. Piedra grande. Y se quedó él: "¡Ah, caray!". Revisó todo, había buen espacio abierto alrededor. Nadie. Dio la vuelta a checar todo ahí alrededor, donde podía haber estado una persona escondida que estuviera observando. Nada. Dijo: "¡Va!".

Y agarra otra vez a tirar el, a cortar el, los *talayotes*, y otra piedra y rompe las pencas del, del nopal. Y dice que le pasó bien cerquita de la cabeza, así, las piedras. Dice: "Yo sentí que casi me golpiaba".

Entonces tres intentos hizo y los tres intentos de cortarlos tiraron piedras.

—Entonces mejor los dejé.

Y este se fue, pero se quedó con la incertidumbre. Después preguntaba a la gente que podía haber trabajado allí alrededor.

—Oye, ¿no andabas tú por allí?

—No, ora no, no, no, fui para allá para nada. Y les platicó la anécdota.

---

[5] *talayota*: "planta mexicana de la familia de las asclepiadáceas. El fruto se llama talayote (del náhuatl *tlalli*, tierra, y *avotli,* calabaza)" (enciclopedia-universal.esacademic.com/198034/talayote).

—No, dice, eso ya es viejo, dice, aquí ya nos han pasado cosas semejantes; a ti te pasó con eso, a nosotros ya nos ha pasado de otra manera, pero siempre hay eso, como que algo anda mal por allí.

Yo creo que es como la ambición de una persona, que ha de [ha]ber sido muy ambiciosa y se posesiona de las fuerzas malas, o quién sabe. La verdad yo, uno puede imaginar muchas cosas; la realidad puede ser otra. Quién sabe.

5. [El caballo negro]

Unos amigos de mi hermano siempre iban a cazar de noche allí mismo, en Yuriria; a la orilla del lago hay un cerrito que le llaman Coyontle, el Coyontle, este, y les gustaba mucho ir a cazar allí, porque allí había mapaches, y luego los mapaches son bastantita carne. Entonces, este, y ese día no fue él, dice que fue dos de sus amigos, ya no me acuerdo, ah, uno se llama Pedro y el otro, este, le dicen *el Chote*, ya no, Silvestre creo se llama el otro.

Y, este, dicen que andaban allá en la noche. Ah, para esto, aclaro que en ese cerrito hay muchas cactáceas. Hay una que le llaman coyotillo, otros le llaman mangacoyote, que es una especie de cactácea, chaparrita, pero sus bracitos apenas los toca uno, se desprenden y quedan inmersos en la ropa, en la carne, y se meten quién sabe cómo, pero es que tienen inmensas espinas y para sacarlas es un cuete,[6] o sea, es muy doloroso; me imagino que han de tener como las flechitas que entran, pero ya no quieren salir. Diferentes cactáceas, esa es una de ellas.

Pero dicen que les salió un caballo negro y que los empezó a agredir, se les aventaba a agredirlos. Y, este, uno de ellos que era muy especial, los chavos, ya sabe cómo son, que es muy especial la juventud, y que dice:

—¡Ay, este animal, jijo de quién sabe qué tanto!

---

[6] *es un cuete*: 'es un problema'.

Agarró, ¿no?, y con palabrotas y con su escopetilla que traía le tiró un plomazo al caballo. Peor se enfureció el animal, pero ya más feo, porque ora sí que se presentó como lo que era, yo creo que fuerzas del mal, y se les vino encima, pero así, arrojando así, chorros de lumbre por boca y nariz. Y ellos a correr, y el animal sobre de ellos a matarles, a darles, a pisarlos, pero enojadísimo, dice.

—Corrimos, dice, ¿vas a creer que se volaba los nopales por arriba?

—Ah, cómo crees.

—Sí, se volaba los nopales por encima de él, así: el animal [saltaba] las cercas, lo que se encontraba, dice, y nosotros corriendo.

Llegaron a la carretera, está cerca de allí la carretera, y el chavo este, el Pedro, cuando llegaron a la carretera, pues dice que asustadísimos y jadiantes ahí. Platicaba el otro chavo que se había hecho del baño, completamente del susto que se llevaron, porque yo creo que es una impresión muy fuerte, a raíz de un susto.

6. [El caballo volador]

En ese mismo tramo había un señor; en el mismo camino, yendo rumbo al Puerto, dice que se encontró a un señor que le dice:

—Oye, Guadalupe, súbete al caballo, ¿pa qué vas caminando?

—No, pero no.

—Anda, tú súbete.

Ya que se sube en las ancas del caballo y se va. Pero dice que el señor, este, que él no sentía, que el caballo no pisaba el piso, que iba volando, y, efectivamente, dice que llegó a un determinado lugar, ah, porque él le decía a este que no.

—Oye, pero por aquí no es el camino, dice.

—Sí, dice, cómo no.

—No, no, no, tú no sé dónde me llevas; este no es el camino.

—Ah, cómo no va ser, si yo camino por aquí diario.

—Este camino no es el que yo debo agarrar siempre. Mira cómo está. Aquí yo no conozco nada.

Siguió. Entonces llegó el momento que dice, porque voltió hacia abajo, que vio alto que dice:

—¡Jesús, María y José!, ¿qué es esto?

¿No?, dice que cayó y como que, que quedó inconsciente allí. Dice que cuando despertó estaba en un lugar donde no se explicó jamás cómo se pudo meter, porque era un mundo de cactáceas, grandes, así, de nopales. Hay una especie de nopal blanco, que le llaman allá, que es de lo más espinoso, su tuna es muy rica pero muy espinosa. Era como si fuera un círculo de nopales y sin ninguna entrada.

—Cómo es posible que yo me haiga[7] metido aquí, dice. No, no; otra explicación, pues no la puedo encontrar.

Y platicaba él, así, asustado, porque decía que iba a dejar el vino, pero como que el vino siempre le ganó y nunca lo dejó.

7. [La guajolota que se apareció en el camino]

Hay un señor, este, que siempre vivió en el mundo del alcohol, de ahí mismo, de Yuriria, Guanajuato. De ahí tenía que caminar a un lugar que se llama El Puerto. El señor iba en la noche caminando; dice que encontró a una guajolota con muchos guajolotitos. Que dijo:

—Pero cómo es posible que ande una guajolota con tantos guajolotitos aquí, en la noche.

Dice que los agarró todos y a un, y traía un morral, y se los echó todos los pollitos en el morral, todos los guajolotitos se los metió en su morral y se los llevó. Y cuando llegó a su casa, este, le dice a su mujer:

—Mira, mujer, ahí te traigo, este, unos pollos y una guajolota que me encontré ahí en el camino.

Y sí, su mujer agarra y destapa el morral donde bía puesto él todos los animalitos. Y dice que no había tales animalitos, que eran puras piedras.

---

[7] *haiga*: por 'haya'.

O sea, en ese tramo de camino hay muchas historias de…, esa guajolota se les apareció a varios, y este, a otros les pasaba algo semejante, pero en diferente forma, por decirlo, porque se les presentaba como un perro negro, y eso como que los agredía y tenían que correr. Entonces, este, como que son cierto, ciertas cosas se quedan como encanto, no sé, o espantos más bien, ¿no?

Bibliografía citada

MONTERO GARCÍA, Ismael Arturo, 2001. "Buscando a los dioses de la montaña: una propuesta de clasificación ritual". En *La montaña en el paisaje ritual,* coords. Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Arturo Montero. México: INAH / CONACULTA / UAP / UNAM, pp. 23-47.

MORANTE LÓPEZ, Rubén B., 2001. "El pico de Orizaba en la cosmovisión del México prehispánico". En *La montaña en el paisaje ritual,* coords. Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Arturo Montero. México: INAH / CONACULTA / UAP / UNAM, pp. 49-64.

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES XV-2 (2015)

Cantos petitorios: filiación tardoantigua de la poesía oral

José Manuel González Matellán
IESO Los Salados

1. Práctica poética en un marco festivo peculiar

Hablamos de un repertorio poético singular. Las piezas que lo forman aparecieron colateralmente al rastrear un determinado marco festivo tradicional en pos de los testimonios más antiguos sobre la cultura coreográfica española. Efectivamente, durante la compilación del volumen *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral, II: aspectos festivos y coreográficos* (González Matellán, 2015) se planteaba con fuerza creciente la posibilidad de que la cultura coreo-musical de la tradición española constituyera una vigencia de la correspondiente cultura coreo-musical de la provincia Hispania del Imperio Romano. En otras palabras, se hacía evidente que la idiosincrasia de la cultura coreo-musical española debía proceder del legado patrimonial romano, al modo que el legado del latín se proyecta en las lenguas romances. Precisamente este último legado nos remitía a una misma etapa de formación: la realidad cultural latina de los tiempos finales, que fue concretándose en el periodo tardoimperial ya cristiano (siglo IV) prolongado al ínterin "administrativo" que supuso la Iglesia Martirial (siglos IV al VI).

Para confirmar estas hipótesis, era preciso seguir un orden en el estudio de las vigencias tradicionales, siendo oportuno comenzar por la cultura festiva tradicional, en tanto contexto etnológico en el que encuadrar históricamente las manifestaciones coreo-musicales. Fue así como aparecieron aleatoriamente los

recitados y cantilenas que aquí se abordan. Respecto a ellas, de su misma presencia se deduce que el valor etnohistórico del contexto festivo tradicional se ha de presuponer para el repertorio poético en él cobijado. Radical historicidad, pues, de la poética de tradición oral. Incluso bajo una doble perspectiva: tanto la que atañe al historiador, como la propuesta por H. Meschonnic sobre el quehacer poético: la historicidad como permanente actualización del discurso.[1] El primer acercamiento es de rigor. El segundo, de lo más oportuno, dada la indiscutible "viveza" que contienen estas obritas. Porque todas y cada una actualizan hoy con éxito el mundo de la oralidad, y porque algunas, incluso, revelan el parentesco de la poesía tradicional con la poética popular latina; un parentesco acaso más de "leyes" generativas que de moldes formalistas.

Contexto festivo tardoimperial: las calendas de enero

Los datos concretos han de comenzar, pues, por el marco etnológico. El contexto festivo de la tradición oral que aquí interesa se circunscribe mayoritariamente a un conglomerado que transcurre entre inicios de año y carnavales, en el que convergen mascaradas y advocaciones martiriales. Es precisamente esta convergencia la que apunta a un marco cultural y cronológico concreto: el de las calendas de enero bajo su configuración tardoimperial; la gran fiesta universal, oficial y popular, del Imperio ya cristiano. El estudio fundamental de esta celebración sigue siendo el de Michel Meslin (1970), pero es parco en señalar vestigios; apenas el de la *Silvesterklausen* (fiesta de san Silvestre, la víspera de Año Nuevo) en Urnäsch (Cantón de Appenzell, Suiza), o la denominación

[1] "L'historicité est un rapport. L'historicisme est un transport: dans les conditions de production du sens, c'est-à-dire une réduction du sens à ses conditions de production. L'historicisme est le fini, le révolu du sens. L'historicité est la rencontré indéfiniment renouvelée de l'historique et de l'a-historique, des passés et des présents du sens" (Meschonnic, 2012: 72).

festiva bereber *Yennar*, para el uno de enero del calendario juliano. Por su parte, Julio Caro Baroja (1965) al tratar el carnaval, atinó en la trayectoria de búsqueda de vestigios, al poner en relación los materiales del carnaval con el de las mascaradas, pero, contrariamente a Meslin, minusvaloró las evidencias de su precedente concreto, la fiesta tardoimperial.[2] Y, sin embargo, los testimonios contemporáneos no pueden ser más clarividentes, como los del rétor Libanio (muerto en 393)[3] (fiesta de todo el Imperio), los del obispo Asterio (m. 410)[4] (el ir casa por casa pidiendo; un cortejo burlesco llevado a cabo por los soldados del Imperio) y los de escritores cristianos como Cesáreo de Arlés (m. 542)[5] (el uso de disfraces monstruosos), entre otros. La panorámica cultural se completa cuando al legado de las calendas tardoimperiales se suman el legado de la Iglesia Martirial y el de la cultura de ofrendas (agrícolas, nupciales), con su convergencia de elementos festivos (cf. González Matellán, 2015). Habiendo identificado un particular contexto festivo tradicional como vigencia del correspondiente contexto tardolatino, se abre el camino para estudiar sus componentes, con la atención puesta en cada validación de esa procedencia.

Rastreo de elementos en las vigencias de calendas

En la búsqueda de testimonios coreo-musicales para el citado *Mapa hispano…* (González Matellán, 2015) apareció una vigencia excepcional, la celebración de san Esteban en la aldea de Sanzoles (Zamora): contiene personaje mascarado, perseguidor y fustigador (Zangarrón); contiene estruendo de cencerros (acción apotro-

---

[2] "En todo caso, condenas como la de la fiesta de las *Kalendae Januariae*, en los siglos IV, V y VI, son más abundantes y 'generales' que condenas de fiestas dionisiacas propiamente dichas" (Caro Baroja, 1965: 272).

[3] *Descriptio kalendarum*.

[4] *Adversus kalendarum festum*.

[5] *De Kalendis Ianuariis*.

paica); contiene salutación casa por casa (sin cuestación explícita pero sí con agasajo); contiene un baile de sesgo militar, basado en la realización de venias a la autoridad (salida individual al frente y vuelta a su posición sin dar la espalda al homenajeado). Musicalmente contiene tres aspectos de interés: escala modal, plantilla rítmica e instrumento musical. Ofrece una destacada advocación de la Iglesia Martirial: san Esteban. Y finalmente, conserva un recitado para un peculiar momento de la celebración. Abordemos brevemente estos aspectos para encuadrar fehacientemente el mencionado recitado, de modo que las conclusiones puedan exportarse a los recitados ofrecidos por otras realizaciones de esta vigencia festiva.

a) Coreografía

La tesis de que *las venias* rememoran un saludo militar romano (genuflexión y brinco) se constata en la vigencia de otro Zangarrón, en Montamarta (Zamora) en el primer día del año y en la fiesta de Reyes, cuando el personaje saluda por dos veces a la autoridad municipal (ante la ermita a la ida, ante la plaza a la vuelta). Una vez identificada esta específica coreografía de *El Baile* en Sanzoles, se revelan numerosas variantes por la Península Ibérica: así, las dos variantes (realizadas, respectivamente, por los *Danzantes* —y *Madama*— y por los *Pecados*) del Corpus Christi de Camuñas (Toledo); la *Endiablada* conquense (Saelices, Almonacid del Marquesado, Hito); la venia intercalada en la "suite" que constituye la danza riojana, en La Rioja Alta;[6] su presencia bajo otras variantes en la tradición onubense (los *Cirochos* de El Almendro

[6] Véase, como ejemplo del estilo riojano, la traída de la Virgen de la Junquera a Treviana: "La coreografía que nos ocupa es conocida como *El Saludo*. Es la primera danza con la que se da inicio a la procesión, y la realiza el grupo de 'danzadores' y 'el cachiburrio' del modo siguiente: colocados en dos filas de cara a la imagen de la Virgen, sujetas las castañuelas en alto con los brazos estirados, y repiqueteándolas sin cesar se inclinan hacia delante a modo de reverencia. Tras regresar a la posición inicial, repiten el ejercicio arrodillándose. La tercera vez, la coreografía concluye con un salto vertical.

y Villanueva de los Castillejos; *Los Lanzaores* de san Sebastián en Villanueva de las Cruces; los *Cascabeleros* en Alosno; etc.); la trascendental versión portuguesa de la *Dança dos Mourisqueiros* en Sobrado (Valongo, distrito de Porto); etcétera.

En resumen, tenemos ya un género coreográfico que no contraría sino confirma una procedencia imperial, y tardía: 1º) la venia a la autoridad es ahora al mártir local, en el más estricto concepto del evergetismo romano; y 2º) acompaña a la coreografía un personaje enmascarado (personajes que surgieron en la fiesta de calendas, en la segunda mitad del siglo IV) (cf. González Matellán, 2015).

b) Sistema melódico

En la celebración coreográfica de Sanzoles la música es interpretada con flauta y tamboril. Del instrumento se hablará después, ahora baste decir que la escala ofrecida es modal. Toca reflexionar sobre la sonoridad modal en la música vocal. Su sola presencia otorga al canto una notable antigüedad. ¿Cuánta?, algunas de las hipótesis lanzadas sobre la procedencia de la música en el marco de la oralidad deben desestimarse. En primer lugar, la pretendida deuda con el mundo modal gregoriano. Téngase presente que este tiene su propia razón de ser (la de solemnizar la prosodia latina a fin de declamar el texto sagrado) y su propia técnica (basarse en una cuerda de recitación para puntuar los acentos al agudo y los finales al grave), por lo que también ha de tener su propia historia, que se resume en cinco pasos: 1) su genética melódica proviene de la declamación sinagogal; 2) se perpetúa en las comunidades cristianas orientales, antioquenas, alejandrinas, sirio-mesopotámicas, donde parece acontecer una primera aculturación (*Madrashe* de san Efrén de Siria, m. 373); 3) llega a occidente a finales del Imperio, si se tiene en cuenta el testimonio de

---

[…] El salto que culmina este baile da paso a la puesta en movimiento de la procesión" (Quijera, 1994: 60).

san Agustín, obispo de Hipona en 395-430, dando a entender que en su Iglesia Africana no se practicaba;[7] 4) una vez introducida en occidente sigue un camino evolutivo enteramente clerical,[8] con una primera etapa identificada como "modalidad arcaica";[9] 5) y alcanza su plenitud bajo intereses litúrgico-papales, político-imperiales, y pedagógico-teóricos, dando lugar al repertorio del *octoechos* ya para finales del siglo VIII (*Tonario de Saint-Riquier*, copiado en el noroeste de Francia).

Observando esta trayectoria histórica, la distancia cultural entre el mundo letrado del gregoriano y el mundo ágrafo de la

---

[7] "Esta manera de recitar los textos sagrados está testimoniada ya por san Agustín en sus *Confesiones* (1, X, cap. 33). El santo de Hipona dudaba sobre la emoción que le producían 'las dulces melodías con las que se suelen acompañar los salmos de David'. Por ello mejor sería 'seguir la costumbre del obispo de Alejandría Atanasio que hacía recitar los salmos con tan débil inflexión de la voz que más parecía decirlos que cantarlos'. En esa 'débil inflexión de la voz' podemos reconocer la cantilación" (Asensio Palacios, 2003: 171).

[8] "La liturgia desde el siglo IV pierde la participación colaboracional de los fieles, por razones diversas" (Díaz y Díaz, 2000). Este estudioso señala más adelante cómo a aquella inicial etapa improvisatoria le sigue un periodo de gran aportación creativa por parte del estamento eclesial: "Más que ninguna otra liturgia, es casi ocioso decirlo, la hispana ha disfrutado del esfuerzo de excelentes escritores, que pusieron su empeño en enriquecer las formas litúrgicas con lo que entendían que era una preciosa colaboración de sus mentes y su fervor al servicio de la oración de la Iglesia […]. Hay que decir que ha sido precisamente la calidad literaria de los textos litúrgicos hispanos, su unción, su aire a la vez fresco y de resonancias antiguas, lo que ha favorecido su imitación por otras liturgias" (Díaz y Díaz, 2000). Una aportación literaria pero también musical, según los diversos testimonios contemporáneos.

[9] "Los grados que servían para acentuar o para puntuar al grave servían de referencia para conocer las distintas estructuras correspondientes a dichos modos. Así, si por encima de la cuerda el adorno tenía en su estructura un tono y por debajo un semitono y una tercera menor, se producía una sonoridad característica que los musicólogos han llamado C (modo arcaico de Do). Si el adorno era de un tono en ambos sentidos, se encontraba la sonoridad de D (modo arcaico de Re) y si el medio tono adornaba la cuerda al agudo y al grave figuraba un tono, la sonoridad creada era la de E (modo arcaico de Mi). En la escala estructural en la que se ha desarrollado la monodia medieval, estos tres modelos bastaban para justificar todas las sonoridades posibles generadas por los modos arcaicos" (Asensio Palacios, 2003: 302).

oralidad tradicional deviene abismal. Tomemos el caso del modo de *mi* (cuyo atributo es el de ser esta la nota base del modo), y ello porque aparece de forma destacada en el ámbito hispánico, tanto del repertorio eclesiástico como del oral tradicional (y en *El Baile* de Sanzoles). Sin embargo, su diferente planteamiento generador, y en consecuencia su diferente desarrollo melódico, dibujan ámbitos culturales y musicales disímiles. Es precisamente a raíz de tan destacado uso del modo de *mi* en la tradición oral que se ha propuesto otra filiación: la árabe. Sin embargo, la presencia de este modo en los cantos más arcaizantes de la Península no es favorable a una acción fundacional de la música árabe sobre la parte más arcaica romance; aún más cuando un lexicógrafo como el tunecino Al-Tifāši (m. 1253), dibujando un panorama coherente de la música andalusí, enfatiza un proceso vernáculo de mixtura musical culminado por Ibn Bāyyah (Avempace, m. 1139).[10]

En el panorama actual, las escalas modales han despertado el interés de recopiladores y etnomusicólogos, desde José Antonio Donostia (1946) a Miguel Manzano (1988-1991; 2001-2007; 2006) quien ha sostenido pertinentemente la independencia de la modalidad oral *per se*, y, en consecuencia, frente a las propuestas de procedencia gregoriana o griega clásica. Descartados, pues, los entornos gregoriano y andalusí, queda por abordar la hipótesis de los modos griegos. La primera evidencia es determinante: tales modos resultan lejanos, cultural, cronológica y musicalmente. Sencillamente no puede obviarse que ninguna faceta de la cultura romance europea ha escapado del implacable filtro romano. Es más, como bien ejemplifican las lenguas post-latinas, la base cultural romance hubo de gestarse concretamente en el periodo final del Imperio. Este postulado ha de ser igualmente aplicable a la sonoridad musical, solo que, ante el gran descono-

[10] "Chapter 11. […] Aḥmad al-Tīfāšī said: […] until Ibn Bājja […] combined the songs of the Christians with of the East, thereby inventing a style found only in Alandalus, toward which the temperament of its people inclined, so that they rejected all others" (Liu y Monroe, 1989: 42).

cimiento de la música de este periodo romano es preciso encontrar un rasgo musical que pueda servir de puente entre dos tiempos históricos. Ese puente es el ritmo.

c) Plantilla rítmica

En la cultura musical latina el juego rítmico era un componente de primera importancia. Desde el inicio de la comedia latina, los *cantica*, que en ocasiones daban rienda suelta al juego polimétrico, eran subrayados melódicamente por la *tibia*. Después, los géneros del *mimo* y la *pantomima*, cuya preeminencia popular abarca toda la etapa imperial hasta el final, eran ocasión para el despliegue de los instrumentistas que subrayaban melódico-rítmicamente la acción: es el *tibicen* quien da los ritmos, melodías y variadas cadencias al mimo que danza —comenta Aulus Gellius,[11] en oportuna cita de V. Peché (2001: 45)—. Precisamente, esa afición al juego rítmico continúa entre los varios quehaceres de la cultura oral.

A pesar de las reticencias, es de la mayor trascendencia poner en relación los campos de la rítmica musical y de la formulación métrica. Entre los lingüistas, Navarro Tomás (1991) defendió que verso y canto contienen el mismo principio rítmico. Tal relación no es mera cuestión teórica (aunque, sin duda, el planteamiento se resiente si la comprensión de la rítmica musical no sobrepasa la visión solfeística de la cultura musical occidental). Muy al contrario, tal correspondencia puede esclarecer el decurso histórico de la música propia de la oralidad. Entre los metricólogos, West (1994) ha postulado servirse de la métrica en los textos con música para informarse de esta.[12] Entre los músicos, un firme defensor de la relación entre música y métrica (concretamente, entre música vulgar —entiéndase tradicional— y métrica latina) fue Francisco

---

[11] "Numeros et modos et frequentamenta uaria tibicen incineret" (*Noctes Atticae*, I, 11,12).

[12] "We can claim knowledge of the rhythms of ancient music because there is good reason to believe that they are reflected with reasonable fidelity in the metres of those verse texts which we know to have been sung (and in many cases danced)" (West, 1994: 130).

Salinas.[13] No se trata de un apriorismo teórico entre dos artes siempre paralelas y de origen indiviso, como se constata por dudas de los metricólogos antiguos recogidas por West (1994: 141). Concretamente en torno a la percepción alternante entre el crético (larga-breve-larga, compás quinario) y el trocaico (larga-breve-larga-breve, compás binario compuesto). Percepción alternante que (¡oh, fortuna!) no solo se detecta en *El Baile* de Sanzoles, sino que se expresa por conjunción del quinario en la percusión (tamboril, castañuelas) y del binario compuesto en el ritmo coréutico (el de los apoyos del peso corporal en un pie, y adornos en el otro). El enlace entre dos campos artísticos para alcanzar tal sutileza rítmica descarta la creatividad "espontánea" y atemporal postulada en el Romanticismo.

d) Instrumentación musical

La parte musical de *El Baile* de Sanzoles corre a cargo de un solo músico que interpreta simultáneamente flauta —gaita— y tamboril. Varios rasgos merecen atención. El instrumento aerófono es de bisel y solo cuenta con tres orificios, ofreciendo un sistema melódico de notable arcaísmo (conforme al modelo fijado por Miguel Manzano).[14] El término flauta es tardío, entrando como provenzalismo no antes del Arcipreste de Hita (CORDE). Por el contrario, el término 'gaita' es definitivamente visigodo, y su extensión semántica como término genérico para aerófonos[15] debió

---

[13] "No pensemos, pues, que es inútil, sino muy ventajoso para el músico, conocer el acento y la cantidad de las sílabas y saber el arte de medir y versificar, para que, en la medida de lo posible, se guarde al cantar la cantidad de las sílabas y el acento de las palabras. Y al mismo tiempo, para que gracias a la medida de los versos latinos pueda conocerse su música, *y gracias a la música de las canciones vulgares pueda conocerse también a qué verso o metros latinos corresponden*" (Salinas, 1983: 417).

[14] Con la serie (de *la*2 a *re*5): *la - ♭ si↑ - do - re - la - ♭ si↑ - do - re - mi - fa↑ - sol - la - ♭ si↑ - do - re*, indicando las flechas un sonido ambiguo, por intervalos de cuarto-de-tono-en-más que dan lugar a un supersemitono o intervalo de segunda ambigua (Manzano, 2006: 191).

[15] Gaita de fole o de boto = gaita por antonomasia; gaita = flauta de 3 agujeros; gaita (en *Cancionero burgalés* de F. Olmeda, 1903) = dulzaina; gaita de Estella = dulzaina; gaita

acontecer durante el breve periodo temporal en el que la voz estuvo viva, lo que razonablemente apunta a la etapa de la Spania visigótica.

La pieza que se interpreta presenta un tema breve, de ámbito hexacordal, sonoridad del modo de *mi* (con III º grado fluctuante), y de un carácter melódico-rítmico que resulta idóneo para dirigir el repetitivo desarrollo coreográfico. Como ya se vio, la simbiosis rítmica de música y coreografía alcanza a entrelazar sus respectivos pies métricos.

Crucial es un último rasgo, de interés para la etnomusicología histórica. El músico que interpreta simultáneamente ambos instrumentos recibe la denominación de *tamboritero*, resultando curioso que se elija para ello al instrumento rítmico, y no al melódico. Es precisamente esta doble característica, la interpretativa y la denominativa, la que entronca con la cultura musical romana. Hablaremos, entonces, de tres fases. En la escena popular de época imperial (*mimo* y *pantomima*), el subrayado sonoro a cargo de los instrumentistas nos ilustra sobre el destacado papel escénico jugado por la música. Las sutilezas rítmicas corrían a cargo del grupo de percusiones (*crotala*, *tintinabula*, *tympana*, *scabelli*). Los músicos escénicos, incluidos los *tibicinii*, eran denominados bajo el término genérico de *symphoniaci*, como expresa san Agustín: "cuando los *symphoniacos* hieren *scabella* y címbalos con los pies" (Aug. *De mus*., Lib 3, 1). A todos los dirigía un *tibicen*, con la particularidad de que al tocar la *tibia* también percutía con un pedal sonoro (*scabellum*). Como resultado de esta duplicidad, el *tibicen* terminó siendo denominado *scabillarius* (instrumentista de *tibia-scabellum*). Este acople instrumental (aerófono-percusión) y la curiosa denominación del instrumentista por el segundo, es el proceso etnomusicológico que hay que destacar.

La segunda fase da cuenta de este proceso en la etapa del colapso imperial, aunque con dificultad. Partimos de una equívoca

---

de castellote (Bajo Aragón turolense) = dulzaina; gaita zamorana (< zambrana) = dulzaina; gayta marroquí = dulzaina; gaita serrana = albogue; gaita gastoreña = albogue; gaita de Següenco (Cangas de Onís) = aerófono de lengüeta.

clasificación (y redacción) de Isidoro de Sevilla (m. 636) en su nómina de instrumentos percutidos.[16] Propone que *tympanum* (nuestro pandero), con una sola piel, es como *media symphoniae*, con dos pieles, y percutidos ambos por baqueta (por tanto nuestro tambor, solo que era desconocido en Roma; la suya es una primera descripción). En la edición Lorenzana (1798) de Isidoro, el anotador, Faustino Arévalo, se atiene a la opinión del eruditísimo Mazochius (1752, *Spicil. Bibl*. t. 1, part. 2) cuando dice que la *symphonia* isidoriana es un género de *tympanum*, pero que muchos ejemplos antiguos le asignaban el significado de *tuba*, más frecuentemente el de *tibia* y aún *fistula*; que el vocablo es de origen caldeo y que entre los latinos no significaba ningún instrumento peculiar. Isidoro anota la procedencia del nuevo significado al señalar que *symphonia* es denominación del pueblo (*vulgo appellatur*), lo que confirma que carece de antecedente clásico y que en su tiempo era ya uso consolidado. Si se considera que en la música escénica imperial la voz *symphoniaci* englobaba al conjunto de instrumentistas, puede deducirse que el pueblo amplió la voz *symphonia* para cierto instrumento novedoso (hasta el punto que Isidro precisa identificarlo por equiparación a *tympanum*). Como remate a la descripción de *symphonia* Isidoro añade una confusa frase que, sin embargo, resultará esclarecedora: "y de la concordia de graves y agudos se forma un suavísimo canto". Evidentemente está hablando de dos instrumentos interpretados simultáneamente. Como el *symphonia* membranófono (y grave, por lo demás) no puede hacer melodía, precisa de la conjunción

---

[16] *Etymologiarum libri XX, Liber III: De quatuor disciplinis mathematicis: De musica, Caput XXII: De tertia divisione, quae rythmica nuncupatur.*

[10] Tympanum est pellis vel corium ligno ex una parte extentum. Est enim pars media symphoniae in similitudinem cribri. Tympanum autem dictum quod medium est, unde et margaritum medium tympanum dicitur; et ipsud, ut symphonia, ad virgulam percutitur.

[14] Symphonia vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte pelle extenta, quam virgulis hinc et inde musici feriunt, fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus (*Isidori Hispalensis*, 1798).

con un instrumento melódico (y agudo) que Isidoro no cita. La conjunción ha de cumplir el requisito de que ambos tengan intensidad suave. Es este un nuevo aspecto esclarecedor, por el que hemos de dar por hecho que la antigua y estruendosa pareja: aerófono de lengüeta (*tibia*) + percusión metálica (*scabellum*) ha sido desplazada por una nueva pareja, cuya dulce sonoridad exige ser necesariamente un aerófono de bisel (desafortunadamente innominado) + percusión de membrana (*symphonia*). Tampoco menciona Isidoro al instrumentista dúplice, pero sabiendo que el antiguo *scabillarius* tomaba su nombre del instrumento percusivo y no del aerófono, y que el posterior *tamboritero* también lo hace así, cabe deducir que, en época de Isidoro, tal conjunción instrumental y la denominación del músico por el instrumento percusivo acontecían igualmente.

De la tercera fase, medieval, nos informa Egidius de Zamora (m. ca. 1318), que sigue a Isidoro en su clasificación. Pero al no compartir la rareza de *symphonia* "percusión" da una nueva solución, conforme a su entorno medieval; también aporta nombre y tipología del aerófono que Isidoro olvidó, y finalmente corrobora la práctica del toque conjuntado. Dice, resumido: *tympanum*, instrumento de piel sobre bastidor…; es pues como media *symphonia*… que dijo Isidoro; "y si se junta con la *fistula* produce una dulce melodía".[17] Esta curiosa frase final es paralela a la del obispo en su mención a la suavidad. Isidoro la dictaba al hablar de *symphonia*, Egidio de *tympanum*. En ambos la idea es la misma: hay un instrumentista dúplice. Dada la común mención a la suavidad del canto, con ese *fistula* de Egidio se confirma que Isidoro necesariamente pensaba en un aerófono de bisel. *Fistula* en Egidio es, claro, la *flauta* de su entorno romance. Pero ¿hasta cuándo retrotraer su presencia? Considérese al respecto que la voz tradicional *gaita* remitía al periodo visigodo. Consideramos, pues,

[17] "*Tympanum* est pellis siue corium ligno ex una parte extentum. Est enim pars media *symphoniae* in similitudinem cribri, et ungul percutitur quemadmodum percutitur *symphonia*, ut dicit Isidorus. Cui si iuncta fuerit *fistula* dulciorem reddit melodiam" (Egidius, 1983).

documentada la continuidad del citado proceso etnomusicológico (un músico que interpreta simultáneamente aerófono y percusión, y que recibe su nombre del segundo instrumento) y su cronología: desde la época imperial (*tibia-scabellum*) pasa a la época visigoda (donde hablamos con seguridad del tambor, *symphonia*, y, por los indicios medievales, de una flauta de tres agujeros) y pervive en la tradición oral (flauta o gaita y tamboril). Solo queda una última constatación: la posibilidad nunca aceptada de una práctica interpretativa musical ininterrumpida, ya ha sido defendida razonadamente por K. Tsapakidis (2002),[18] precisamente a partir de la pervivencia constructiva de ciertos instrumentos musicales.

e) Componente poético

La celebración de San Esteban se cierra, en Sanzoles, con una comida comunitaria en la que participan los que han protagonizado la fiesta. Pero es condición que ha de transcurrir en un silencio absoluto, siendo el músico quien señala el inicio con este recitado: *La bendición del quito pecao*: *A comer venimos, a comer nos sentamos*; *que no vengan más, que nosotros bastamos. Mutis*. La parte central parece consistir en dos versos cuyos rasgos (cómputo silábico: 6|7+6|7; acentuación "insistente": 2|2+2|2; paralelismos; rima…) evocan testimonios antiguos de la poesía romance. El texto puede ser de antesdeayer, pero sus rasgos no. Cabe pensar, entonces, que si los anteriores elementos de *El Baile* giraban en torno a un determinado periodo histórico, este jugar de versos o de prosa poética esté apuntando a una cronología equiparable. ¿Se repetirá esta presencia poética en otras vigencias de calendas? Ciertamente, y repartidas por los confines europeos del Imperio. A continuación sigue la copia del epígrafe a ellas dedicado en *Mapa hispano…* (González Matellán, 2015).

---

[18] "Aerófonos dobles: Más que una comparación de instrumentos". Apartado 8.1 de su tesis doctoral.

2. Evidencias de versificación: cantilenas polirrítmicas

Los anteriores acercamientos al marco cultural de *calendas* han mostrado un importante proceso de continuidad, proceso por el que las pautas festivas de las *calendas* tardorromanas se ven prolongadas en el contexto de la tradición oral europea. Que la pervivencia de pautas conlleva pervivencia de prácticas puede parecer una redundancia en relación al marco festivo, pero la posibilidad de aceptar tal hecho en el terreno coreo-musical tiene implicaciones de trascendencia incalculable. Contemplarlo supone un cambio radical en los planteamientos de estudio de las humanidades donde, con gran nostalgia, se plantea como inconcebible una continuidad de la práctica musical antigua. Es el caso de Luque Moreno (2002) quien, incluso en su reivindicación de la cultura musical romana dentro de la historia de la música occidental, se aviene a la indefensión que acompaña al estudioso cuando aborda los diferentes planos musicales (teorías, técnicas, instrumentos y formas). Solo conjuntados "se podrán, por fin, sacar conclusiones sobre sociología de la música romana y llegar en último extremo a poder hablar con cierta seguridad sobre el mayor o menor grado de musicalidad de los romanos" (Luque, 2002: 95). Pero, ante tan loable empeño:

> A nadie se le ocultan las dificultades que conlleva un estudio de esta índole. Dificultades ante todo de tipo metodológico; falta, en efecto, en muchos aspectos una documentación suficiente. Pero, aun así, no es lo más grave dicha falta, sino el hecho de que, por mucha documentación que se tenga, un estudio sobre la música romana antigua siempre adolecerá de la imposibilidad de acceso directo a la propia realidad musical (Luque, 2002: 95).

Y sin embargo, la doble constatación de pautas y prácticas festivas mantenidas abre la puerta a la consideración de un posible proceso de continuidad en lo relativo a la práctica poética, musical y coreográfica. Cabe preguntar: ¿cómo es posible que toda práctica viva y tangible referida a estos campos haya podido

pasar inadvertida? Básicamente porque estas prácticas han estado confinadas al contexto de la oralidad. Y este contexto oral, a pesar del vendaval del romanticismo decimonónico y de su epígono, el folclorismo del siglo XX, no ha sido adecuadamente valorado por el entorno intelectual del siglo XX en su conjunto; y en el caso de la tradición europea no lo ha sido sino de rebote, tras el afrontamiento de la tradición oral en otras latitudes. Oralidad y prácticas que, en el contexto europeo, se han desarrollado secularmente en capas iletradas de la población rural. En ese espacio, y desde un punto de vista técnico, se ha de tener en cuenta que la posibilidad de continuidad de modelos y prácticas se corresponde perfectamente con el plan de trabajo de la oralidad, caracterizado por aquel concepto de *vivir en variantes* que Menéndez Pidal fundamentó a propósito del romancero. Parece que la prevención ideológica y el polimorfismo del material de estudio se han sumado para volver opaco un mundo cultural que ha estado vivo aquí mismo y hasta nuestros días.

Esa "imposibilidad de acceso directo" a la realidad musical romana no es tal. El campo de trabajo es patente: la continuidad de prácticas festivas en el contexto de las vigencias de *calendas* conlleva la continuidad de prácticas interpretativas coreo-musicales, que se hallan presentes en algunos vestigios, y en un número de casos suficientemente representativo. Con rotundidad, la vivencia en variantes es para el investigador un "acceso directo". ¿Cómo documentar que alguna variante sea la originaria tras un milenio y medio? ¿Es verdaderamente inviable una arqueología científica de lo sonoro, o pueden establecerse elementos objetivos de datación? La relación entre música y métrica es aquí sustancial. Tomemos el caso de unas pequeñas piezas de versificación presentes en algunas vigencias de *calendas*. La utilización de un marco rítmico sobre el que poesía y música construyen sus obras constituye un proceso que comparten, y puede fundamentar un análisis comparativo, entre cuyas conclusiones estarían las de orden cronológico. La declamación de unos versos puede alcanzar el grado de prueba fehaciente si converge un mínimo de parámetros objetivos: un contexto específico de realización, una configuración

filológica, una formulación métrico-rítmica. Es precisamente atendiendo al campo de la versificación donde Luque Moreno concibe la búsqueda de documentación sobre el legado del mundo romano; en la estructura musical de cantos e himnos, y abarcando, según él, una cronología que puede alcanzar desde la Roma pagana al contexto musical cristiano: "así lo demuestran, por ejemplo, los versos líricos y, sobre todo, el *uersus quadratus*". Incluso, cree posible extender esa búsqueda al contexto popular: "Pero también hay una pervivencia similar de formas y elementos de música popular, por vía absolutamente popular, al margen incluso de la Iglesia" (Luque, 2002: 106).

Así pues, la continuidad musical que Luque Moreno vería factible está claramente relacionada con aspectos métricos, apuntando primordialmente al campo del gregoriano. Efectivamente, si bien en el contexto cristiano inicial, pregregoriano, la prioridad litúrgica no era tanto la de una realización musical sino más bien la de una cantilación o declamación solemne de textos sagrados y oraciones, el hecho no impidió un particular interés por el canto de himnos.[19] Y sin duda, esa primitiva himnodia estaba inser-

---

[19] "Los himnos se hicieron presentes en la liturgia occidental en los primeros tiempos. Ya en el siglo IV tenemos constancia de la existencia de un *Liber Hymnorum* atribuido a Hilario de Poitiers (*ca.* 367). Por las noticias de san Agustín en sus *Confesiones*, sabemos que Ambrosio instó a sus fieles a cantar himnos, a la manera que él había aprendido en la iglesia de Oriente. Aunque nada conocemos de las melodías de los himnos de la época de Ambrosio (s. IV), algunos de los textos a él atribuidos sí que han sobrevivido. La crítica actual admite como propios *Splendor paterne gloriae, Agnes beatae virginis, Victor, Nabor, Felix, Pii* y *Grates tibi Iesu*. […]

Las liturgias pregregorianas cultivaron con interés el canto de los himnos. Los ritos gallicano e hispano cuentan con ellos en sus respectivos *Ordines*; con la aparición de las órdenes monásticas, el canto de los mismos se convirtió en una pieza clave de las distintas horas. Isidoro de Sevilla en su descripción del oficio monástico hispano menciona el canto de estas poesías. El repertorio romano no conoce el canto de los himnos hasta muy tardíamente (s. XII), cuando son transmitidos por el antifonario romano. En el siglo VI, las *Reglas* de Cesáreo y de Aureliano de Arlés especifican el canto de los himnos en las reuniones corales monásticas; sin embargo, no se observa rastro de su práctica en las reglas redactadas en Italia hasta la *Regula* de san Benito (*ca.* 530). Benito de Nursia, además de prescribir el canto de los himnos en todas las horas, especifica los textos de algunos

ta en el contexto cultural contemporáneo. Trabajar con los manuscritos es un horizonte viable que puede ejemplificarse en el trabajo ofrecido por Büttner (2006) sobre las relaciones rítmicas entre verso y melodía en el contexto de los himnos gregorianos. En su resumen introductorio, Fred Büttner justifica el estudio de los himnos como un análisis de las relaciones entre la métrica del texto y la escritura musical:

> Como ha demostrado Thrasybulos Georgiades en su libro *Music and Language*, la "cuestión de la constante preocupación de la música por el lenguaje" representa uno de los elementos más importantes en la historia de la Música en Occidente. Para poder abordar adecuadamente el problema, es necesario, por encima de todo, plantearse la cuestión del ritmo en los planos lingüístico y musical. En el Himno latino, el género más antiguo de canción en la historia de la Música Occidental, el ritmo se materializa en el plano lingüístico a través de la estructura de los versos, que se construyen originalmente por yuxtaposición de sílabas largas y cortas en una estructura predefinida. Dado que la distribución de los acentos del texto puede apartarse considerablemente de esta estructura, el ritmo musical —si es que éste existe— debe elegir entre seguir la estructura de los versos o la de los acentos del texto. Si tomamos como ejemplos las melodías españolas de los Himnos, resultan evidentes las consecuencias que para el ritmo de la música suponen estas posibilidades, y las perspectivas que se abren para el desarrollo de la historia de la Música en Occidente (Büttner, 2006: 3).

La cita de autoridad de Th. Georgiades, que publicó su obra en 1954, resulta altamente significativa. En otra obra, Georgiades (1973) justificará un cabal entendimiento de la métrica, la rítmica, la música y la danza griega antiguas a partir de las vigencias en la tradición popular griega actual. ¡Sorpresa!: un musicólogo y metricólogo abriendo la puerta del folklore; o sea, la puerta de

---

de ellos llamándolos 'ambrosianos': *Aeterne rerum conditor* para maitines, *Splendor paterne gloriae* para laudes y *Deus creator omnium* para vísperas" (Asensio Palacios, 2003: 288).

la música popular mencionada por Luque Moreno. Hay, por tanto, otro horizonte de trabajo: el de las pervivencias en la tradición oral. Si la pervivencia está correctamente contextualizada conllevará el ansiado "acceso directo", porque los documentos de la tradición oral son, por definición, *destrezas*, es decir, música práctica (y versificación, y coreografía). El horizonte está ahora en las vigencias europeas de la celebración tardorromana de *calendas*.

El testimonio del obispo Asterio recoge la práctica de una cuestación al vecindario realizada por grupos callejeros en las *Kalendis Ianuarii*. Sobre la acción concreta no da más detalle que la insistencia con que era llevada a cabo. Pero el léxico de la tradición europea (*kalanda*, *colinda*, *carols*) deja patente que el canto está ligado a nuestra petición de aguinaldo, y hace sospechar que cierta práctica musical hubo de estar asociada desde un principio al contexto festivo de *calendas*. La amplitud del repertorio general torna imposible asignar una pieza que se halle expresamente ligada a la acción festiva, salvo casos puntuales. Partir de una grabación sonora permite determinar el ritmo acentual de la pieza con una matización no equiparable en la escritura. Este enfoque, como puede apreciarse sobre un canto asturiano de *aguilandu* en Ronderos, del Concejo de Quirós, permite descubrir una singular característica de la rítmica hispana como es el juego entre la acentuación textual y la musical. Al transcribir el ejemplo sonoro se ha optado por indicar las marcas musicales en negrita y las vocales largas con línea de subrayado, de este modo puede apreciarse el juego sutil entre los valores de intensidad y cantidad. La primera parte lleva cuatro marcas por verso que, exceptuando la primera, son reforzadas en duración. Esa primera parte ofrece una sensación de ritmo dáctilo. La segunda parte arranca con sílaba marcada en intensidad lo que parece proponer un ritmo troqueo, pero su larga duración se retarda hasta dejar la sílaba sola de modo que la sensación rítmica parece ambiguamente yámbica: ***E***l | *dí**a*** | *los R**ei**s*… (**negrita**: sílabas acentuadas; subrayado: sílabas largas).

En cualquier caso, presenta una acentuación que se sobrepone a la prosódica del habla originando una dislocación acentual bien conocida en el repertorio tradicional más arcaico:

> Dad**a**me el aguin**a**ldo, señ**o**ra por D**i**os,
> p**o**r el nacim**ie**nto del h**i**jo de D**i**os;
> **a**ngelinos s**o**mos, del c**ie**lo ven**i**mos
> b**o**lsillos tra**e**mos, din**e**ro ped**i**mos.
>
> **E**l dí**a** los R**ei**s señ**o**r**e**s, l**a** prim**e**r fiest**a** del **a**ñ**o**
> t**o**das d**a**mas **y** donc**e**ll**a**s, **a**l Rey p**i**den l'**a**guil**a**nd**o**
> qu**é** quier**e** dam**a** Mar**í**a, qu**é** quier**e** de m**i** rein**a**d**o**
> n**o** quier**o** plat**a** ni **o**r**o**, n**i** nad**a** de t**u** rein**a**d**o**
> s**ó**lo p**i**do l**a** cab**e**z**a**, d**e** nuestr**o** Señ**o**r Sant**ia**g**o**
> *L'aguilandu* (Ambás, 2008: núm. 7).[20]

De la cabecera de este romance también habla Martínez Torner (1986: núm. 11) indicando que está ligada a la fiesta del gallo, y realizada por los niños el primer domingo de enero en Aller (Asturias).

Otro caso de práctica versificatoria, donde la "irregular" versificación hispana refleja el ancestral gusto por el juego rítmico, proviene de la vigencia de *calendas* del Zangarrón (Sanzoles, Zamora). El acto final de la fiesta reúne a los miembros de *El Baile* en una comida que han de llevar en absoluto silencio. El punto de arranque lo constituye un pequeño recitado: el *mutis*, una mínima estrofa con la que el tamborilero que ha dirigido la celebración da paso a este acto final de la fiesta. La breve fórmula muestra una interesante polimetría, marchamo genuino de la lírica

[20] "L'aguilandu. Cantar d'aguilandu de los lugares de Ronderos y Rodiles recochíu a Celia Álvarez García, vecina de Bueida, el día 22 de febreiru de 2002. En Quirós pídese l'aguilandu pel tiempu la Navidá. Los nenos salían el día Notsebona, el de Navidá o'l día postreiru l'añu, y las nenas en el día Reis. Isti cantar ye'l de las nenas. Estrémanse dos partes distintas: la primera, con cantares pa la pidía, y la segunda con un fragmentu del 'Romance de la muerte del maestre de Santiago'" (Ambás, 2008: núm. 7).

popular hispana.[21] El texto concreto de la retahíla puede ser de cualquier época, pero el planteamiento poético de la polimetría apunta hacia tiempos antiguos:

> La bendición del quito pecao:
> A comer venimos, a comer nos sentamos;
> que no vengan más, que nosotros bastamos. Mutis.

En Rumanía, y en la mañana del uno de enero, día de san Basilio, los niños recorren el vecindario deseando buen año bajo un modelo festivo denominado *Sorcova* que se corresponde plenamente con el contexto petitorio de *calendas*. Parece que la voz *Sorcova* constituye un préstamo de la cultura búlgara:

> *Sorcova* viene del búlgaro сурвàкам [survàkam], otra super-idiosincrásica palabra que significa, literalmente, "para desear un feliz Año Nuevo tocando la espalda de alguien con una ramita de cornejo decorada", que es exactamente lo que el verbo rumano *sorcovi* significa (Hanganu-Bresch, 2007).[22]

En cuanto al objeto que materializa la acción festiva: "*sorcova* es un ramo compuesto por ramitas florecidas de varios árboles frutales (manzano, peral, cerezo, ciruelo), que han sido puestas en agua el 30 de noviembre, con el fin de que broten en la víspera de Año Nuevo" (Focsani, 2009). Se trata, por tanto, de un claro vestigio de *calendas*. En ese contexto *sorcova* corresponde también a la pieza poética que se recita al tiempo de la acción festiva. Corresponde a un repertorio específico, cuya temática propiciatoria se aviene a la acción de golpear con la rama florida. También su estructura lingüística resulta específica. Cristina Hanganu-Bresch

---

[21] "En conjunto, la versificación española sorprende por el extraordinario número y diversidad de los metros y estrofas que ha cultivado. Parece que ninguna otra lengua de la misma familia románica ha desarrollado una métrica tan rica y variada" (Navarro Tomás, 1991: 30).

[22] La traducción del inglés es mía.

(2007), en su interés como traductora, señala: "La canción es formulista, con rimas internas y símiles impenetrables ("tare ca piatra", etc.), reforzada por el empleo de unidades léxicas autónomas que no se abren fácilmente a su traducción o comprensión".[23]

Sorcova, Vesela,	Sorcova, alegre,
Să trăiți, să-mbătrâniți,	que vivas largo, que puedas envejecer,
Peste vară, primăvară,	tras verano y primavera,
Ca un păr, ca un măr,	como un peral, como un manzano,
Ca un fir de trandafir	como un tallo del rosal,
Tare ca piatra,	fuerte cual la piedra,
Iute ca săgeata,	raudo cual saeta,
Tare ca fierul,	fuerte como el hierro,
Iute ca oțelul;	veloz como acero.
La anul şi la mulți ani!	¡Feliz Año Nuevo!

Más casos de práctica versificatoria ligada al contexto de *calendas* pueden observarse en áreas culturales que abarcan toda la extensión geográfica que alcanzó el Imperio romano. Ya se mencionó el caso de la Isla de Guernsey, en la costa bretona del Canal de La Mancha, donde MacCulloch (1903: 37) recogía la tradición de Año Nuevo en la que los niños visitaban las casas para recibir los regalos (denominados *oguinâne* o *hirvières*), cantando en lo que consideraba un "rudo ritmo": "Oguinâni! Oguinâno! / Ouvre ta pouque, et pis la recllios".

Por su parte, Cortet (1867) da noticia en Normandía de una duplicidad de la celebración:

> En Normandía, los regalos que se daban el primer día del año se denominaban *érivières*. El 31 de diciembre, se cantaban estrofas denominadas hoguignettes:[24] Deme el *hoc in anno*, también este año.
>
> He aquí una estrofa que se ha conservado de una *hoguignette*:

[23] La traducción del inglés es mía.

[24] Al igual que la acción festiva.

Si vous veniez à la dépense,
À la dépense de chez nous,
Vous mangeriez de bons choux,
On vous servirait du rost.
Hoquinano (hoc in anno).

De hoquinano vino a darse popularmente *hoguignettes*, que significa: regalos de fin de año. En algunas provincias se canta:

Donnez-moi mes hoguignettes
Dans un panier que voicy.
Je l'achetai samedy
D'un bon homme de dehors;
Mais il est encore à payer.
Hoguinano
(Cortet, 1867: 18).[25]

En la cercana Escocia y en idéntico marco festivo de *calendas*, Chambers (1870: 165) ofrece la copla que los muchachos cantaban en el último día del año:

Get up, goodwife, and shake your feathers,
And dinna think that we are beggars;
For we are bairns come out to play,
Get up and gie's our hogmanay!

(Levántate, buena mujer, y sacude las plumas,
Y no pienses que somos mendigos;
porque somos niños, sal a cantar,
levántate, y danos nuestra noche vieja).

En el carnaval tradicional de Samugheo (Cerdeña) recoge Corrias (2007) el dictado con el que los muchachos perseguían la figura del *Ocru* (oso) gritándole:

[25] La traducción del francés es mía.

S'Ocru mannu piludu, non timet a nissunu,
solu su Deus Mannu, S'Ocru Mannu corrudu.

(El Oso magno peludo, no teme a ninguno
solo el dios magno, el Oso magno cornudo).

En la vecina aldea de Gavoi, la comitiva hace referencia al fantoche que representa al carnaval con el siguiente recitado (Mannu, 2007: 70):

Suni harribande, sos de su harrasehàre,
itte l'amus a dare, itte l'amus a dare
a su harrasehàre.
Lardu sartizza e pane, e binu po imbriagare.

En la villa portuguesa de Moncorvo salía, en la víspera de Reyes, la *Dança dos Pretos*. Uno de los danzantes, el *preto da caixa*, era perseguido por los rapaces con los siguientes dichos (Mourinho y Dos Santos, 1980: 24):

Ó chouriça,
Mata à mãe
Com batatas fritas
(bis)
Ó esfola gatos,
Ó esfola cães,
Ó esfola tudo quanto tens.

En Almazán (Soria), y en la fiesta de San Pascual Bailón, el 17 de mayo, también era provocado el *Zarrón* (Martínez Laseca, 1985):

Tío zarrón,
tío barrigón,
las sopas de leche
qué buenas que son.

Y en Figueres (Alt Empordà), el *Berruga* de las Festes de la Santa Creu es increpado con esta breve retahíla (Carrera i Escudé, 2007):

El berrugà del capgròs,
menja faves amb arròs.

(El verruga del cabezudo,
come habas con arroz).

En el cantón suizo del Tesino los cantos infantiles de Navidad aluden a la gaita que antaño fuera instrumento obligado del periodo festivo (Svampa, 1980: 344):

Piva, piva
l'oli d'uliva
l'è 'l Bambin
che porta i belée,
l'è la mamma
che spend i danée.

Finalmente, en Orio (Guipúzcoa) el martes de carnaval se cantaba al *Zanpanzart* (del gascón *Saint-Pansart* "San Panzudo"), los siguientes versos (Estornés, 2002):

Gaur dala Maria kale
biar dala Zanpantzart,
egin dezagun arte
tripan narruak zart.

(Que hoy es María calle
que mañana es
hasta que la piel
estalle en la tripa).

Puede verse, en definitiva, el nexo que estas pautas festivas guardan en relación al espíritu de *calendas*. Ciertamente la temá-

tica se ha diversificado, pero el tono general expresa una interesante coincidencia del tratamiento recitativo: la de mostrar siempre un rasgo de polimetría, de rítmica saltarina, en unos textos característicamente breves.

3. Conexiones y ampliación del campo de estudio

No cabe entender que las prácticas festivas, coreomusicales y poéticas hayan llegado al presente transmitiéndose morfológica y antropológicamente inalteradas a través de los siglos. Precisamente, la cultura tradicional vive en variantes. Pero a la vez, bajo el requisito de absoluta fidelidad a unos rasgos esenciales, definitorios. Es por la consideración de estos rasgos que puede hablarse de línea de continuidad, y de precedentes. Para la cultura romance ese precedente es la cultura latina. Por tanto, a ella deberán remitir los rasgos básicos de la tradición oral. Cada rasgo es un enlace, y sumados todos deberían confluir en ese mismo precedente.

Del contexto poético de calendas al de tradición oral

Cuando Paul Zumthor (1989) reflexiona sobre los inicios de la oralidad propone retrasar su existencia a los tiempos iniciales de la Edad Media, a tenor de condenas eclesiásticas como las de Cesáreo de Arlés o el Concilio de Roma del 853, referentes a una poesía "salvaje" (*cantica diabolica, luxuriosa, amatoria, obscaena, turbia, de cantationes sive saltationes, de cantilenae rusticorum*).[26] Pero

[26] "Lo que retengo de ella principalmente es esta imagen así suscitada; en el comienzo de la sociedad surgida de la disgregación de las culturas grecorromanas y durante los siglos en que se reestableció poco a poco el equilibrio de las formas civilizadoras, se mantuvo y se desarrolló un arte vocal original. Las reacciones indignadas del alto clero no menos que la utilización folklórica que hicieron, a partir del siglo XIII, los poetas de corte, demuestran su irreductibilidad y su larga fecundidad. Las obras de arte se han perdido irremediablemente. De ellas, no percibimos sino reflejos. Pero existieron; se

queda por resolver hasta qué punto esa persistente y madura poesía no hundiría sus raíces en época anterior: "Lo que los defensores del orden rechazan es, a sus ojos, una persistencia pagana: es a nosotros a quien corresponde deducir de ello la existencia de tradiciones largas" (Zumthor, 1989: 58). Pues bien, un primer criterio es el de conocer las ocasiones para esas prácticas según tales condenas, y resultan ser dos: en las celebraciones martiriales[27] y en la fiesta de las calendas de enero.[28] De esta última es el corpus aquí presentado. Y cabe decir que sus piezas entrarían de lleno en la oralidad que Zumthor denomina como "*primaria* e inmediata, o *pura*, sin contacto con la 'escritura': entiendo por esta última palabra todo sistema visual de simbolización exactamente codificado y capaz de ser expresado en una lengua" (Zumthor, 1991: 37), aunque él era pesimista de encontrar algún resto.[29] Ciertamente, el corpus entresacado de las vigencias de calendas está ya anquilosado, pero cabe la fortuna de contar con una vigencia de calendas que ha mantenido viva la práctica poética de tradición oral,[30] por lo menos hasta poderla documentar. Es el caso de las freguesías de Marmelete y Monchique en la comarca lusitana del Algarve (distrito de Faro) que fueron pronto

---

sucedieron, en el seno de una tradición viva, durante toda la etapa merovingia, la época carolingia, la Alta Edad Media feudal" (Zumthor, 1989: 60).

[27] *Sunt et alii, qui pro hoc solo desiderant ad natalicia martyrum convenire, ut inebriando, ballando, verba turpia decantando, choros ducendo et diabolico more saltando*… (Caesarius Arelatensis, Sermo LV, 2)

[28] Capt. *Ut nullus Calendas Ianuarias et bromas ritu paganorum colere praesumat*. Si quis Calendas Ianuarias et bromas colere praesumpserit aut mensas cum dapibus in domibus praeparare et per vicos et per plateas cantationes et choros ducere, quod maxima iniquitas est coram Deo, anathemata sit. (*Concilium Romanum* a. 743, c. VIIII).

[29] "La oralidad pura sólo se ha desarrollado en las comunidades arcaicas, desaparecidas desde hace tiempo; los restos fosilizados que los etnólogos descubren aquí y allá sólo tienen valor como testimonios parciales y problemáticos" (Zumthor, 1991: 38).

[30] Y que además cumple con todas las condiciones que Zumthor (1991: 33-34) observa en el proceso comunicativo de la performance: tanto la *transmisión* oral como la *tradición* oral, que respectivamente conllevan las operaciones 2 y 3 —transmisión, recepción—, y las operaciones 1, 4 y 5 —producción, conservación, repetición—.

documentadas por José António Guerreiro Gascon: en 1917 Monchique, y en 1921 Marmelete.[31] Hay incluso documentación audiovisual, gracias al trabajo de campo de Michel Giacometti (1970). Tenemos así en Monchique las *janeiras* "canticos que por aqui se ouvem na noite de S. Silvestre (31 de Dezembro) e *janeireiros* os individuos (homens, mulheres e crianças) que compõem os grupos, sempre numerosos, que cantam as janeiras" (Guerreiro Gascon, 1917: 175). Y tenemos que al día siguiente, primero del año, "numerosos grupos de rapazinhos (de ambos os sexos) percorrem as casas da villa e campo, quási todos munidos d'uma alcofinha, *a pedir as janeiras*, o que fazem batendo ás portas e dizendo":

Janeiras, janeiras,
Nosso Senhor dará boas sementeiras![32]

No cabe pensar que dos aldeas vecinas, Monchique y Marmelete, no compartan contexto cultural, y por tanto poético. Sobre las *janeiras* de la primera localidad aporta Guerreiro Gascon dos rasgos de interés: su realización responsorial[33] y la posibilidad

[31] Es cierto que aquí se trata de la fiesta del Espirito Santo. Pero esta advocación en Pentecostés, patrocinada por la reina Santa Isabel en la primera mitad del siglo XIV, hace suyas prácticas populares anteriores ligadas a celebraciones de cosechas, como ocurre de forma inequívoca con la versión del Concelho de Tomar: la *Festa dos Tabuleiros*. Que la fiesta de Marmelete del Santo Espirito sea "também conhecida pero nome de folia" (Guerreiro Gascon, 1955: 349), es significativo. Los folions gallego-portugueses son personajes mascarados cuyo ascendente festivo ya ha sido suficientemente mencionado. Finalmente, el rasgo de la visita casa por casa, novedad absoluta del cortejo de calendas a finales del siglo IV, parece definitivo. Y no deja de ser curioso que en el grupo de músicos se halle la voz 'gaita', aludiendo a la moderna armónica, que evidentemente no se ha de leer como anacronismo sino como pervivencia de aquel valor genérico "aerófono" en época visigoda.

[32] Guerreiro Gascon (1917: 180). Interesante piececita: 3 miembros, 6/7/6 sílabas, ¿2/3/2 o 2/2/2 acentos?

[33] "Em todos os grupos indistinctamente ha um janeiro que desempenha as funcções de tesoureiro e cujo distinctivo é um saco em que guarda as esmolas, e ha tambem um

de improvisación.[34] El primero de los rasgos, además de apuntar a un contexto arcaico —"Llamábanse los refranes en lo antiguo *retraheres*, porque se retraen y repiten como frases hechas que vuelan de boca en boca" (Cejador, 1987: I, 26)— entra en conexión con algo que sorprende a M. Frenk en las cantigas de la segunda localidad:

> El estribillo forma la armazón de las estrofas glosadoras; los versos nuevos, una especie de añadido circunstancial. Veintidós de las cantigas "do Santo Espirito" se ajustan al mismo esquema, como si ritualmente hubiera estado conectado con la fiesta portuguesa esa arcaica forma […] (Frenk, 2006: 152).

Es observando temas y formas que M. Frenk deduce: "Estas 'cantigas dos foliões' se remontarían, pues, por lo menos al siglo XIII". Pero, sin duda, el contexto festivo que las arropa va más atrás, y tira de ellas. Cabe preguntarse, entonces, si las estructuras poéticas podrán rastrearse hasta esos tiempos anteriores que propugnan los datos etnográficos.

Remonte de la tradición oral hasta la poesía popular latina

En el otro confín de lo que fue el Imperio Romano de Occidente, el músico rumano Constantin Brăiloiu (1893-1958), atento a la riqueza musical del pueblo, realizó un ingente trabajo de campo en el primer tercio del siglo XX.[35] Su trabajo reflexivo sobre el corpus lo convierte en un etnomusicólogo y un estructuralista adelantado a su tiempo. Entre sus varias publicaciones, "The syllabic giusto" (1984), título que ofrece "como el menos malo",

---

outro que *aponta*, esto é, que canta 'a solo' dois versos que o coro repete a seguir" (Guerreiro Gascon, 1917: 176).

[34] "Dos versos que damos a seguir ha muitas variantes, conforme o gôsto dos cantores que muitas vezes tambem improvisam as suas quadras" (Guerreiro Gascon, 1917: 177).

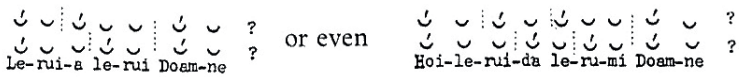
[35] Coincidió en esa labor con los húngaros Béla Bartók (1881-1945) y Zoltán Kodály (1882-1967).

trata sobre un género específico de la tradición popular. El término musical *giusto*, en oposición a *rubato*, pretende resaltar la precisa regularidad en la secuencia de tiempos marcados. Este repertorio interesa aquí porque es mayoritariamente el de las *colinde*, las cantilenas de aguinaldo casa por casa al inicio de año. Estamos, pues, ante el legado etnológico de las calendas tardoimperiales, en un pueblo de fortísima tradición oral (lo recogido entonces por Brăiloiu era a la vez tradicional y popular). Un género poético-musical arcaico al que indaga por sus reglas precisas.

Considerando la importancia de su estudio resumimos los rasgos que ofrece Brăiloiu. Las duraciones se reducen a la relación 2:1. Las sílabas se agrupan de forma binaria, siendo la primera tónica y la segunda átona, y esto independientemente de su duración larga o breve (la falta de correspondencia entre intensidad y cantidad la simboliza con el ejemplo: óo = ó<u>o</u> = <u>ó</u>o = <u>óo</u>).[36] Las piezas se organizan en dípticos de 8 sílabas, o de 6 con menor frecuencia, así pues en octosílabos y hexasílabos "trocaicos", de manera que los tiempos marcados caen en la primera, tercera, quinta y, en su caso, séptima sílaba del verso. Ofrece los modelos: *Stábat máter dólorósa*, y *Áve máris stélla*, respectivamente: óo | óo | óo | óo, y óo | óo | óo. Las rimas internas dividen el hexasílabo en 2+2+2, o 4+2 o 2+4 y de manera equivalente lo hace el octosílabo, pero en este la combinación más favorecida es la de 4+4. Los versos pueden presentar ligero aumento o disminución del cómputo silábico a causa de resoluciones de largas (— = UU) o contracciones de breves (UU = —). Los finales de verso juegan a ser catalécticos / acatalécticos pero no en lo musical donde siempre se completa el tiempo melódico (con silencio del valor que corresponda).

[36] Utilizamos esta tipografía (<u>o</u>-o, larga-breve) por su disponibilidad. Brăiloiu optó por los signos de la métrica (—U) junto con la tilde ortográfica. Salvo este ejemplo puntual, Brăiloiu utilizó por sistema únicamente el signo de la breve con o sin tilde (aquí reproducidas como óo) para indicar la fórmula silábica fuera del pentagrama, al tiempo que en él sí utilizaba los valores distintivos de negra y corchea.

Interesante es que en los estribillos aparece la posibilidad de trisílabos, alternando con bisílabos. Distingue así tres tipos: "pseudo-estribillos" (hexasílabos u octosílabos continuando el díptico), "regulares" (de 2, 4, 6, 8, 10 o 12 sílabas), e "irregulares" (de 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11 o 12 sílabas) en los que se ve la combinación de bi/trisílabos. Además, los estribillos pueden presentar unas vocalizaciones (*ler*, *hailer*, *hoileler*) cuyo interés es múltiple: "los filólogos las derivan de *alleluia*", y esto en el contexto de las *colinde* (del lat. *kalendae*) es indicio de un uso léxico arcaico;[37] el cantor las utiliza para incidir en la duración /computo silábico del verso; y, por último, cuando la vocalización ocupa la totalidad del verso se hace patente la inseguridad de lectura rítmica (una ambigüedad que evoca muy oportunamente la percepción polirrítmica de la práctica musical romana a cargo de los *symphoniaci*):

> Moreover, this uncertain accent prevents us from finding the exact position of tribrachs in irregular series:
>
> 
>
>
> (Brăiloiu, 1984: 185).

La fundamentación de esta poética se destaca, pues, por un encadenamiento de grupos rítmicos; dicho de otra forma, por la estructuración del verso en torno a unos acentos preeminentes, reiterativos. Es una poética definitivamente acentual, antes que métrico-silábica. Y es por este carácter rítmico que estas *colinde* suscitan el interés por la poética del latín vulgar, y por la posibilidad de una filiación directa.

En la consecución de este empeño contamos con una publicación de Jesús Luque (2009) definitiva para el estudio de la práctica poética popular en la tradición romana, la de las canciones de niños, las coplas satíricas, inscripciones funerarias, cantos de los soldados,

---

[37] ¿Habrá conexión con la tradición castellana?: "El [villancico] más sencillo es el de dos versos o *pareados* o *aleluyas*" (Cejador, 1987: I, 30).

etcétera. J. Luque resume, con una oportuna cita de Sedgwick[38] las características del verso popular en casi todas las lenguas: "la primera, que es rítmico antes que métrico […]; la segunda característica es que, hallándose de ordinario conectado con la danza, la marcha u otro tipo de movimientos rítmicos, tiende a ser fuertemente acentual; la tercera, que en él el número de acentos es más importante que el número de sílabas", a lo que el propio autor añade otro rasgo no menos importante: "su íntima vinculación con la música, en el más amplio sentido de la antigua *mousiké*, es decir con el canto, el acompañamiento instrumental y la danza" (Luque, 2009: 14-15). Este verso popular romano, rítmico y fuertemente acentual se ofrece a lo largo de la historia bajo una articulación cuatripartita, *versus quadratus*, característica del septenario trocaico:

> El septenario por antonomasia, el trocaico, es una de las formas más difundidas en la versificación latina tardía y medieval: lo es en la poesía culta y, sobre todo, como desde siempre, en la popular; lo es, lo era desde tiempo inmemorial, en la métrica cuantitativa:[39]
>
> —U —x | —U — ᵘ + —U —x | —U ᵘ ||
>
> y lo es en la nueva métrica silábico-acentual:
>
> ᵘ´ᵘ ᵘ´ᵘ| ᵘ´ᵘ ᵘ´ᵘ+ ᵘ´ᵘ ᵘ´ᵘ| ᵘ´ᵘᵘ`||
>
> en la que constituye uno de los pilares básicos (Luque, 2009: 17).

Poesía rítmica (que no estructura métrica) acogida en el ámbito culto por los *poetae novelli* del siglo II, y de fuerte uso en el latín

---

[38] Sedgwick, W. B., 1932: "The trochaic tetrameter and the *versus popularis* in Latin", *Greece & Rome* 1 (1931-32), 96-106.

[39] Señala el autor: con "x" se representa la triple posibilidad de una sílaba breve o una larga o dos breves; con "ᵘ" la indiferencia cuantitativa, que puede realizarse, por tanto, como sílaba breve o como larga.

familiar de la última etapa, camino ya del protorromance, como acertadamente señala el autor. En la época tardía presenta un "verso largo de quince sílabas, divididas siempre en dos hemistiquios de ocho y siete, con cadencia llana y esdrújula ($8s_7 + 7s_5$)" (Luque, 2009: 183). Un género al que citan tratadistas como Beda (m. 735), y es prolíficamente usado en la poesía religiosa, desde el *Psalmus contra partem Donati* de san Agustín, para acercarse al estilo del pueblo (y bajo una forma peculiar: 8+8), en el 393, hasta el *Pange lingua gloriosi* de santo Tomás (para la nueva festividad del Corpus Christi), en 1264.

Finalmente, el septenario como modelo reconocible en lengua romance. Menéndez Pelayo remitía, para los romances, al ritmo trocaico.[40] Y para el género lírico J. Luque anota: "Y no son solo estos octosílabos estíquicos de los romances los que, más o menos indirectamente, apuntan al mundo del septenario; lo hacen asimismo y más abiertamente, si cabe, canciones como esta, cuyos octosílabos llanos y heptasílabos agudos responden a las combinaciones estróficas que hemos venido viendo: *¿Por qué me besó Perico,…*" (Luque, 2009: 224). A esta reflexión añade la opinión autorizada de Francisco Salinas (cap. VI): "a propósito del septenario (*tetrametrum catalecticum*, a base de dos dímetros, el segundo cataléctico) escribirá: *quo metri genere plurimae apud Hispanos cantilenae panguntur ut illa*: Tango vos yo el mi pandero, tango vos yo y pienso en al" (Luque, 2009: 228, n. 28).

La lengua latina es, pues, tan ancestro de la poesía como de la propia lengua romance.[41] Hay que entender una filiación

---

[40] "El tipo del romance tiene que ser un ritmo trocaico, es decir, un ritmo en que el acento carga en las sílabas impares, y da por resultado un verso de número par de sílabas. Tales ritmos son muy antiguos en latín, y prescindiendo del verso de los poetas cómicos, que por su especial carácter nada tiene que hacer aquí, basta recordar los cantos de los soldados romanos…" (Menéndez Pelayo, 2009: 109). Ya hemos visto que justamente el clima poético y musical de la escena han de ser tomados muy en cuenta.

[41] Decía Cejador, con razonamiento peculiar pero certera intuición: "El idioma no consta sólo de palabras y maneras de trabarlas entre sí, sino además de frases. Una de las clases de frases es el *villancico*, el cual, por consiguiente, es parte del mismo idioma y germen de la literatura popular. Según esto, la literatura popular no puede apartarse del

patrimonial antes que erudita; sin cobijar la duda que expresa J. Luque: "aun cuando en la lengua española se reconozca como patrón básico de articulación prosódica la secuencia de ocho sílabas con acento en la penúltima, dicho octosílabo tiene, en mi opinión, detrás de sí el septenario trocaico latino, sea como ascendente genético, sea como referente literario o cultural" (Luque, 2009: 222-223). Interesante dicotomía, pero en lo que toca a la tradición oral se impone, según todo lo visto, que la ascendencia genética remonta a la tradición vulgar latina. El género de las cantilaciones festivas lo respalda con fuerza. Por su presencia y su consideración de elemento estructural en el contexto festivo no cabe valorarlas solo como "lírica *de tipo* tradicional", según la prevención de J. M. Blecua, sino como versos constitutivos de la tradición oral.

Poesía de naturaleza rítmica: rigor acentual, oscilación silábica

Establecida la filiación, se evidencia que la naturaleza de la poesía de tradición oral deberá ser heredera de la naturaleza que fundamentaba a la poesía popular latina. Dado que también se ha considerado la relación con la música, no se ha de olvidar que la música romana de época imperial era tan rítmica como da a entender la plantilla instrumental de los *symphoniaci*; su tarea consistía en jugar con la sincronía y los matices rítmicos de ritmos, con la ambigüedad de lecturas simultáneas. Es decir, jugar consciente e inteligentemente con la percepción sonora, y sus límites y equívocos. Jugaron, pues, *avant la lettre* con la percepción gestáltica.

Trasvasados estos valores a la cultura poética significa que no solo ha de aceptarse su naturaleza rítmica como en general se propugna,[42] también se ha de considerar ese juego sutil sobre la

---

idioma: es el mismo idioma que se manifiesta en pleno desenvolvimiento artístico" (Cejador, 1987: I, 23).

[42] Recuérdese la defensa de la naturaleza musical de la poesía por T. Navarro Tomás: "El ritmo del verso es considerado sobre el mismo principio que el de la música o el canto. En todo verso se reconoce la presencia de un período rítmico equivalente al compás

percepción del ritmo. De entrada, no hay una sucesión cargante de esquemas (digamos) trocaicos, yámbicos, anfíbracos…, sino alternancia, mejor aún: hay modulaciones, y por tanto hay una intencionada ambigüedad de lectura, mediante todos los recursos: tiempos marcados o no, con resoluciones / contracciones, interviniendo la sintaxis, los límites de palabra y sintagma, la reiteración consonántica o vocal…, y la mezcla confrontada de unos y otros. ¿Cómo que irregular? Ni siquiera "fluctuante" la define. Es la ancestral cultura rítmica del área mediterránea. Tiene la virtud de no cansar, y aún más: con una rítmica tal no hay bailador malo, cada cual se acoge al ritmo que le apetece, a su discernimiento gestáltico de la oferta rítmica que está oyendo.

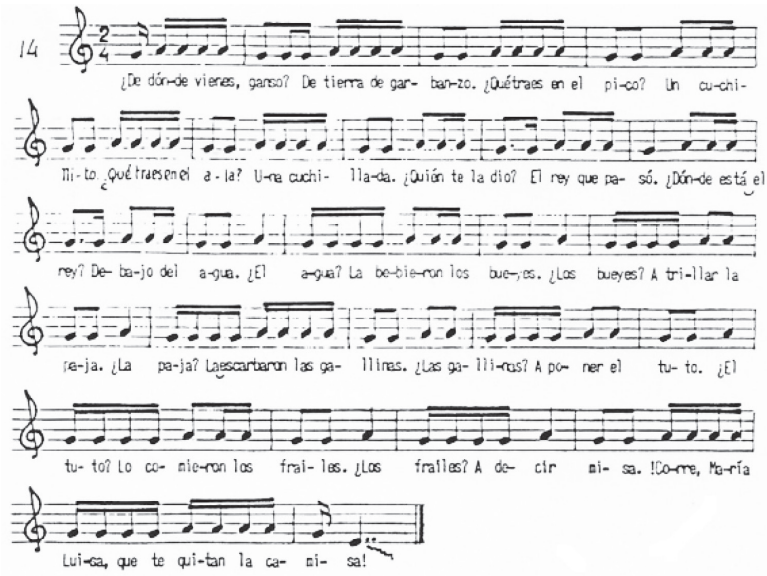
La sutileza de asociaciones rítmicas precisa de dos constantes: pulsación y acentuación claramente definidas.[43] Se abre así la posibilidad del juego rítmico, la polivalencia de lectura, la riqueza de las indeterminaciones. Los resultados del juego combinatorio dependen de la inteligencia cognitiva y estética del jugador. Sorprendentemente, esa inteligencia no faltó, durante siglos, en el pueblo llano iletrado. A ello contribuye, sin duda, el tratarse de una cultura poética en la que verso y música, pero también lengua, formaban un mismo núcleo. Una cantilena acumulativa, *De dónde vienes ganso* (Manzano, 2010), con abundante número de variantes[44] a un lado y otro del océano, ejemplifica bien esta confluencia entre verso, música y lengua.

---

musical. El elemento que marca períodos o compases es el apoyo dinámico de intensidad" (Navarro Tomás, 1991: 27).

[43] Hay quien lo detectó pragmáticamente por vía popular: "La base de la acentuación rítmica la busca Dª Carolina Michaelis de Vasconcellos, principalmente en torno a la distribución de cuatro *golpes* que se descubre en la música popular y en metros portugueses y españoles. …*Cuanto más veo y oigo las danzas y la música peninsulares – donde el ritmo es todo –, tanto más me persuado de que los gallegos, astures, cántabros y lusitanos, de antaño y de hoy, no cuentan las sílabas, contentándose con un número fijo de* altas *o* levas *(cuatro en el verso de arte mayor)* (Mme. Vasconcellos, *Cancioneiro de Ajuda*, vol. II, p. 93)"; en Henríquez Ureña (1920: 49).

[44] Cf. Espinosa (1987-1988).



(Manzano, 2010).

Puede achacarse que como canción acumulativa no constituya un ejemplo exhaustivo del oficio poético de la lírica tradicional,[45] pero es un género de importante presencia,[46] y los parámetros

[45] M. Frenk (2013: 14) nos respalda con otro acumulativo: "En otros textos infantiles se combina un pasaje que rima en los versos pares con tres versos monorrimos y uno sin rima. Recordemos este otro cantar: —¿Adó las yeguas? / —En el prado están / —¿Quién las guarda? —El mal villán […]"

[46] Por ejemplo, este soniquete infantil numérico que procedía del juego de la rayuela a la pata coja. El ejemplo interesa además por estar en valón (walon), la más septentrional de las lenguas romances, con importante herencia de un latín conservador. (Versión de Villers-la-Bonne-Eau [B 31], *Enfantines et chansons de jeux*, disque face D, plage 3, nº 166, fascicule pp. 38-39), en Lempereur (2003: 199):

Ôk èt deûs	- dj'ê vu l' leûp	en fr.:	1-2 j'ai vu le loup
Trwas èt quate	- dj'ê vu sès pates		3-4 j'ai vu ses pattes
Cinq èt chîj	- dj'ê vu sa tch'mîje		5-6 j'ai vu sa chemise
Sèt' èt ût'	- dj'ê vu sa flûte		7-8 j'ai vu sa flûte
Noûf èt dîj	- 'le astot tote grîse		9-10 elle était toute grise

que utiliza resultan característicos de esa poética, y sobre ello incide M. Manzano al comentarla:

> Aquí, sin embargo, existe un texto rítmico, con una cierta medida temporal, que casi siempre se estructura en bloques de dos hemistiquios […]. De ello resulta una especie de balanceo binario que empareja las frases, unidas por el sentido gramatical. Hay que destacar, sin embargo, un detalle importante: no se trata en estos textos de una versificación regular, en la que el número de sílabas juegue un papel determinante, como lo juega en la poesía versificada. Nos encontramos más bien ante un texto ordenado sobre la estructura de dos acentos principales por cada frase, el segundo más fuerte que el primero, con un número variable de sílabas de uno a otro. Esta fórmula permite igualar rítmicamente grupos de palabras con un desigual número de sílabas, que pueden llegar desde tres hasta siete u ocho. Las sílabas van acaparando valores más o menos largos, según lo pide la alternancia binaria que se apoya sobre los acentos secundario y principal. [Esto] parece revelar una especie de esquema o categoría mental transmitido por tradición y por herencia entre los pueblos de habla castellana y de otras lenguas romances. Sería esclarecedor estudiar a fondo, con la amplitud que merece, la tradición oral en este campo tan desconocido (Manzano, 2010: 129).

Ensayemos otra manera de mirar la pieza. La plantilla se atiene a la subdivisión del compás (por corchea, ***o***), por tanto: resolución en semicorcheas (oo) y contracción en negra (***O***); atendemos a las notas graves (o̲), que están presentes en todos los cierres de verso y abren la mitad de ellos; se diferencia la separación en límite de sílaba (/) o de palabra (|). A la derecha, en columnas, figuran las sílabas por verso (s), los tiempos mínimos en el verso

---

Onze èt doze	- il avot la tos′	11-12 il toussait
Trâze èt quatôrze	- il avot la rôse	13-14 il avait l′érysipèle
Quinze èt sâze	- il alot al dicâce	15-16 il allait à la fête
Dî-sèt′ èt dĭj-ût′	- il djouwot dol flûte	17-18 il jouait de la flûte
Dĭj-noûf èt vint′	- il avot mâ l′ vinte	19-20 il avait mal au ventre

Èt il quèrot one cwade po s′ pinde et il cherchait une corde pour se pendre.

(k), ídem entre 1º y 2º acento incluidos (kI-II), y entre 2º y 1º acento incluidos del verso siguiente (kII-I). Se observa que las sílabas entre sí fluctúan mucho, de 3 a 8, pero los tiempos entre sí poco, de 6 a 10 (4 semicorcheas, una parte de compás), un salto que ocurre tres veces (en los pasajes de las preguntas):

1	¿De dónde vienes, ganso?	o óo	| oo	| ***óo***	s 7	k 8	kI-II-I	6	6
	De tierra de garbanzo.	o óo	| oo	/ ***óo***	s 7	k 9		6	7
	¿Qué traes en el pico?	óo	| oo	| ***óo***	s 6	k 8		6	5
4	Un cuchillito.	***ó***	| oo	/ ***óo***	s 5	k 8		6	6
	¿Qué traes en el ala?	óo	| oo	| ***óo***	s 6	k 8		6	5
	Una cuchillada.	óo	| oo	/ ***óo***	s 6	k 8		6	5
	¿Quién te la dio?	***ó***	| oo	| ***ó.***	s 4	k 7		7	5
8	El rey que pasó.	o ***ó***	| oo	/ ***Ó***	s 5	k 9		8	7
	¿Dónde está el rey?	***ó***	/ oo	| ***ó.***	s 4	k 7		7	5
	Debajo del agua.	o ***ó***	/ oo	| ***óo***	s 6	k 9		6	7
	¿El agua?	***Ó***	|	| óo	s 6	k 6		5	6
12	La bebieron los bueyes.	oo ***ó***	/ oo	| ***óo***	s 7	k 10		6	8
	¿Los bueyes?	***Ó***	|	| óo	s 3	k 6		6	6
	A trillar la paja.	oo ***ó***	| ***o***	| ***óo***	s 6	k 10		6	8
	¿La paja?	***Ó***	|	| óo	s 3	k 6		5	6
16	La escarbaron las gallinas.	ooóo	| oo	/***óo***	s 8	k 10		6	6
	¿Las gallinas?	***óo***	/	/óo	s 4	k 6		6	4
	A poner el tuto.	oo***ó***	| ***o***	| ***óo***	s 6	k 8		6	8
	¿El tuto?	***Ó***	|	| óo	s 3	k 6		5	6
20	Lo comieron los frailes.	oo***ó***	/ oo	| ***óo***	s 7	k 10		6	8
	¿Los frailes?	***Ó***	|	| óo	s 3	k 6		6	6
	A decir misa.	oo ***Ó***	|	| óo	s 5	k 8		5	8
	¡Corre, María Luisa,	óo	| oo	/ óo	s 6	k 6		5	3
	que te quitan la camisa!	oo óo	| oo	/ ó***O..***	s 8	k 14		5	—

Lo que se evidencia es la regularidad acentual. Los tiempos mínimos (k) desde el primer acento hasta el segundo excluido son siempre 4 k. Pero la regularidad acentual está lejos de ser un desfile ordenado de tónicas y átonas, de corcheas y semicorcheas. La distribución de los bloques acentuales es variada, evocando

troqueos, yambos, anfíbracos… cuya valoración debería ser la de sutiles matices fruto de un juego rítmico ancestral. Por supuesto que esta variedad de esquemas rítmicos, en el interior de versos y estrofas, o la alternancia de esquemas binarios/ternarios y todo tipo de contrastes rítmicos ha sido objeto de atención continua,[47] pero nunca se han puesto claramente en relación con la cultura rítmica-musical romana.

Procuremos un ejemplo ilustrativo (Lempereur, 2003), en el que, además, se aprecie cómo las sutiles distribuciones del "periodo rítmico" (según la terminología de Navarro Tomás) solo florecen bajo la melodía acompañante. Se trata de un mismo canto bajo dos transcripciones musicales; una con anacrusa inicial, la otra no.[48] Françoise Lempereur expone la trascripción de un músico de formación clásica, Charles Radoux-Rogier, que contempla dos sílabas previas al primer tiempo marcado:

---

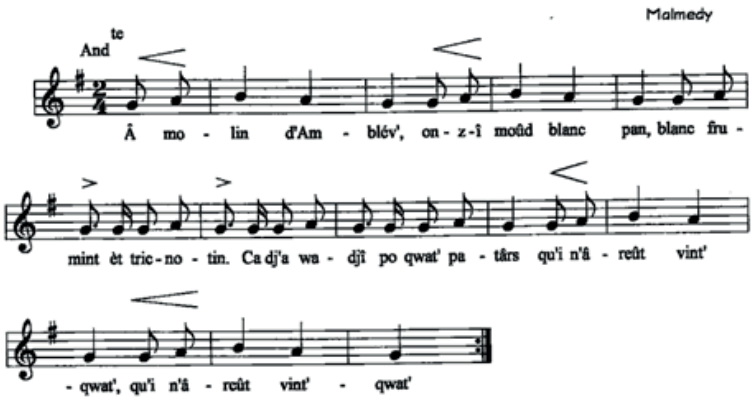
[47] Toda la reflexión de M. Frenk en "Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas" es interesante:

"El fenómeno del ritmo de esa lírica no ha sido aún abordado sistemáticamente, pese al admirable libro de Henríquez Ureña. Aquí quisiera contribuir con un grano de arena al amplio estudio que haría falta y llamar la atención sobre ciertas constantes rítmicas que en gran número de cantares 'organizan' formalmente la materia poética. […]"

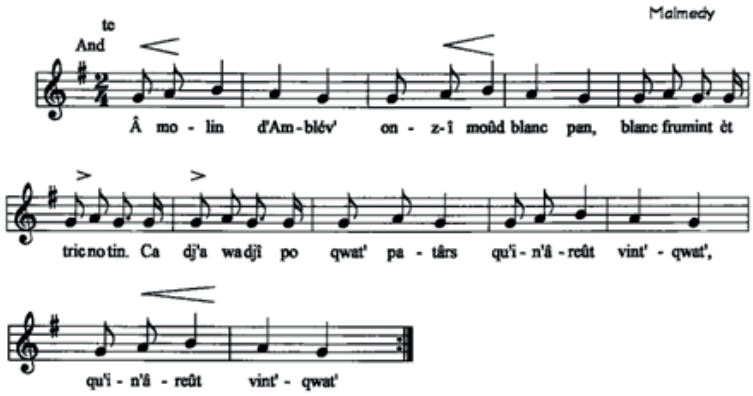
"Del mismo modo, las combinaciones de ritmos dentro de la estrofa son también muy variadas e interesantes. En ellas observamos analogías, sin duda no casuales, con las combinaciones de metros. Por una parte, existe un número considerable de estrofas isorrítmicas, como las hay isométricas; por otra, hay 'esquemas' rítmicos, combinaciones muy frecuentes de un verso de determinado ritmo con uno de otro ritmo, que en cierto modo nos recuerdan, *mutatis mutandis*, las combinaciones de versos de determinada medida con versos de otra. […]"

"Contrastes rítmicos como los que hemos estudiado aquí son parte importante de lo que Sánchez Romeralo llamaba la 'intensificación expresiva' y deberían estudiarse como elementos fundamentales del estilo de la antigua lírica popular, lo mismo que los otros fenómenos rítmicos que he tratado de exponer. Una tarea más para el futuro" (Frenk, 2006: 497, 506 y 515).

[48] No se olvide que el concepto musical de anacrusa fue propuesto por Hugo Riemann (m. 1919).



Y una trascripción conforme a la etnomusicología; con tiempo marcado en la 1ª sílaba:



(Lempereur, 2003: 204-205).

La primera transcripción, como muestra el compás 3º, ofrece dáctilos (—UU); la segunda, en ese mismo compás, anapestos (UU—). Comparados, el ritmo en la primera es pesado, en la segunda saltarín. Pero aún hay más: el acento musical (<) puesto en el compás 1º, pero sobre todo en el 3º, relanzan la fuerza de la primera sílaba (breve) a las siguientes (breve-larga) produciendo un eco de yambo (U—). Cuando uno llega cantando (e igual recitando) al tercer compás reconocemos, *feed back*, lo que ya

sucedía en el 1º, predisponiendo nuestra mente a mantenernos en ese ritmo, que efectivamente volverá, pero no antes de habernos llevado a otro derivado por simple resolución del valor largo del yambo. Ni "irregulares" ni "fluctuantes", mejor polirrítmicos. Los versos de la tradición oral gustan de las sutilezas rítmicas, esa es su idiosincrasia, y su precedente se encuentra inequívocamente en la cultura rítmica popular de la Antigüedad.

Así pues, el juego perceptivo con el ritmo define por igual la cultura popular antigua y la tradición oral posterior, independientemente de las fórmulas que perviven y las que caen en el olvido. Y juego rítmico en todos los niveles de la pieza poética. Los contrastes rítmicos son, pues, una constante, que Margit Frenk ha sentido la necesidad de etiquetar convenientemente:

> En general, en las canciones que hemos venido viendo, y en otras muchas, opera algo que yo llamaría la *ley del contraste*, que, por medio del ritmo, determina el estilo característico de numerosos cantares. Y esta ley es tan poderosa en sí misma, que suele funcionar igualmente en dísticos en que el verso enfático tiene ritmo binario, mientras el otro, de tono más neutral, tiene ritmo ternario; un buen ejemplo:
>
> Aguardan a mí,
> ¡*nunca tales guardas vi*!
> (NC 153).

Creo que es un buen principio de trabajo. Aquí hemos visto que, dentro del hemistiquio, las columnas del edificio (los acentos, los tiempos marcados) permiten la movilidad de los tabiques (los "periodos rítmicos"). Es un juego muy antiguo (el secular del troqueo/yambo, etc.), un juego sobre la percepción; la versión sonora del "fondo-forma" de la *Gestalt*. Y hay otros, como el ofrecido por la música baluche-uzbeco (cf. During, 1997), que juega con la sutil duración de los valores temporales; así pues, nada de la ratio 2:1 (negra, corchea, semicorchea) que hoy utilizamos. Si algo queda claro es la rítmica contrastante de la vieja cultura mediterránea, y que ese legado es el de la tradición oral.

Bibliografía citada

AMBÁS, Xosé, 2008. *Música tradicional en concechu Quirós: archiu tradición oral d'Ambás*. [Grabación sonora]. s/l: Conseyería de Cultura / Cajastur / Concechu de Quirós/ Museo Etnográfico de Quirós.

ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos, 2003. *El canto gregoriano: historia, liturgia, formas*. Madrid: Alianza.

BÜTTNER, Fred, 2006. "Verse Structure and Musical Rhythm in Latin Hymn Melodies". *Anuario Musical* 61: 3-22. En línea: http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/1/14

BRĂILOIU, Constantin, 1984. "The syllabic giusto", en *Problems of Ethnomusicology*. Cambridge: Cambridge University Press, 168-205.

CARO BAROJA, Julio,1965. *El carnaval: análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus.

CARRERA I ESCUDÉ, Manel, 2007. "En Berruga: El capgrós-esparriot més popular de Figueres. Figueres (l'Alt Empordà), Diferents moments de l'any", *festes.org*, 09/05/2007. En línea : http://www.festes.org/articles.php?id=667

CEJADOR, Julio, 1987. *La verdadera poesía castellana: floresta de la antigua lírica popular*. Madrid: Arco/Libros. [Edición facs. de la ed. de Madrid: Revistas de Archivos Biblioteca y Museos; Gráficas Nacional, 1921-1930].

CHAMBERS, Robert, 1870. *Popular rhymes of Scotland*. 3a ed. London & Edinburgh: W. & R. Chambers. En línea: http://www.archive.org/details/popularrhymesofs00chamrich

CORDE: Real Academia Española. *Corpus diacrónico del español* (CORDE). En línea: http://corpus.rae.es/cordenet.html.

CORRIAS, Salvatore, 2007. "Il carnevale tradizionale in Sardegna". Antonio Dessì (foto), s/f. Consulta: 2/jul./2007. En línea: http://www.sardiniapoint.it/114.html

CORTET, Eugène, 1867. *Essai sur la fêtes religieuses : et les traditions populaires qui s'y rattachent*. Ernest Thorin: Paris.

DÍAZ y DÍAZ, Manuel, 2000. "Otra vez sobre la liturgia hispana", *Analecta malacitana electrónica, AnMal electrónica* 6. (Actas del Congreso Internacional "Cristianismo y tradición latina", mayo, 2000). En línea: http://www.anmal.uma.es/anmal/numero6/Diaz.htm.

DONOSTIA, José Antonio, 1946. "El modo de *mi* en la canción popular española", *Anuario Musical* I: 153-179.

DURING, Jean, 1997. "Rythmes ovoïdes et quadrature du cercle". *Cahiers de musiques traditionnelles*: *Rythmes* 10: 17-35.

EGIDIUS, 1963. Johannes Aegidius de Zamora. "Ars Musica" [Source: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols., ed. Martin Gerbert (St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963), 2: 370-93.] Thesaurus Musicarum Latinarum, School of Music, Indiana University. En línea: http://www.music.indiana.edu/tml/14th/ZAMLAM_TEXT.html

ESPINOSA, Aurelio M., 1987-1988. *Cuentos populares de Castilla y León*. 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ESTORNÉS LASA, Bernardo, 2002. "Carnaval". En *Auñamendi Eusko Entziklopedia*. En línea: http://www.euskomedia.org/aunamendi/29368.

FOCSANI, 2009. "Romanian Winter Customs". Página web de la Escuela de Focsani, Rumanía. Consulta 28/sept./2009. En línea: http://www.estcomp.ro/~cfg/winterc.html

FRENK, Margit, 2006. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.

———, 2013. "Rimas para juegos infantiles en el antiguo cancionero popular", *Ocnos* 9: 7-20. Recuperado de: http://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/issue/view/125.

GEORGIADES, Thrasybulos, 1973. *Greek music, verse, and dance*. Trads. Erwin Benedikt y Marie Louis Martinez. New York: Da Capo Press. (*Der griechische Rhythmus*, 1949).

———, 1982. *Music and Language, the rise of Western Music*. Oxford: Cambridge University Press.

GIACOMETTI, Michel, 1970. *Povo que canta: Vozes e Imagens para uma Antologia da Música*. 37 programas apresentados pela RTP, entre

1970 e 1973. Autoria de M. Giacometti e realização de Alfredo Tropa. Lisboa: RTP, 1970. Arquivos Sonoros Portugueses. http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/mg/arquivos/listagem.htm

GONZÁLEZ MATELLÁN, José Manuel, 2015. *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral; II: aspectos festivos y coreográficos*. [Badajoz]: CIOFF-España.

GUERREIRO GASCON, José António, 1917. "As Janeriras e os Reis (Algarve)", *Revista Lusitana* XX: 175-182. En línea: https://ia600305.us.archive.org/31/items/RevistaLusitana20/Revista_Lusitana_20.pdf

HANGANU-BRESCH, Cristina, 2007. "Translation or Re-writing: where do you draw the line?". *Linguistic Treason, A Romanian <=> English poetry translation blog*. December 11, 2007. En línea: http://www.fantasypieces.net/translation/2007/12/translation-or.html.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, 1920. *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos.

ISIDORI Hispalensis, 1798. *S. Isidori Hispalensis Episcopi Hispaniarum Doctoris opera omnia:* [*tomus* III, *etymologiarum libri* X *priores*], ed. Lorenzana, F., corr. Arévalo, Faustino. Roma: Typis Antonii Fulgonii.

LEMPEREUR, Françoise, 2003. "Nombres et jeux enfantins". *Enquêtes du Musée de la Vie Wallonne*, XX : 195-210. (Edición digital: ORBi: Sciences humaines et arts). En línea: http://orbi.ulg.ac.be/jspui/handle/2268/151165.

LIU, Benjamin M. y James T. MONROE, 1989. *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition*. Berkeley: University of California Press.

LUQUE MORENO, Jesús, 2002. "Roma en la historia de la música occidental". En *Ideas: contemporaneidad de los mitos clásicos,* coord. Santiago López Moreda, 87-108. Madrid: Ediciones Clásicas.

———, 2009. *Versus quadratus: crónica milenaria de un verso popular*. Granada: Universidad de Granada.

MACCULLOCH, Edgar, 1903. *Guernsey folk lore*. London: Elliot Stock. En línea: http://www.archive.org/details/guernseyfolklore00maccuoft.

MANNU, Antonio, 2007. "*Harrasehàre* gavoese". *Mare Nostrum Sardegna Turismo. Rivista periodica di turismo della Sardegna* VIII, 25: 68-71. En línea: http://www.marenostrum.it/pdf/archivio/r25da66a83.pdf.

MANZANO, Miguel, 1988-1991. *Cancionero Leonés*. 6 vols. León: Diputación Provincial León.

———, 2001-2007. *Cancionero Popular de Burgos*. 7 vols. Burgos: Diputación Provincial Burgos.

———, 2006. *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral. Tomo I, Aspectos musicales*. Badajoz: CIOFF.

———, 2010. "Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional". En *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*. Madrid: CIOFF-España, 151-185. (1ª ed. en *Revista de musicología*, Vol. 9, nº 2, 1986, pp. 357-398). En línea: http://www.miguelmanzano.com/pdf/ESTRUCTURAS_ARQUETIPICAS_DE_RECITACION_ejemplos.pdf

MARTÍNEZ LASECA, José María, 1985. "Que siga la danza ¡Que viva el zarrón!". *Revista de Folklore* 50: 39-43. En línea: http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=438.

MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, 1986. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, (facs. ed. 1920).

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, 2009. *Obras completas*: *Antología de los poetas líricos castellanos*: VI, Parte segunda, Tratado de los romances viejos, *I*: cap. XXIX. Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo. Fundación Ignacio Larramendi. En línea: http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idUnidad=100382&idCorpus=1000&posicion=1.

MESLIN, Michel, 1970. *La fête des kalendes de janvier dans l'empire Roman : Étude d'un rituel de Nouvel An*. Bruxeles: Latomus.

MESCHONNIC, H., 2012. *Langage, histoire, une même théorie*. [Lagrasse]: Verdier.

MOURINHO, Antonio M. y J. R DOS SANTOS JUNIOR, 1980. "Coreografia Popular Trasmontana: Moncorro et Terra de Miranda". *Trabalhos de Antropologia e Etnologia da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia* 23, 4: 439-587.

NAVARRO TOMÁS, Tomás (1991). *Métrica española*. 3 ed. Barcelona: Labor.

PÉCHÉ, Valérie y Christophe VENDRIES, 2001. *Musique et spectacles à Rome et dans l'Occident romain : sous la République et le Haut-Empire*. Paris: Errance.

QUIJERA PÉREZ, José Antonio,1994. "Comentarios sobre algunas coreografías en las danzas riojanas: la venia o el brindis". *Revista de Folklore*, 158: 60-66. En línea: http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1243.

SALINAS, Francisco de, 1983. *Siete libros sobre la música*, ed. Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Alpuerto.

SVAMPA, Nanni, 1980. *La mia morosa cara. Canti popolari milanesi e lombardi*. Milano: Mondadori.

TSAPAKIDIS, Konstantinos, 2002. *Kollektives Gedächtnis und Widerstandskultur: Musiksoziologische Reflexionen über die altgriechische Musik*. Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie im Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt am Main. En línea: http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=968627455&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename =968627455.pdf

WEST, Martin L., 1989. *Introduction to Greek Meter*. New York: Clarendon Press / Oxford University Press.

———, 1994. *Ancient Greek Music*. New York: Clarendon Press / Oxford University Press.

ZUMTHOR, Paul, 1989. *La letra y la voz: de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.

———, 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES XV-2 (2015)

Cuentos de los gitanos de Turquía en la España de 1883: ambiciones y falacias de la investigación folclórica decimonónica[1]

José Javier Martínez Palacín
Universidad Autónoma de Madrid

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá

Una expedición arqueológica fracasada (1871) y una colección de cuentos plagiada (1883)

Entre los años 1875 y 1907 la *Revista contemporánea* fue una de las publicaciones de orientación cultural y científica, aparte de social y política, más importantes de las que salían de las prensas de Madrid. Su relevancia y su prestigio fueron más notorios durante sus primeros años, cuando enarboló una decidida ideología progresista y europeísta, próxima a los postulados de la Institución Libre de Enseñanza, y puso gran empeño en introducir en España, mediante traducciones, a no pocos autores y obras de la literatura, el pensamiento y la ciencia de Francia, Inglaterra, Alemania, Rusia... Pero en 1879 hubo un cambio de propietarios que trajo consigo una reorientación ideológica radical que convirtió la revista en un órgano de difusión de las ideas, las políticas y los autores más conservadores. En cualquier caso, y hasta su cierre, la *Revista contemporánea* no bloqueó sus páginas a la difusión de las literaturas extranjeras, ni perdió por completo sus pretensiones de publicación periódica con cierta vocación de divulgación cultural y científica.

[1] Agradecemos la ayuda y orientación de José Luis Garrosa y Óscar Abenójar.

En el tomo 48 (año IX), el correspondiente a noviembre-diciembre de 1883, pp. 385-403, vio la luz un artículo titulado "Los tchinghianés de Turquía", que estaba firmado por "J. de Dios de la Rada y Delgado": un buen ejemplo de los ambiciosos horizontes culturales, y también, como enseguida veremos, de las graves limitaciones científicas, metodológicas, incluso éticas, que animaban y al mismo tiempo constreñían en ocasiones a la revista. También da cuenta, de algún modo, de las disciplinas como la literatura comparada y la investigación folclórica que se practicaban en la España de entonces. Aunque, para ser justos, habría que especificar que, por aquellos mismos años, no todos los folcloristas que había en nuestro país fueron unos oportunistas y plagiarios como fue el Rada y Delgado al que nos estamos refiriendo. Aquellos tiempos fueron también los de mayor productividad de intelectuales tan sólidos, competentes y honestos como el gran Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo" (1846-1893), el visionario fundador de la etnografía científica española; si no se prolongaron aquellos años de enormes ilusión y creatividad fue, de hecho, por causa de la muerte, muy a destiempo, de aquel excepcional precursor.

El firmante del artículo de 1883, Juan de Dios de la Rada y Delgado (Almería, 1827-Madrid, 1901), fue un historiador y arqueólogo que alcanzó cierta relevancia, más funcionarial y política que propiamente científica, en la época. Llegó a ser, de hecho, director del Museo Arqueológico Nacional y del Museo de Reproducciones Artísticas, y también de la Escuela Superior de Diplomática; y desempeñó puestos políticos de relevancia, como el de senador. Entre los meses de julio y septiembre del año 1871 había sido el presidente de la expedición científica a Oriente que condujo, a bordo de la fragata *Arapiles*, a un grupo de intelectuales españoles hasta diversos puertos de los actuales Italia, Grecia, Turquía, Chipre, Líbano, Israel, Egipto y Malta, con el objetivo de hacer estudios científicos y de adquirir antigüedades para los museos españoles. Una expedición rocambolesca, que quedó malograda por la precipitación, la deficiente planificación, la falta de fondos (llegaron a faltar hasta para comer) y la

escasa preparación científica de sus integrantes. Baste decir que aquellos (in)dignos profesores se jactaron hasta de haber llegado a inscribir grafitis con vivas a España y recordatorios de su expedición sobre las piedras del mismísimo Partenón, en la Acrópolis de Atenas.

La muy publicitada (aunque en realidad muy superficial) cualificación como orientalista de Juan de Dios de la Rada y Delgado, y el hecho de que llegara a pisar, con sus colegas de aquella estrafalaria expedición, las tierras turcas, incitaba a albergar, al menos *a priori*, esperanzas de que su artículo acerca de "Los tchinghianés de Turquía" que vio la luz en la *Revista contemporánea* de 1883 fuese un trabajo serio y responsable, basado en una metodología acreditadamente científica, en un trabajo de campo directo y presencial, y en un sistema riguroso de transcripción, traducción y edición de los textos. Nada más lejos de la realidad. El artículo de Rada y Delgado fue un simple plagio de algunas partes de un libro que el expedicionario español habría comprado, posiblemente, en alguna librería o zoco de alguno de los puertos turcos, casi seguro que en el de Estambul, en los que la fragata *Arapiles* había atracado en el verano de 1871.

El rastreo de la pista de tal libro, cuyo título se abstuvo el plagiario de declarar, nos ha conducido hasta el raro y hermoso volumen de *Études sur les Tchinghianés, ou Bohémiens de l'empire ottoman* que había publicado, en francés, el médico "Alexandre G. Paspati" (o Alexandros Paspatis) en la "impr. de A. Koroméla (Constantinople)" en 1870. Paspati (1814-1891) aparece mencionado, aunque de modo oblicuo y sin ser reconocido como fuente directísima, en el artículo de Rada y Delgado: "esta conjetura, propuesta por el diligente y erudito orientalista Alejandro G. Paspati…". Ese es el único y muy parco crédito que el español concedió a su modelo turco, quien sí había hecho un trabajo de campo continuado y riguroso, sí había tratado de manera personal a los *tchinghianés* o grupo gitano de Turquía, y sí se había interesado de manera sincera y empática por su lengua y por su cultura. Para que nos podamos hacer una idea del rigor y la originalidad de la obra de Paspati, diremos que en las pp. 34-35 de

su libro publicado en francés, tuvo el escrúpulo de señalar, por ejemplo (la traducción es nuestra), que

> el logro más importante fue entrar en contacto con un *tchinghiané,* Léon Zafiri, un hombre de mediana edad, cuyo oficio era el de segador, músico y contador de historias. Este hombre venía de lejos y estaba dotado de una memoria prodigiosa. Él me contó un gran número de cuentos fabulosos. Una parte los he incluido dentro del texto de mi Vocabulario. Para poner a prueba su memoria, le hice repetir de nuevo algunos cuentos, y él los repitió palabra por palabra, haciendo solo algunas ligeras modificaciones. Durante las largas noches del invierno, sus conocidos le invitaban a contar sus cuentos, que él traducía al turco con inusitada facilidad. Yo poseo uno cuyo recitado ocuparía unas dos horas. Estos cuentos son muy viejos: él los había escuchado de varios individuos de su raza, y pudo retenerlos gracias a que tenía una memoria asombrosa. Yo escribí estos cuentos conforme él me los dictaba. Acumulé, entre mis papeles, varios volúmenes. Muchos le habían sido contados por su abuelo, que había muerto hacía mucho tiempo y que había sido también narrador. En estos cuentos, en los que hay una mezcla de lo verdadero y de lo fabuloso, yo no he encontrado, hasta ahora, ningún indicio de origen indio ni de fe antigua alguna.
>
> Para decir que estos cuentos son viejos me baso en que en ellos se encuentran voces como *manghin*, *shéhi*, etc., que hoy se hallan ya completamente olvidadas por los gitanos. Este hombre era iletrado, y conocía no solo la lengua de los sedentarios, sino también la de los nómadas, en medio de los cuales cantaba sus canciones y relataba sus cuentos. Es una lástima ver a un hombre con tan gran inteligencia, tan superior a la de las otras gentes de su raza, llevar una existencia tan penosa y andar cubierto de harapos.
>
> He incorporado algunos de sus cuentos, junto con otros recogidos a otros *tchinghianés*, después del Vocabulario.
>
> La lengua de los *tchinghianés* es un batiburrillo de una gran cantidad de voces turcas, griegas y búlgaras. Las voces del valaco son raras. Los *tchinghianés*, menos numerosos, que viven en la alta Albania y entre los serbios, han tomado muchos préstamos de la lengua de estos pueblos…

Los alcances del plagio perpetrado por Rada y Delgado a costa de Paspati quedan al desnudo si se compara esta frase del folclorista turco que acabamos de leer,

> en estos cuentos, en los que hay una mezcla de lo verdadero y de lo fabuloso, yo no he encontrado, hasta ahora, ningún indicio de origen indio ni de fe antigua alguna,

con esta otra frase, plagiada (enseguida la veremos inserta en el contexto del artículo completo), del traductor español:

> Su literatura está reducida a algunos cuentos que suelen relatar sus músicos y cantores, cuentos en los que se nota la influencia de la fantasía oriental, pero en los que no se halla ningún indicio de sus orígenes índicos ni de su antigua religión.

Los tres cuentos en *tchinghianés* anotados en Turquía por Paspati y publicados en España por Rada y Delgado

Seis fueron los cuentos maravillosos que "Alexandre G. Paspati" (o Alexandros Paspatis) editó, en escrupulosa y muy meritoria edición bilingüe (con el original en *tchinghianés* y la traducción al francés), en su volumen de *Études sur les Tchinghianés, ou Bohémiens de l'empire ottoman* de 1870. Por desgracia, son una representación muy parca de los muchísimos y muy extensos que el propio Paspati decía haber recogido y anotado en cuadernos que es muy probable que se hayan perdido para siempre. Del prodigioso arte juglaresco de Léon Zafiri, que a tantos oyentes asombró en las décadas centrales del siglo XIX, han quedado, pues, solo ecos muy limitados.

He aquí, puesto que Paspati no les dio título, los íncipits en francés, y las indicaciones acerca de los narradores, de los seis cuentos que sí llegó a traducir y a publicar:

—"En ce temps-là, il y avait un richard…" (contado por Léon Zafiri, en el estilo de los sedentarios);

—"Un roi avait trois garçons, il donna au cadet cent mille piastres…" (contado por una vieja de las cercanías de Andrinópolis, en el estilo de los sedentarios);

—"Dans ce temps-là, il y avait une personne, il fit un galion…" (contado por Léon Zafiri, en el estilo de los sedentarios);

—"II y avait, dans ces jours-là, un vieillard, sa maison était de sel…" (contado por los cristianos, en estilo mixto);

—"Dans des jours passés, il y avait douze frères…" (contado en estilo de los nómadas);

—"(À) un ancien roi, il y avait cinq garçons…" (contado por un zaparí, que es un grupo específico de la clase de los nómadas).

Los tres primeros de estos cuentos fueron los que tradujo al español Rada y Delgado en su artículo de 1883. Como pórtico de aquellos tres relatos, el español hizo un esbozo de etnografía del pueblo *tchinghianés* que se limitó a resumir, sin citarlo, los informes de Paspati.

Antes de pasar al análisis tipológico de los tres cuentos que fueron traducidos al español, reproduciremos, en su integridad, el artículo de Rada y Delgado:

Los tchinghianés de Turquía

Entre las muchas razas que pueblan el Imperio turco, la última y más original es la india a que pertenecen los tchinghianés, extensa familia oriental de las cuales se ven algunas ramas nómadas en Occidente, conocidas con el nombre de bohemios en Francia, de gipsies en Inglaterra y de gitanos en España. Extranjeros en medio de los pueblos donde residen, huyen de su sociedad y su civilización y no presentan rastro alguno de historia política o literaria, fuera del que ofrece el estudio de su idioma. Religiosos por conveniencia, sometidos a las leyes por su misma debilidad y por el temor de los castigos, hacen verdadera vida de salvajes, explotan a los pueblos donde residen o ganan con lo poco que les producen sus rudimentarias industrias, lo poco que también necesitan para su subsistencia.

Sin jefe, excepción hecha del que algunas veces les fija el gobierno turco para reglamentar sus impuestos anuales, se pasean con sus tiendas y sus caballos extenuados, de uno a otro extremo de aquel vasto imperio, acampando en los alrededores de las poblaciones, donde encuentran fácil despacho para los utensilios de cocina y algunos instrumentos de labranza, que hacen de hierro, cuya primera materia suelen tomar donde quiera que la encuentran, sin consideración alguna a los sagrados derechos de propiedad. En esto, como en otros muchos detalles de la vida de aquellas gentes, se parecen a sus hermanos de España. Las mujeres, y principalmente las viejas, se pasean por las ciudades o pueblos diciendo la buena ventura, y los niños, en camisa (cuando la tienen), sucios y asquerosos, juegan delante de las tiendas de sus padres o piden limosna a los pasajeros. A pesar de tan extrema pobreza, el tchinghiané, bajo su tienda, y en la intimidad de los suyos, se burla de todos los hombres civilizados, y reniega de cuantos no pertenecen a su raza. Contribuye a este alejamiento, preciso es confesarlo, el desprecio con que en todas partes son tratados, si bien se observa, que a pesar de estar establecidos muchos de ellos con domicilio fijo en las poblaciones, apenas han variado las condiciones que les distinguen.

Esta familia excepcional, cuyo origen es la India, según lo ha demostrado el estudio de la filología comparada, rechaza el nombre de tchinghianés que se da a sus individuos, y se denominan romíes o hijos de la mujer (romní), pues así como nosotros nos llamamos hijos de Adán, ellos se llaman hijos de Eva. El origen de este nombre acaso se encuentre en el Dios índico, Rama, cuyo culto tendrían en el Indostán, tomando de él dicha denominación para distinguirse, después de su salida de la India, de los demás pueblos y de las demás religiones. Esta conjetura, propuesta por el diligente y erudito orientalista Alejandro G. Paspati, tiene más visos de verosimilitud que la que supone proviene aquel nombre de rumí, dado por árabes y turcos a los romanos o cristianos, y con el cual por ampliación designan también los indios a los turcos en general, aplicándoles el antiguo nombre *romaioi* de los bizantinos. El nombre de tchinghianés, que les dan los turcos, tiene su raíz en *zenghi*, sustantivo y adjetivo pérsico, que significa en etiópico, negro o negra, así como *zungée*, de donde ha nacido el alemán *zigeimer*, el valaco *zigano* y *zingano*, el búlgaro *tchiganin* y el *zíngaro*

o *zingano* italiano. Los griegos los llaman *gyphtos*, palabra con que designan a toda persona despreciable y avara, derivada de *agyptios*, de donde procede el español gitano y el inglés *gipsy*, siendo probable que el color de su piel les haya hecho dar aquel nombre más bien que su pretendido origen del Egipto, porque todo induce a creer que los tchinghianés se introdujeron en Turquía y de ella en Europa por tierra. Los griegos llamaron también a los tchinghianés *catzibelos*, mercaderes de toda clase de utensilios, de tejidos de mimbre, hierro, lata y sus análogos.

No es nuestro propósito referir en este lugar la historia de las emigraciones de aquel pueblo, sobre lo cual puede consultarse el gran trabajo de Grelmán y sus continuadores. Apuntaremos, sin embargo, que este autor, después de haber expuesto de una manera clara y precisa su primera aparición en Alemania en 1447, las costumbres y los hábitos nómadas de tan extrañas gentes, determinó su afinidad con los pueblos índicos por la comparación de la lengua de los tchinghianés con las indias, y principalmente la indostánica. Sobre la época de su llegada al Imperio turco, se cree que entraron por la Tracia poco antes de la conquista turca, puesto que los historiadores bizantinos Crisoloras, Khaleocondylis, Juan Ducas, Juan Cantacuceno, y Phrantzes, no hacen la menor mención de ellos.

Aunque numerosos en todas las comarcas de la Turquía, así de la Rumelia y de la Anatolia como del Asia menor, puede asegurarse que, en la antigua Tracia, propiamente dicha, es donde se encuentran en mayor número; y aun cuando se carece de datos estadísticos acerca de tan extraños seres, se cree pasan de 200 000 los que hay en Turquía. Obedeciendo a su carácter nómada, hacia la mitad de abril o más tarde, si se atrasa la florida estación, dejan sus *gyshlas*, o cuarteles de invierno, y se dispersan por todos las comarcas cercanas, bajando algunos por el Norte de los Balkanes, hasta el Asia menor, mientras suben otros hacia el Norte de aquellas célebres cordilleras, para bajar de nuevo a la mitad de octubre. Muchas familias hay que jamás salen de una provincia, la cual recorren, conociendo hasta en sus menores detalles todo el territorio, y lo que pueden necesitar sus labradores e industriales, que procuran proporcionarles, valiéndose de cualquier clase de medios; pues para ellos es un axioma aquella inicua frase: de que todos son buenos si conducen al fin.

Los tchinghianés que, abandonando su vida errante, viven en las ciudades, son muy poco numerosos en relación con los nómadas, existiendo entre unos y otros tal antagonismo y tal desprecio mutuo, que los sedentarios o de las ciudades llaman bárbaros a los nómadas y se burlan de su pronunciación ininteligible, ruda y áspera, de su desnudez y de su crasa ignorancia, mientras los nómadas a su vez llaman a los sedentarios *kalbtchinghianés*, o sea falsos romíes, vasallos o esclavos, y otras frases no menos despreciativas. Este antagonismo no es solo debido al cambio de vida de los sedentarios, sino principalmente a la diferencia de religión, porque los nómadas son en su mayor parte musulmanes, y los sedentarios cristianos, aunque ni unos ni otros tienen gran fe en su respectiva creencia, porque la verdad es que apenas practican ni menos comprenden sus ceremonias y dogmas, aceptando tanto unos como otros únicamente los principios de una u otra religión, cuando creen que de ello pueden sacar algún partido.

Como no hay regla general sin excepción, algunas veces se encuentran tchinghianés cristianos entre los nómadas, que viven en mejor armonía que sus compañeros con los sedentarios, y que hasta llegan a contraer matrimonio con las mujeres de estos; pero, aunque errantes, viven separados de los otros nómadas. Entre estos forman un grupo especial los llamados *zapari*, que son las gentes más feroces de su raza, los cuales siguen la religión musulmana, y son toscos herreros durante el invierno, y saltimbanquis que enseñan osos y monos en las ferias y en las grandes ciudades. También de ellos salen la mayor parte de los verdugos que hay en el Imperio. Se les distingue entre todos los demás, por sus enormes tocados y sus anchos pantalones, que recuerdan los de sus congéneres de Andalucía. A los caracteres físicos de todos los tchinghianés, delgados, de negros cabellos, de color moreno, casi verdoso, de ojos negros y brillantes, agregan los *zaparis* mirada salvaje, andar provocativo y fiero, y la más completa ausencia de todo sentimiento de moral, siquiera sea la que el Supremo Hacedor marcó con indelebles caracteres en la conciencia humana. Hay entre sus sanguinarias costumbres, una sobre la cual deben meditar los arqueólogos, pues se encuentran, en nuestro país sobre todo, muchos cráneos humanos que revelan la misma práctica. Los *zaparis*, después de arrojar a sus víctimas en tierra,

les atraviesan la cabeza con un clavo, generalmente de madera, si no lo tienen a mano de hierro. Los tchinghianés sedentarios, más civilizados, son los que viven en Constantinopla, donde hay cerca de 140 familias que viven repartidas en Teni-Baghtche, Tchivar, Tchechuse, cerca de la iglesia de los Claquernos, en Scutari, y en Kassiun-Pachá.

Hállanse también otros muchos en poblaciones cercanas a la capital y en las diversas provincias del Imperio; pero como ya indicamos, los nómadas abundan mucho más, teniendo, por decirlo así, su cuartel general en la Rumelia. Algunos sedentarios de las cercanías de Constantinopla suelen casarse con mujeres del país, lo cual también se observa entre los gitanos de Andalucía; pero sus casas presentan el mismo aspecto que las tiendas de los nómadas, en cuanto al escasísimo mobiliario. Bien es verdad que no les hace gran falta otra cosa, puesto que los inquilinos de aquellas pobres moradas, con el amor al aire y a la vida libre que les distingue, viven en medio de la calle con sus mujeres, de flexibles caderas, abigarrados trajes de colores vivos, principalmente rojo y amarillo, y negras y rizadas cabelleras, adornadas ordinariamente con flores, siendo lo más común verlas sentadas, aun en los momentos de reposo, a la puerta de la casa, como si esta no tuviera otro objeto que el de darles abrigo durante la noche. Poco aficionados a la cultura, apenas envían sus hijos a la escuela, más para desembarazarse de ellos que por deseo de que cultiven su inteligencia; y los hombres, por punto general, viven dedicados a la vida de saltimbanquis, recorriendo las aldeas, tocando y cantando, sobre todo en las festividades públicas y en las ferias, al compás de cuya música bailan sus mujeres lujuriosas danzas, siendo los menos los que se dedican al oficio de herreros o al comercio de paja, carbón y leña, a trabajos de vendimia u otros del cultivo de la vid, y muchos los que ejercen el repugnante tráfico de zurcidores de voluntades. En parte alguna se les permite ejercer ninguna clase de cargo, por modesto que sea en las iglesias, a no ser por rara excepción el de cantores, y aunque fueran cristianos, hasta hace algunos años, no se les enterraba en los cementerios de estos; costumbre que todavía continúa para los tchinghianés que no están casados con mujeres griegas, si bien los que han contraído con ellas matrimonio, o los que proceden de estas uniones, que ya

forman una raza mestiza, se entierran al lado de sus compañeros de comunión religiosa.

Pero el tipo de verdadero tchinghiané es el nómada, aunque no pertenezca al grupo de los *zaparís*. Familiarizado con la vida de las poblaciones, sufre, sin embargo, las inclemencias de los elementos bajo su tienda, antes que avenirse a encerrarse entre las paredes y bajo los techos de las casas, dentro de las cuales parece que no encuentran sus pulmones y sus ojos aire que respirar y espacio por donde dilatar sus miradas. Aunque vea tiritando de frío a sus pobres hijos, casi desnudos o desnudos completamente; aunque el calor sofocante del estío les abrase bajo la frágil y con frecuencia agujereada lona, preferirá morir con ellos bajo su tienda, a vivir más cómodamente en las moradas con que le brindan las cercanas ciudades. Algunos suelen labrarse una especie de cabaña con ruedas, cubierta con cortezas de árboles, la cual conducen de un lado a otro tirada por bueyes, mientras la familia va detrás de su ambulante morada; y otros son tan pobres, que ni para esto ni para tiendas tienen, y acampan a la sombra de un árbol o de una casa. ¡Cuántas veces al verlos agrupados de este modo recordaba los gitanos pobres de mi patria, que de la misma manera van recorriendo diferentes lugares, formando el rancho a la luz de las estrellas o bajo los ardores del sol canicular!

La lengua hablada por estos tchinghianés nómadas, difiere también de la de los sedentarios, que olvidándose de muchas palabras, las sustituyen con otras turcas o griegas, pudiendo considerarse la que hablan los tchinghianés de la Rumelia como la lengua madre de las que usan las diferentes familias de estas gentes, esparcidas por Europa y por América.

A pesar de que ciertas prácticas parecen indicar entre ellos el recuerdo de una religión indostánica, no puede decirse que los tchinghianés profesan más religión que la musulmana o la cristiana, aun cuando en realidad, más de nombre que realmente, pues los que se llaman cristianos mueren sin haber sido bautizados, y sin haber sufrido la circuncisión los musulmanes, cambiando de religión con tanta facilidad como de domicilio, y burlándose con frecuencia de ella, como se burlan de todo lo que les es extraño. Es probable que en un principio conservaran el recuerdo de su religión índica al venir a la Tracia, que se convirtieran bien pronto al

cristianismo, religión imperante en aquella comarca a la época de su inmigración, y que después de la conquista del Imperio por los musulmanes, muchos abrazasen el mahometismo; pero repetimos que ni unos ni otros sienten el menor interés por el conocimiento ni la práctica de sus respectivos dogmas, mirando todo esto con una glacial indiferencia. Solo durante los meses de primavera, cuando los tchinghianés salen de sus cuarteles de invierno, se reúnen en medio de un prado o de un campo, procurando que haya cerca una fuente, para celebrar, lejos de los griegos y de los turcos, la fiesta característica de su raza, su *kákkava* o fiesta de los caldeos. En ella, y durante tres días consecutivos, se entregan en medio de sus tiendas a festines, regocijos, danzas y cantos, teniendo obligación cada uno de ellos de inmolar un cordero y de invitar a todos los pasajeros a su mesa, cubierta de flores y bien provista de vinos. Toda discordia, toda contienda, les está severamente prohibida durante esta festividad. Los bailes, los gritos, los cantos, constituyen su sola ocupación en aquellos tres días de verdadero vértigo y delirio, al terminar los cuales pagan su impuesto anual, o *tcharébachí*, arreglan sus litigios y se marchan a recorrer el país en diversas direcciones, con sus tiendas y sus animales. Semejante festividad, sin embargo, es más propia de los nómadas que de los sedentarios, muchos de los cuales apenas la conocen, y aun hasta entre los primeros de las cercanías de Constantinopla, va cayendo en desuso, desde que la percepción de su impuesto se cobra ya por los agentes del Gobierno de una manera más ordenada. La época en que comienza dicha festividad generalmente es el 23 de abril.

Los tchinghianés no tienen la más pequeña noción de ciencias, de artes ni de letras; se curan cuando están enfermos con algunos remedios empíricos que conservan las viejas de su raza, y llega a tanto su avaricia o su pobreza, que entre los nómadas es práctica muy seguida la de enterrar sus muertos durante la noche, ocultando cuidadosamente el lugar del sepelio, para no pagar a los imanes o a los sacerdotes. Su literatura está reducida a algunos cuentos que suelen relatar sus músicos y cantores, cuentos en los que se nota la influencia de la fantasía oriental, pero en los que no se halla ningún indicio de sus orígenes índicos ni de su antigua religión.

Como muestra de estos cuentos, trascribimos a continuación los siguientes, narrados por ellos mismos:

Cuento narrado por el tchinghiané Léon Zafiri

En aquel tiempo vivía un hombre rico que tenía un hijo a quien su madre y su padre amaban mucho: fue a la escuela y aprendió cuanto había que aprender. Un día se levantó, tomó tres o cuatro bolsas de dinero y por aquí y por allá las gastó.

Al día siguiente, muy temprano, acudió a su padre y le pidió más dinero; lo tomó, se levantó, salió y en la noche del mismo día lo gastó.

Poco a poco fue gastándolo todo.

Volvió nuevamente a su padre y le dijo:

—Yo quiero dinero.

—Hijo mío, no me queda más; ¿quieres las cacerolas? Tómalas, véndelas y gasta.

Las vendió, en efecto, y en uno o dos días gastó el dinero.

—Quiero dinero.

—Hijo mío, no tenemos; toma los vestidos y véndelos.

En uno o dos días gastó lo que le dieron por ellos.

Acudió otra vez a su padre:

—Quiero dinero.

—Hijo mío, no nos queda más; si quieres, vende la casa.

El mancebo vendió la casa y en un mes gastó lo que dieron.

—¡Oh, padre mío, quiero dinero!

—Hijo mío, no nos queda dinero, ni nos queda casa; si quieres, llévanos al mercado de esclavos y véndenos.

El joven los llevó a vender y los vendió.

Y el padre y la madre le dijeron:

—Que vengas por aquí para que te veamos.

El Rey compró a la madre y al padre.

El mancebo con el dinero de la madre se compró vestidos y con el del padre un caballo.

Los servidores del Rey vieron que los padres lloraban y fueron a decirle al Rey:

—Los que comprasteis están llorando muy afligidos.

—Condúcelos a mi presencia.

El Rey les preguntó:

—¿Por qué lloráis?

—Tenemos un hijo: lloramos por él.

El Rey les preguntó de nuevo:

—¿Qué gentes sois?

—Nosotros no éramos de esta condición ¡oh nuestro Rey! Teníamos un hijo: vendió nuestras riquezas, nos vendió a nosotros mismos y lloramos por él. ¡Que venga para que le veamos!

Mientras estaban hablando con el Rey llegó el hijo.

El rey se puso a escribir una carta y se la dio al mancebo:

—Lleva esta carta a su destino.

Dentro de ella el Rey había escrito: "En cuanto recibáis esta carta cortad el cuello a su portador".

El mancebo tomó sus vestidos, montó en su caballo, guardó la carta en su seno y se puso en marcha.

Atravesó una provincia. Le abrasaba la sed y vio un pozo.

—¿Cómo me compondré para beber el agua de este pozo?

Ataré esta carta, la bajaré al pozo y luego refrescaré siquiera mi boca con el agua que coja.

La dejó caer, tiró de ella y la estrujó sobre su boca.

—Quiero ver lo que esta carta tiene dentro. ¡Qué veo!

"En cuanto recibáis esta carta cortad el cuello a su portador".

El mancebo se quedó inmóvil.

En cierto paraje vivía la hija de un Rey. Si proponiéndola un enigma lo resolvía, cortarían la cabeza al proponente; pero si no podía resolverlo, tendría que casarse con él.

El mancebo se levantó y se dirigió al palacio del Rey.

—¿A qué has venido, mi mancebo?

—Quiero hablar a la hija del Rey.

—Le hablarás. Si resuelve tu enigma, cortará tu cuello; pero si no lo explica, te casarás con ella.

—A eso he venido.

Y se presentó a la hija del Rey. Esta le dijo:

—Di tu enigma.

El mancebo dijo:

—Yo me he puesto a mi madre, monté sobre mi padre y he bebido agua de mi muerte.

La joven acudió a su libro y no pudo descifrar el enigma.

—Dame un plazo de tres días.

—Te lo doy, dijo el mancebo.

Después se fue a una posada donde se acostó.

La joven se convenció de que no podía descifrar el enigma.

Y a seguida hizo un subterráneo por donde llegó a la habitación en que el mancebo dormía.

A media noche se levantó, se dirigió a él y le abrazó.

—Yo soy, le dijo: yo soy para ti y tú para mí. ¿Me lo dices?

—No puedo decírtelo. Quítate tu túnica interior.

—¿Y me lo dirás?

Después que fue dueño de la hija del Rey le explicó el enigma.

La joven empezó a dar palmadas, llegaron sus servidores y se marchó con ellos. Pero al tomar la túnica se puso la del mancebo por la suya.

Llegó el día. Llamaron al mancebo.

El mancebo montó a caballo y llegó al palacio. Los hombres le miraban.

—Es triste —se decían—; le van a matar.

Llegó frente a frente del Rey.

—Mi hija ha descifrado tu enigma.

—¿Cómo lo ha explicado, Rey mío? Cuando yo dormía esta pasada noche, un pájaro llegó a mí, a mi seno, le cogí, le maté, le mandé cocer y cuando iba a comérmelo se marchó.

El Rey dijo:

—Le matarán. Habla fuera de tino, se pierde.

—No: yo no desatino ¡oh Rey mío! Yo he sido el que ha explicado el enigma a tu hija. Tu hija ha hecho un subterráneo y ha llegado por él hasta mi habitación mientras yo dormía. Se arrojó en mis brazos. La estreché entre ellos, la hice dejar su túnica y la expliqué el enigma. Dio entonces palmadas, acudieron sus servidores y se volvió con ellos. Si no me crees, yo llevo su túnica interior y ella lleva la mía.

El Rey vio que decía la verdad.

Y celebraron bodas que duraron cuarenta días y cuarenta noches. Y casado el mancebo con la Princesa, rescató a su padre y a su madre.

Cuento narrado por una tchinghiané vieja de las cercanías de Andrinópolis

Un Rey tenía tres hijos. Dio al menor cien mil piastras y otro tanto al mayor y al segundo. El menor se levantó y anduvo por donde

quiso; pero donde quiera que encontraba pobres los socorría, y así de acá para allá gastó el dinero.

Su hermano mayor hizo barcos para buscar ganancia.

El segundo puso tiendas.

Vinieron cerca del padre.

—¿Qué has hecho, hijo mío?

Yo he hecho barcos.

Al menor:

—Y tú, ¿qué has hecho?

—Yo, a todos los pobres que he encontrado les he dado limosnas, y a las doncellas pobres dotes para casarse.

El Rey dijo:

—Mi hijo menor cuidará bien de los pobres. Toma otras cien mil piastras.

El mancebo se fue. De acá para allá gastó el dinero. Solo le quedaban doce piastras.

Los judíos desenterraron un muerto.

—¿Qué queréis por él? ¿Por qué le maltratáis?

—Queremos doce piastras por él.

—Tomad las doce piastras y dejadle.

Dio el dinero, los judíos lo dejaron y el mancebo se alejó.

Pero el muerto le seguía, y le dijo:

—¿Dónde vas?

—A pasearme.

—Yo iré contigo, nos pasearemos, seremos compañeros.

—Bueno.

—Ven, te llevaré a cierto paraje.

Y le condujo a una población donde había una joven que se casaba, y a la mañana siguiente amanecían los maridos muertos en el lecho.

—Espérame —le dijo el muerto—; buscaré para ti una joven; pero estaremos reunidos siempre.

Y buscó a la joven.

—Cuando a la noche os acostéis, yo me acostaré también en el mismo sitio.

Tomó su espada y se colocó cerca de ellos; pero el mancebo dijo:

—Eso no es posible. Si quieres toma para ti la joven.

—¿No estamos asociados? Duerme tú con ella, que yo me quedaré por aquí.

A media noche observó que la joven abría la boca y que un dragón salía por ella.

Tiró de la espada, le cortó las tres cabezas, se las guardó en el seno, se acostó y se quedó dormido.

A la mañana siguiente, la joven se levantó y vio que su compañero estaba vivo a su lado. Y le dijeron al padre de la joven:

—Tu hija ha visto amanecer el día con su marido.

—Ese será mi yerno —dijo el padre.

El mancebo fue con la joven en casa de este.

—Ven —le dijo el muerto—; partamos las riquezas.

Y se pusieron a partirlas.

—¿No hemos repartido los bienes? Repartamos también la mujer.

El muerto la cogió, ató cada uno de sus pies, y dijo al mancebo:

—Ten tú el uno; yo tendré el otro.

Levantó la espada para dividir a la joven, que aterrada abrió la boca, dio un grito, y de ella cayó el dragón.

El muerto dijo al mancebo:

—Yo no existo ni para la mujer ni para las riquezas. Estas cabezas de dragón eran las que devoraban a los hombres. Tómalo todo. Que la joven sea para ti, que los tesoros sean para ti. Me has dispensado un beneficio, y te he correspondido con otro.

—¿Qué beneficio te he dispensado?—dijo el mancebo.

—Me libraste de manos de los judíos.

El muerto se volvió a su sepultura, y el mancebo con su mujer y sus riquezas volvió a casa de su padre.

Cuento narrado por Léon Zafiri

En aquel tiempo había un hombre que hizo un galeón y embarcó gente que le tripulase, e iba del mar Blanco al mar Negro.

Llegó a una aldea para hacer aguada, y vio cuatro o cinco jóvenes, que jugaban, y entre ellos uno que era calvo.

Llamó al calvo.

—¿Dónde está el agua? —le preguntó.

El calvo se la mostró, y el hombre hizo su aguada.

—Vente conmigo.

—Yo me iría, pero tengo a mi madre.

—Vamos a casa de tu madre.

Y fueron a su casa.

—¿Me dejas a tu hijo?

—Te lo dejo.

El marino le dio algún dinero para vivir y se llevó al joven.

Se dieron a la vela y fueron a otra gran población, donde también desembarcaron para hacer aguada.

El hijo del Rey salía a pasear y vio un derviche que vendía un retrato.

El hijo del Rey lo compró. Era de una mujer muy hermosa. Su padre trabajaba en el retrato hacía siete años. El joven lo colocó sobre la fuente y dijo: "De los que vengan a beber agua, alguno habrá que diga: Yo he visto a esta doncella".

Salió el marino, fue a beber agua, levantó los ojos, y vio el retrato. ¡Qué hermosura!

Volvió al barco y dijo a su gente:

—Hay en tierra una belleza, que igual no la he visto nunca.

El calvo dijo:

—Quiero verla.

El calvo bajó a tierra, y así que la vio se echó a reír.

—Es la hija del derviche. ¿De dónde ha venido este retrato?

Apenas había dicho estas palabras, cogieron al calvo y le condujeron al palacio. El calvo no sabía lo que le pasaba.

Dos días después otros hombres llegaron a él y le dijeron:

—¿Conoces a esa doncella?

—Sí la conozco, somos paisanos; su madre murió y nos dio de mamar a ambos.

—Si te presentan ante el Rey, no temas.

Y llegó delante del Rey.

—¿Conoces a esta joven?

—La conozco; somos paisanos.

—¿Puedes traerla aquí?

—Puedo. Hacedme un galeón adornado con oro; dadme veinte cantores y músicos que toquen; dejadme que me acompañe vuestro hijo, y que nadie me hable de lo que yo haga.

Así iré por ella, pero tardaré siete años en ir y volver.

Tomaron víveres para siete años y se hicieron a la mar.

Y llegaron al país de la doncella.

Y al rayar el día dio fondo el galeón cerca de su casa, porque la casa de la doncella estaba cerca del mar.

El calvo dijo:

—Yo saldré a pasearme sobre cubierta. Que ninguna otra persona se presente en ella.

Subió y se paseó sobre el galeón.

La hija del derviche se despertó. El sol alumbraba el galeón y la casa.

La doncella salió y se lavó los ojos. Un hombre se paseaba, la doncella se inclinó mucho y vio a nuestro calvo, reconociéndole. ¿Qué buscará aquí? —se dijo.

—¿Qué buscas aquí?

—He venido por ti. Hace muchos años que no te veía, he venido a verte. Vístete y ven al galeón. ¿Dónde está tu padre?

—¿No sabes que mi padre estaba haciendo mi retrato? Ha ido a venderlo, y le estoy esperando.

—Ven acá, y hablaremos un rato.

La doncella fue a vestirse y adornarse.

El calvo dijo a su gente:

—Ocultaos, que no se vea a nadie, y así que la tenga en un camarote, cortad los cables mientras hablo con ella.

La joven entró en el camarote. Se sentaron; hablaron; el galeón partió, y el calvo hizo que entrase al instante el hijo del Rey.

La doncella dijo:

—¿Quién es este hombre? Yo me voy.

—¿Estás loca, hermana mía? Tomemos un poco de dulce.

Lo dio a la doncella, y la doncella se mareó.

El calvo dijo:

—Que venga música a tocar para ti.

Entonces los músicos principiaron a tocar.

La doncella, levantándose, dijo:

—Me voy, mi padre viene.

—Siéntate un poco, y que los músicos toquen para ti.

Los músicos tocaron, y la doncella no comprendió que el galeón partía.

—Me voy —dijo nuevamente la doncella.

Salió de la cámara y vio dónde quedaba su casa.

—¡Ah, hermano mío! ¿Qué has hecho?

—¿Qué quieres hacer? El que se sienta a tu lado es el hijo del Rey y he venido a llevarte para él.

La doncella lloró.

—¿Qué haré? —decía—. ¿Me arrojaré al mar?

Se sentó cerca del hijo del Rey y tuvieron en abundancia música, alimentos y bebidas.

El calvo iba sentado arriba en el puente, solo, como capitán.

Aquellos comían y bebían, pero él no abandonaba su puesto.

Faltaban solo dos o tres días de viaje.

Al amanecer de uno de ellos, tres pájaros se posaron sobre el galeón. Nadie había cerca del calvo.

Los pájaros empezaron a hablar.

—¡Oh, pájaro, pájaro! ¿Qué hay de nuevo?

—La hija del derviche come y bebe con el hijo del Rey, y no sabe lo que la espera.

—¿Qué la espera? —dijeron los otros pájaros.

—En cuanto llegue, una pequeña embarcación saldrá para conducirlos a tierra. La embarcación zozobrará, y la hija del derviche y el hijo del Rey se sumergirán. Y si alguno lo sabe y lo dice, se verá convertido en piedra hasta las rodillas.

El calvo lo entendió. Estaba solo.

Al día siguiente, por la mañana, los pájaros volvieron de nuevo y empezaron a hablar entre sí.

—¡Oh, pájaro, pájaro! ¿Qué hay de nuevo?

—La hija del derviche y el hijo del Rey comen, beben y no saben lo que les espera. En cuanto salgan y entren por la puerta, la puerta se hundirá, los aplastará y los matará. Y si alguno lo sabe y lo dice, se verá convertido en piedra hasta la espalda.

Al nuevo día los pájaros volvieron.

—¡Oh, pájaro, pájaro! ¿Qué hay de nuevo?

—La hija del derviche come y bebe y no sabe lo que la espera.

—¿Qué sucederá? —dijeron los otros pájaros.

—En la noche de su boda, un dragón de siete cabezas devorará al hijo del Rey y a la hija del derviche. Y si alguno lo sabe y lo dice, quedará convertido en piedra hasta la cabeza.

El calvo dijo para sí:

—No dejaré acercarse embarcación alguna.

Y llegó con su galeón frente por frente del palacio.

Llegaron embarcaciones para conducir a la joven a tierra.

—Yo no quiero embarcaciones. Atrás.

Y desplegó sus velas y pasó de largo. Los que miraban decían:

—¿Por qué se alejará el galeón?

El Rey dijo:

—Que se detenga.

El calvo dijo al Rey:

—Cuando fui a buscar a esta joven, ¿no te dije que haría lo que me pareciese? Que nadie me hable de este asunto.

Condujo a la doncella y al Príncipe a la puerta, y al llegar ante ella dijo:

—Demoled esa puerta.

—¿Y por qué demolerla?

—¿No se dijo que nadie me hablaría de cuanto se refiera a este asunto?

La demolieron, subieron, se sentaron, comieron, bebieron, rieron y hablaron.

El gusano del temor consumía al calvo.

Llegó la noche. Se casaron. El calvo dijo:

—Tengo que dormir cerca de ellos.

—Tú no puedes dormir con los recién casados.

—¿Qué fue lo convenido?

—Haz lo que quieras.

Fueron, se acostaron, el calvo tomó su espada y se acostó.

Se tapó la cabeza. A media noche sintió que un dragón se acercaba, le cortó las cabezas y las puso bajo su almohada.

El hijo del Rey se despertó, lo vio con la espada en la mano y gritó:

—El calvo va a matarnos.

Vino el padre, preguntóle por qué gritaba, y el Príncipe insistió:

—El calvo iba a matarnos.

Le ataron los brazos.

Cuando fue de día el Rey le llamó.

—¿Por qué has hecho eso? ¿En siete años has ido, has vuelto, has traído a la joven y ahora quieres matarlos?

—No podía hacer otra cosa que la que hacía.

—Ibas a matar a mi hijo y yo te mataré.

Le apretaron las cuerdas de los brazos y se lo llevaron para cortarle la cabeza. Conforme iban andando, el calvo iba diciendo:

—Me van a cortar la cabeza, y si lo digo me veré trasformado en piedra. Vamos, conducidme de nuevo ante el Rey: tengo que decirle dos palabras.

Le condujeron ante el Rey.

—¿Por qué lo habéis traído?

—Tiene dos palabras que decirte.

—Dilas, mancebo.

—Cuando fui a buscar la hija del derviche estaba solo, sentado sobre el puente del galeón. Tu hijo con la doncella comía en tanto, y bebía. Una mañana vinieron tres pájaros y empezaron a hablar entre ellos. "¡Oh, pájaro, pájaro! ¿Qué hay de nuevo? La hija del derviche come y bebe con el hijo del rey, y no sabe este lo que les espera. Y si alguno lo sabe y lo dice, se verá convertido en piedra hasta las rodillas". Nadie más que yo lo entendió.

Cuando el calvo acabó estas palabras, quedó convertido en piedra hasta las rodillas. El Rey, al ver esto, le dijo:

—No digas más.

—Sí lo diré —continuó el joven.

Dijo también lo de la puerta, y quedó convertido en piedra hasta la espalda.

—A la tercera vez llegaron los pájaros y hablaron entre ellos, y por lo que les oí fue por lo que quise dormir cerca de los desposados. Un dragón de siete cabezas debía salir y devorarlos, y si no lo crees, mira debajo de mi almohada.

Fueron y hallaron, en efecto, las cabezas.

—Yo fui quien lo mató. Tu hijo vio la espada en mis manos y creyó iba a matarlos. No puedo decirte más.

Quedó convertido en piedra hasta la cabeza.

Le hicieron un sepulcro.

El hijo del Rey se levantó, se puso en camino y marchó.

—Por espacio de siete años él anduvo por mí y debo hacer otro tanto por él.

Y marchaba. En cierto paraje encontró agua, bebió y se acostó. El calvo se le apareció en sueños.

—Toma ahora un poco de esta tierra y ve y arrójala inmediatamente sobre mi sepulcro.

Durmió mucho. Cuando se levantó, tomó la tierra y la arrojó sobre el sepulcro.

El calvo se levantó.

—¡Cuánto he dormido! —dijo.

—Tú anduviste por mí siete años y siete años he andado yo por ti.

Le tomó de la mano, le condujo a palacio, y le hizo un gran personaje.

J. De Dios de la Rada y Delgado

El cuento primero: ATU 930 (*La profecía*) + ATU 851 (*La princesa que no pudo resolver la adivinanza*)

Es el momento, ahora, de elaborar algunos breves comentarios acerca de los tres cuentos que Rada y Delgado tradujo al español en 1883 a partir de la versión que Paspati había traducido del *tchinghianés* al francés en 1870.

El primero de los relatos, el que en la versión de Paspati comenzaba "En ce temps-là, il y avait un richard…", y en la versión de Rada y Delgado se iniciaba "En aquel tiempo vivía un hombre rico…", había sido narrado por el fabuloso juglar *tchinghianés* Léon Zafiri, cuya oratoria había dejado tan maravillado a Paspati. Se trata de una hermosísima, muy inventiva y muy bien trabada versión, contaminada, de los dos tipos narrativos que tienen los números ATU 930 (*The Prophecy*) y ATU 851 (*The Princess Who Cannot Solve the Riddle*) en el catálogo internacional de cuentos de Uther (2004), en el que aparecen resumidos de esta manera:

ATU 930 (*The Prophecy*): La profecía

Este tipo misceláneo integra varios tipos que hablan acerca de un joven pobre al que le es predicho un futuro grandioso o el matrimonio con una joven muy rica.

Un hombre rico (un rey, un mercader, un terrateniente) se entera de la profecía (o la sueña) de que un joven pobre se convertirá en su yerno (o heredero). Entonces el joven debe llevar una carta que

encarga su propia muerte. Pero la carta es cambiada (o modificada) por un auxiliar, de modo que el joven se casa al final con la hija de su adversario y llega a compartir su posición y sus riquezas.

ATU 851 (*The Princess Who Cannot Solve the Riddle*): La princesa que no pudo resolver la adivinanza

Una princesa es ofrecida en matrimonio a quien pueda proponer una adivinanza que ella no pueda resolver. Un hombre (un príncipe, un joven estúpido, un pastor) elabora una adivinanza basada en circunstancias inusuales de las que él ha sido testigo (o que él ha experimentado). Ella se casa con él en ese momento y el cuento termina ahí.

Ella envía a su criada y luego ella misma acude por la noche adonde está él, para enterarse de la respuesta. Él se queda con la ropa interior de ella (o con su trenza). En la corte, ella responde a la adivinanza, pero permite que él proponga una más. La que él propone alude a su visita nocturna, y antes que responder, ella prefiere [para no quedar en vergüenza] casarse con él.

Diferentes adivinanzas son empleadas. Por ejemplo: (1) Yo cabalgué sobre mi padre y usé (o llevé) a mi madre (él había vendido a sus padres y comprado un caballo y vestidos, o una pistola). (2) Yo comí a (o yo soy) un no nacido (un feto de un animal, o alguien que fue arrancado del vientre de su madre). (3) Yo bebí agua que no era ni del cielo ni de la tierra (era sudor de un caballo, o condensación de una lámpara). (4) Uno mató a tres, y tres mataron a doce (su caballo había sido envenenado, los pájaros se lo comieron, y los ladrones se comieron a los pájaros y murieron).

En *Turandot* la princesa misma es la que propone las adivinanzas que deben resolver sus pretendientes: la adivinanza del cielo, la del océano o la del año. Si ellos no son capaces de encontrar la solución, serán condenados a muerte.[2]

---

[2] Sobre las versiones españolas de este cuento ATU 851, véanse Lorenzo Vélez, 1992; Camarena y Chevalier, 2003, núm. 851; y Gutiérrez Barajas, 2006.

El cuento segundo: ATU 505 (*El muerto agradecido*)

El segundo de los relatos, el que en la versión de Paspati comenzaba "Un roi avait trois garçons, il donna au cadet cent mille piastres…", y en la version de Rada y Delgado se iniciaba "Un Rey tenía tres hijos. Dio al menor cien mil piastras y otro tanto al mayor y al segundo…", había sido narrado por "una *tchinghiané* vieja de las cercanías de Andrinópolis". Se trata de una versión muy rica e interesante del cuento que tiene el número ATU 505 (*The Grateful Dead*) en el catálogo internacional de cuentos de Aarne-Thompson-Uther (Uther, 2004). He aquí el resumen típico que establece tal catálogo:

ATU 505 (*The Grateful Dead*): El muerto agradecido

Un episodio introductorio es combinado con varias partes principales en las que un hombre conquista a una princesa y un castillo. El final suele ser también muy similar.

Episodio introductorio:

Durante un viaje, un hombre ve un cadáver que no se había permitido que fuese enterrado, o que es maltratado por sus acreedores. Emplea su dinero para pagar las deudas del hombre muerto y su funeral. Después se encontrará con el hombre muerto, que asume la forma de un viajero acompañante (un viejo, un criado) que desea ayudarle, con la condición de que ellos dividan lo que ganen.

Partes principales:

(1). El hombre rescata de la esclavitud a una princesa que había sido secuestrada, y se casa con ella. Mientras el hombre está en otro país, el padre de la princesa reconoce las velas del barco, ya que están bordadas con el escudo de ella, y se da cuenta de que su hija está viva. Cuando el hombre regresa para reunirse con su esposa, se encuentra con que esta ha sido raptada. El hombre busca a su esposa, y el viajero acompañante le ayuda a regresar a la corte de su suegro. Allí el hombre revela su identidad de esposo de la princesa, y recibe alguna prenda de su ropa.

(2) El hombre rescata a una joven que estaba en manos de unos ladrones. Durante el regreso a su país en barco, el hombre es arrojado al mar por un rival, pero luego es rescatado por el viajero acompañante, y conducido junto a la princesa. Es reconocido gracias a un anillo o a algún otro objeto. El rival es desenmascarado y castigado.

(3) El viajero acompañante provee al hombre de un caballo magnífico. Un torneo decidirá quién será el que conquiste la mano de la princesa. El hombre es el vencedor.

Final:

El viajero acompañante reclama su parte de las ganancias y quiere partir en dos a la princesa (o a su criatura). Cuando el hombre, en su intento de salvar a la princesa, le ofrece todo el reino, el viajero acompañante se revela a sí mismo como el muerto agradecido, y explica que sus demandas eran solo para poner a prueba la fidelidad del hombre, y a continuación se desvanece.

En algunas variantes, el muerto agradecido es un santo que ayuda al héroe porque él había impedido que una imagen del santo fuera maltratada.[3]

La versión de los tchinghianés de Turquía que fue anotada por Paspati y traducida al español por Rada y Delgado presenta una particularidad muy notable: que introduce en la trama el motivo de la mujer poseída por los demonios que matan por las noches a los esposos con los que ella se acuesta. Se trata de un tópico muy viejo, uno de cuyos avatares informaba ya —por ejemplo— el libro bíblico de *Tobías*, el cual debió ser puesto por escrito entre los siglos IV y I a. C. En aquel antecedente tan viejo, era el arcángel san Rafael, y no un muerto agradecido por haber sido objeto de piadoso enterramiento, el que asumía la apariencia del viajero acompañante que ayudaba al atribulado esposo a librarse de los demonios que poseían a la mujer a la que desposaba. Es motivo

[3] Sobre las versiones españolas de este cuento, véase Camarena y Chevalier, 1995: núm. 505.

enormemente dramático, que no se asocia a todos los del tipo narrativo ATU 505 (*The Grateful Dead*), lo cual realza el valor de nuestra versión.

El cuento tercero: ATU 516 (*El fiel Juan*)

El tercero de los relatos publicados por Paspati comenzaba "Dans ce temps-là, il y avait une personne, il fit un galion…", y en la version de Rada y Delgado se iniciaba "En aquel tiempo había un hombre que hizo un galeón…". El narrador había sido, de nuevo, el grandísimo juglar Léon Zafiri. El relato es un avatar realmente magistral del tipo cuentístico ATU 516 (*Faithful John*), que el catálogo de Aarne-Thompson-Uther (Uther, 2004) resume de este modo:

ATU 516 (*Faithful John*): El fiel Juan

Un príncipe quiere casarse con una hermosa princesa de un país lejano, porque ha escuchado su nombre, la ha visto en una pintura, o la ha contemplado en un sueño. Un criado fiel (o hermano adoptivo, o un hombre muerto al que él había redimido) le ayuda a cumplir su propósito. El criado se convierte en mercader, y mete a la princesa en un barco, o entra en su habitación escondiéndose dentro de la estatua de un animal (o de un modo mágico). La princesa es secuestrada o marcha allí de manera voluntaria.

En el camino de regreso, el ayudante escucha a ciertas criaturas (pájaros) que profetizan el futuro. Afirman que ciertos peligros que amenazan a la pareja de novios pueden ser evitados mediante ciertas acciones, pero también que si alguien los revela será convertido en piedra. Los peligros son un caballo (u otro animal) que se escapará con (o que matará a) la novia, algún alimento envenenado (o comida, o algún vestido), y un dragón que matará a la novia durante la noche de bodas.

Cuando el ayudante se pone a conjurar los peligros, sus acciones parecen a los demás excesivas e irracionales. Cuando mata

al dragón, algunas gotas de su sangre caen sobre el pecho de la novia. Él las quita (con su boca, o las succiona del cuerpo de ella, mientras ella está inconsciente). El príncipe confunde aquel acto con una agresión sexual, y condena al ayudante a muerte. Antes de que la sentencia pueda ser cumplida, él justifica lo que ha hecho, y es convertido, gradualmente, en piedra.

El príncipe y su esposa guardan luto por su ayudante. El príncipe descubre (en un sueño) que él puede devolver a su amigo a la vida sacrificando a su propio hijo. Le mata (o le hiere), y con su sangre unta la piedra en la que se ha convertido su amigo. El criado es devuelto a la vida, y resucita al niño.[4]

En resumen: los cuentos que Alexandre G. Paspati publicó en 1870 en sus beneméritos *Études sur les Tchinghianés, ou Bohémiens de l'empire ottoman*, algunos de los cuales tradujo al español Juan de Dios de la Rada y Delgado en 1883, son de riqueza e interés tales que merecerían un estudio mucho más profundo y detallado que el que hemos podido dedicarles en estas páginas. Otra tarea que queda pendiente es la de traducir al español, catalogar y comentar los relatos de aquella colección que siguen inéditos, hasta hoy, en nuestra lengua, y también las informaciones etnográficas acerca del *ars narrandi* de los gitanos de Turquía que quedaron dispersas en aquellas páginas.

Mientras llega el día en que podamos cumplir con esos compromisos, lo que hasta aquí hemos podido apreciar, aunque haya sido de manera tan apresurada, es la riqueza insólita de la tradición oral de los gitanos de Turquía; el esfuerzo y el compromiso personal que el folclorista turco Paspati puso en recuperar y reivindicar el exótico tesoro cultural de aquel pueblo; y las deficiencias del método científico de Juan de Dios de la Rada y Delgado, un académico que en la España decimonónica llegó, en la carrera funcionarial y política, a lo más alto, pero cuyos cualificación

[4] Sobre las versiones españolas de este cuento, véase Camarena y Chevalier, 1995: núm. 516.

intelectual y escrúpulo científico dejaban muchísimo que desear. El desvelamiento de su plagio —adaptó y tradujo, sin citarlo ni reconocerlo, el libro de Paspati— interesa, en cualquier caso, por cuanto ha sido y sigue siendo ilustrativo de una actitud frívola, inconsistente, poco respetuosa en el acercamiento a la tradición oral y a la cultura popular, que ha contado con numerosísimos contribuyentes en nuestro país. Y que ha ayudado, por desgracia, a la generación de tantos tópicos, clichés, incoherencias, falsedades, que ensombrecen los estudios de folclore que entre nosotros han sido cultivados.

Bibliografía citada

CAMARENA, Julio, y Maxime CHEVALIER, 1995. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*. Madrid: Gredos.

———, 2003. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

GUTIÉRREZ BARAJAS, María José, septiembre-diciembre 2006. "El tonto que propuso una adivinanza imposible de acertar: una versión madrileña del cuento ATU 851". *Culturas Populares. Revista Electrónica* 3.

LORENZO VÉLEZ, Antonio, 1992. "El enigma del molinero. Reflexiones sobre los cuentos de adivinanza". *Revista de Folklore* 137: 147-155.

PASPATI, Alexandre G., 1870. *Études sur les Tchinghianés, ou Bohémiens de l'empire ottoman*. Constantinopla: Impr. de A. Koroméla.

RADA Y DELGADO, J. de Dios, noviembre-diciembre de 1883. "Los tchinghianés de Turquía". *Revista contemporánea* IX, 48: 385-403.

UTHER, Hans-Jörg, 2004. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica.

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES XV-2 (2015)

El cuento tradicional de *La comadrona en el otro mundo* a la luz de nuevas versiones ibéricas y saharianas[1]

ÓSCAR ABENÓJAR
Instituto Cervantes de Argel

No es esta la primera vez que el relato tradicional conocido como *La comadrona en el otro mundo* suscita un análisis comparativo. Hace ya varias décadas que esta narración de título tan sugerente —que versa sobre una mujer generosamente retribuida por asistir a un hada durante el parto— se ha situado en el punto de mira de los investigadores europeos, cuando menos desde 1969, fecha en que el eminente folclorista noruego Reidar Thoralf Christiansen le consagró un estudio pionero a la cuestión.[2] De hecho, algunos artículos acerca de *La partera de las hadas* —que es el otro título con el cual se conoce este argumento— ya forman parte de la bibliografía clásica en los estudios de literatura oral. La mayoría de ellos coincide en que se trata de un relato bastante extendido por las regiones más septentrionales de Europa, muy escasamente documentado en Oriente y —hasta la fecha— aún no registrado en otras regiones del planeta. Como vemos, el objeto de estudio que vamos a tratar en estas páginas no es, en ningún caso, reciente ni novedoso; en cambio son absolutamente novedosos los nuevos horizontes que abren los paralelos vasco-navarros, portugueses y saharianos que aquí quedan expuestos, pues obligan a replantear muchas teorías al uso acerca del origen y la distribución del relato de la matrona recompensada.

---

[1] Agradezco la ayuda y orientación de José Manuel Pedrosa y José Luis Garrosa.

[2] Véase Reidar Thoralf Christiansen, 1974.

Desde que Thoralf Christiansen publicó su monografía "*Midwife to the Hidden People*", han sido los investigadores escandinavos —y en menor medida también los británicos e irlandeses— quienes con más entusiasmo han seguido el rastro de *La partera de las hadas* por el folclore de sus naciones. Fruto de sus sondeos por tierras de Noruega, Suecia, Dinamarca, Inglaterra e Irlanda es el gran número de paralelos nórdicos de los que disponemos en la actualidad. Precisamente, tal abundancia de testimonios septentrionales ha dado pie a algunos a interpretar que la narración de la matrona fue originada en Escandinavia y que desde allí irradió más tarde a otras regiones de Europa; deducción que, a nuestro juicio, resulta del todo desacertada, pues no toma en consideración numerosas versiones que existen tanto en el sur del continente como fuera de sus fronteras.

El folclorista alemán Hans-Jörg Uther incluyó el relato de L*a comadrona en el otro mundo* en su revisión del catálogo *The Types of International Folktales*, donde aparece etiquetado con el número 476** (*Midwife in the Underworld*) y resumido en los siguientes términos:

> *La comadrona en el otro mundo*. Un ser humano (un animal sobrenatural) busca a una comadrona para que asista durante el parto a un ser sobrenatural (una enana, un espíritu acuático, una elfa, un espíritu del bosque o una humana que ha sido raptada por las hadas).
>
> Como pago por sus servicios, la comadrona recibe algo que aparentemente no tiene ningún valor (carbón, hojas, basura, cebollas o ajo). Casi todos los objetos que recibe como recompensa se le caen por el camino, porque la comadrona no les presta ninguna atención.
>
> Más tarde se da cuenta de que los restos que le han quedado del regalo se han convertido en oro. Regresa para intentar recuperar lo que ha perdido, pero entonces no logra encontrarlo (o el regalo la conduce a un peligro de muerte).[3]

[3] Todas las traducciones que aparecen en este artículo son mías.

En el catálogo de Uther se mencionan veintiséis versiones en total: dos laponas, una sueca, otra danesa, otra inglesa, otra francesa, otra holandesa, tres frisonas, trece alemanas, una austriaca, otra ladina y otra palestina. Vemos —por tanto— que, según el índice internacional, la mayoría de las variantes se aglutina en el centro y en el norte de Europa. No obstante, y por mucho que *The Types of International Folktales* únicamente mencione un testimonio fuera de ese núcleo nórdico, en realidad, como decíamos, *La partera de las hadas* es también muy frecuente en otras regiones del planeta. Su área de dispersión se extiende incluso mucho más allá de los confines meridionales y orientales del continente europeo y abarca, como mínimo, desde el Kurdistán iraquí hasta el extremo sur del Sahara, como tendremos oportunidad de demostrar unas páginas más abajo.

Aunque el tipo ATU 476** fue incluido en las dos ediciones más recientes de *The Types of International Folktales*, lo cierto es que —al menos en las áreas vasco-navarra y portuguesa, que son las dos únicas regiones en que ha sido localizada la narración en la península ibérica— el relato de *La comadrona en el otro mundo* parece que asume más bien los perfiles de la leyenda y no los del cuento. En este artículo no terciaré en la polémica —que ha ocupado ya a algunos autores— de si estamos ante una leyenda o ante un cuento,[4] pues nuestro objetivo aquí será únicamente dejar constancia de su presencia en regiones muy alejadas del área de difusión que han venido manejando los investigadores hasta la actualidad.

Conviene que iniciemos nuestro periplo sin más demora. Y lo haremos en la vizcaína aldea de Cortézubi, de donde proviene esta versión que fue narrada, en euskera, hace ahora casi un siglo:

> Una mujer gentil vivía en la cueva de Santimamiñe y, como estaba próxima a dar a luz, trajo a una mujer de la casa vecina llamada Lezika para que la asistiese en el parto y la sirviese.

---

[4] Varios autores han insistido en que *La comadrona en el otro mundo* ha de ser considerada como una leyenda migratoria y no como un cuento. Véanse, al respecto, Christiansen, 1974 (especialmente la p. 105) y Mac Cárthaighs, 1991.

Terminado felizmente el parto, la familia de la mujer gentil convidó a aquella vecina a que comiese con ellos.

Y le dieron una espléndida comida, como premio a este su servicio.

Lo que más asombró a esa mujer fue el pan tan blanco que le sirvieron en la comida.

Se guardó un trozo en el bolsillo para llevarlo a su casa y enseñarlo a la familia.

Pero, llegado el momento de levantarse de la mesa, no podía levantarse por más que se esforzara.

Entonces los gentiles le preguntaron si había cogido y guardado algo de la cueva.

Primero hizo como que lo negaba; pero después lo confesó y devolvió lo robado.

Después los gentiles le dieron un pan entero para la familia y, sin más, volvió a Lezika (Barandiarán, 1958: 204-205).

Por lo menos hasta mediados del siglo XX, los relatos acerca de lamias que requerían los servicios de una partera fueron muy frecuentes en ambas vertientes de los Pirineos occidentales. De la cara norte de las montañas, concretamente de la provincia vascofrancesa de Soule, procede esta otra versión:

Las gentes de la región de Arberua localizan en la célebre caverna llamada Laminazilo (cueva de Istúriz) los hechos que se refieren en esta leyenda. Mi amigo el abate Moulier (Oxobi) publicó una versión de la misma en "Gure Alamanaka" de 1930. Y en el año 1955 me la contó la señora del caserío Otsozelai —Jeanette Duharte— con pequeñas variantes.

Una lamia de Laminazilo estaba enferma. Se trataba de un parto difícil. Las lamias solicitaron los servicios de la señora del vecino caserío Otsozelai. Tras algunas vacilaciones, la señora fue a la caverna y ayudó a la parturienta. Habiendo terminado su labor con feliz resultado, las lamias la obsequiaron con un banquete.

Ella guardó un trozo de pan para llevarlo a su casa. Como recompensa de su trabajo, las lamias le presentaron dos cedazos, de los que uno estaba lleno de piezas de oro y el otro contenía carbón, y le dijeron que escogiese uno para llevarlo a su casa. Unas lamias

jóvenes, que estaban apostadas detrás de ella le dijeron que escogiera el cedazo que contenía carbón.

Así lo hizo. Y saliendo de la caverna, volvía a Otsozelai. Al pasar por el puente de Harixtoi, le salieron las lamias y le dijeron:

—Bilinchi, balancha, eso del bolsillo échalo, de otro modo te echaremos.

La segunda vez hicieron la misma amenaza. Entonces la de Otsozelai dejó caer al río Arberua el trozo de pan que llevaba en su bolsillo. Las lamias no volvieron a molestarla.

Cuando hubo llegado a Otsozelai, el carbón de su cedazo se había convertido en oro (Barandiarán, 1958: 205-206).

Esta otra versión fue registrada, en euskera, en la comarca vasco-navarra de La Barranca:

Una lamia, que vivía en una cueva, tuvo necesidad de partera. La partera no quería ir donde tales gentes. Dijéronle que también aquellas eran personas y que fuese. Cuando fue le dijeron:

—Luego de allí no saques nada.

Muy bien se desembarazó la lamia. La partera cogió un trozo de pan para probarlo en casa. No podía salir de aquel antro, porque tenía tal pan. Luego le dijeron que tenía algo. Ella negaba:

—Que no, que no.

—¿Cómo no puedes salir de aquí?

Entonces dijo que tenía pan. Luego le dieron un pan entero. Y mostrándole muchos hermosos objetos le dijeron:

—Elige lo que quieras.

Y escogió una carda de oro. Tenían que pasar por un río. La lamia, yendo por delante, al llegar al río, golpeó el agua, ¡plast!, con una ramilla, y quedó seco.

—Luego no mires atrás.

La tal señora (la partera) por ver si estaba seco el río, miró atrás y se le fue la mitad de la carda de oro a aquella vivienda de lamias (Azkue, 1942: II, núm. 193).

En estas leyendas del área cultural vasco-navarra, las recompensas que ofrecen las lamiñak parturientas pueden ser de muy diverso tipo: desde el pan, el carbón o las cenizas de las narracio-

nes que acabamos de leer hasta la carda que recibe —pongamos por caso— la comadrona de esta versión del valle navarro de Aézcoa:

> En Abaurrea Baja fue una lamia en busca de partera y la llevó consigo. Según iban andando, en el camino la lamia dijo a la partera:
>
> —Mira: por retribución no pidas otra cosa que carda. Cualquier otra cosa que pidieras, se convertiría en carbón.
>
> Al volver a casa, ni mires hacia atrás. Al llegar a la antépara del molino, la lamia separó el agua y secó el camino y las dos entraron, se metieron en el agujero del manantial. La partera volvió a casa con su carda y al entrar en ella tuvo que volver la cara para cerrar el portal; y entonces alguien le lanzó una pedrada, y la piedra hizo un gran agujero en el portal. Por aquel agujero muchos años después andaban mañana y tarde, sin miedo de lamias, gatos y perrillos (Azkue, 1942: II, núm. 160).

También en esta otra narración recogida en 1930 en el municipio de Aizpuru —en el concejo navarro de Iuren— la protagonista recibe una carda como pago por sus servicios:

> En las peñas de Aizpuru había lamias, y una sentía dolores de parto y trajeron como partera a la señora de Yoane. En la casa de las lamias todas las cosas eran de oro. En cuanto terminó su faena le preguntaron cuánto era su jornal. Aquella dijo a ellas que quería una carda. Le dieron carda de oro, diciendo que no mirara atrás mientras regresaba a casa. Las lamias la acompañaron con música.
>
> Al entrar en casa, teniendo una pierna fuera y la otra dentro, miró atrás, y entonces las lamias le quitaron violentamente la mitad de la carda. Dicen que con la otra mitad fue edificado Yoanea[5] (Barandiarán, 1958: 201-202).

---

[5] En una nota al pie Barandiarán añadió que la leyenda de la lamia y la comadrona era también conocida en las localidades de Guizaburuaga, Ogoño, Esquiule y Zugarramurdi.

En esta otra variante —también recogida en el Pirineo navarro y en euskera— la retribución de la matrona consiste en una rueca y un huso de oro:

> Cerca de Lekuberri de Zugarramurdi hay una caverna, la caverna de Akelarre. En aquella caverna se hallaba una mujer —lamia— parturienta. El hombre fue a Lekuberri en busca de partera. La mujer de Lekuberri fue a la caverna a hacer de partera. Nacido el niño, la lamia dio a la partera, como recompensa, rueca y huso de oro. La lamia dijo a la partera que, al regresar a casa, no mirase atrás. Aquella partera, cuando volvía a casa, sentía atrás grandes ruidos. No quería mirar atrás. Como era curiosa, al introducir un pie en casa, antes de introducir el otro, miró atrás. Y le arrebataron la mitad de sus cosas (Barandiarán, 1958: 200-201).

Resulta sorprendente que, desde las costas atlánticas del País Vasco hasta la península escandinava y de allí hasta las montañas del Kurdistán iraquí, muchas versiones de *La partera de las hadas* estén protagonizadas por un pariente del narrador, que a veces puede ser incluso su propia abuela. Y buen ejemplo es este testimonio documentado en la aldea vascofrancesa de Béborléguy:

> La abuela de mi madre fue comadrona en Ahaxe. Una noche, a las tantas, un hombre lamiña acudió a ella para que ayudase a dar a luz a su mujer. Mi bisabuela tenía mucho miedo y fue a pedirle consejo a su marido. Este no supo qué contestar. Entonces el lamiña insistió tanto que acabó convenciéndola. Después se la llevó cargándola en su espalda sin que ella se diera cuenta de cómo lo hacía hasta el borde del Remous. Él atravesó el arroyo sin que mi bisabuela se mojara, y a continuación la condujo hasta una habitación, que era la más brillante que ella hubiera visto jamás. Estaba toda hecha de piedras labradas.
>
> Mi bisabuela se puso manos a la obra. Dejó el niño en la cuna después de haberle puesto los pañales. Le dieron comida y bebida en abundancia, y le ofrecieron una buena suma como pago por sus servicios. Pero, aparte de lo que le habían ofrecido, le prohibieron que se llevara cualquier otra cosa que estuviera en la

habitación. Sin embargo, como ella nunca había visto un pan tan hermoso como aquel, le entraron ganas de llevárselo a su casa para enseñárselo a su familia. Así que se metió unos cuantos pedazos en la boca y se marchó.

Cuando mi bisabuela llegó a la orilla del riachuelo, el hombre lamiña le dijo que no podría ayudarla a atravesarlo, pues se había llevado algo de su casa. Entonces ella confesó que, efectivamente, se había llevado un pedazo de pan metido en la boca para enseñar en su casa lo que le habían dado de comer. El lamiña la obligó a que lo echara al agua, y a continuación la ayudó a atravesarlo como había hecho antes, sin que se mojara los pies, hasta el corral.

Una vez que la hubo dejado en tierra, mi bisabuela giró la cabeza, y entonces el hombre lamiña le sacó un ojo de una cuchillada como castigo por haberle robado a pesar de que se lo había prohibido (Cerquand, 1876: núm. 44).

También en otras versiones vascas es habitual que la comadrona arrebate a las lamias un mendrugo de pan, de aspecto muy apetitoso, con el pretexto de enseñárselo a sus familiares y testimoniar así su experiencia en el otro mundo. Pero en la mayoría de las variantes el robo de la comadrona queda frustrado en el último momento, justo antes de que ella abandone la caverna. Así ocurre, por ejemplo, en este otro paralelo del País Vasco francés:

Una noche de San Juan, una hermosa joven fue a visitar a la dueña del caserío Gorritepe justo antes de que amaneciera:

—Buenos días, Marguerite. Tienes que venir al bosque. Hay una mujer que está a punto de dar a luz, y deberías ir a asistirla.

—Pero, ¿quién es usted? No la conozco de nada.

—Ya se enterará después de quién soy yo. Pero ahora, se lo suplico, venga conmigo enseguida.

—Es que ahora mismo no puedo salir de casa. Tengo que preparar la comida de los segadores.

—¡Sígame, por favor! Le aseguro que, si hace lo que le digo, se pondrá muy contenta. Si nos ayuda a traer al mundo a ese muchacho, le entregaremos una gran fortuna.

Al final la mujer acabó accediendo, y las dos se fueron al bosque. Entonces la muchacha le dio una varita a Marguerite y le dijo:

—¡Dé un golpe en el suelo!

La mujer obedeció, y al instante se abrió un hermoso portal ante sus ojos. Una vez dentro, se encontró en un hermoso castillo que brillaba por dentro y por fuera como si fuera de oro:

—No tenga miedo, Marguerite. Ya hemos llegado.

Entonces las dos mujeres entraron en una gran habitación, que era la más hermosa de todas. Allí había una lamiña acostada y a punto de dar a luz. Alrededor de la habitación había unos simpáticos seres. Estaban todos sentados, y no se movieron en ningún momento.

Marguerite se puso manos a la obra e hizo su trabajo. Los demás la mimaron todo cuanto les fue posible. Después le entregaron un pan que era blanco como la nieve.

Como ya empezaba a hacerse tarde, Marguerite decidió volver a casa. La misma joven que la había conducido hasta allí la acompañó hasta la entrada. Pero entonces no consiguieron abrir la puerta:

—Estoy segura de que usted se ha llevado algo de aquí —le dijo su acompañante.

—¿Yo? ¡Yo no me he llevado nada de nada! Solo este pedacito de pan, para enseñarles a los demás lo bonito que es.

—Pues tiene que dejarlo aquí.

Y en cuanto lo dejó, la puerta se abrió.

—Aquí tiene su pago, Marguerite. Le doy una pera de oro. No se lo diga a nadie nunca. Escóndala bien en su armario, y cada mañana encontrará una moneda de oro al lado de la pera.

Así lo hizo ella, y a la mañana siguiente, efectivamente, se encontró una moneda de oro. Lo mismo ocurrió todos los días, nada más levantarse, durante mucho tiempo. Por muchas deudas que tuviera aquel caserío, consiguieron pagarlas todas y se hicieron con un gran patrimonio.

El marido empezó a tener envidia de ella, y Marguerite, acabó revelándole su secreto para evitar los problemas. Aquella misma noche la pera desapareció, y el marido no volvió a encontrar ni rastro de ella. En aquel lugar todavía se conservan unos agujeros que la gente conoce como "agujeros de las lamiñak" (Vinson, 1883: núm. 8).

Aunque en las versiones que acabamos de leer la figura del marido de la comadrona es solo anecdótica, según otros paralelos, también procedentes del área cultural vasca, la figura del esposo de la partera sí que tiene cierto peso en la trama. Y como caso ilustrativo de su protagonismo expondremos esta versión del País Vaco francés:

> Una casa de Lakarry, llamada Buztanoguia, solían frecuentar las lamias. Cierta noche se le fue una a la señora: que una lamia se hallaba en dificultad para parir; a ver si quería ir a ayudarla. Le contestó que sí; pero que tenía que decírselo al marido. Y el marido dijo a la lamia:
>
> —Devuélvemela después esa mujer al sitio de donde la toma.
>
> Y tomándola al hombro, la lamia llevó a esa mujer por una sima abajo. Y esa mujer ayudó en el parto. Y después las lamias dieron de comer a la mujer y le dijeron que nada tomase de allí (para conservarlo). Y como era tan blanco y hermoso el pan, ocultó un trozo en el seno, a fin de enseñarlo en casa.
>
> Después las lamias le preguntaron qué quería como paga, un bote de manteca o un bote de miel. La mujer les dijo que prefería la manteca, que la haría mejor servicio que la miel. Las lamias le dijeron que tomara la miel, que esta era mejor. La mujer les dijo que no la quería; que prefería la manteca. Las lamias le dijeron:
>
> —La paga la tendrá mañana en el armario.
>
> Y la lamia tomó al hombro a la mujer, y no la podía sacar. Y la lamia le dice:
>
> —Algo ha tomado aquí.
>
> —No he tomado nada —le dijo la mujer.
>
> —¡Oh! Sí, sí —le dice la lamia.
>
> Entonces la mujer le mostró que era un trozo de pan. La lamia le dijo que lo dejara allí: de otro modo, no podía llevarla. Entonces la mujer lo dejó y la lamia la tomó al hombro y la llevó a casa.
>
> Al día siguiente halló el bote de manteca lleno de plata. Si hubiera dicho (escogido), la miel, lo hubiese tenido lleno de oro (Barandiarán, 1958: 202-204).

En la versión que leeremos a continuación —que proviene del País Vasco francés y que fue recogida, en euskera, por el

folclorista y párroco labortano Jean Barbier en el primer tercio del siglo XX— también interviene un hombre; aunque en esta ocasión no se trata del marido de la partera sino de un heraldo enviado por las lamias:

> Había una vez una lamiña que estaba a punto de tener un niño. Entonces envió a uno de sus compañeros a buscar a una mujer del pueblo que hacía de comadrona.
>
> Y mientras la comadrona y ella iban caminando, la lamiña le dijo a la mujer:
>
> —Pues, en cuanto hayas terminado tu trabajo, te daremos a escoger entre dos pucheros; uno de ellos estará lleno a rebosar de oro, y el otro estará lleno de ceniza. Tú deberás elegir aquel que esté lleno de ceniza, porque el otro solo tiene oro en la superficie.
>
> —¡Por supuesto! ¡Eso haré!
>
> La comadrona hizo tal y como había dicho. Y, efectivamente, todo ocurrió tal y como le había dicho la lamiña (Barbier, 1931: 25).

En la portuguesa provincia de Trás-os-Montes e Alto Douro abundan, asimismo, las narraciones acerca de comadronas que asisten en los partos de seres del otro mundo. Eso sí, a diferencia de la tradición vasca, en estas versiones lusas las embarazadas no son las montaraces lamias de las cuevas, sino moras que se cree encantadas en suntuosos palacios y castillos.

Al igual que sucede en el paralelo vascuence que acabamos de leer, en este testimonio procedente del extremo norte de Portugal, también interviene un mensajero enviado por las moras:

> Una noche un hombre fue a llamar a una partera a la villa de Montalegre. Entonces se la llevó al castillo. Y una vez allí levantó una losa debajo de la cual había un hermoso edificio, y en el interior había dos muchachas muy hermosas. La mayor de las dos estaba tumbada en una cama de oro con dolores de parto.
>
> Al cabo de un rato nació una niña, que la partera entregó a la compañera de la muchacha. Después el hombre abrió un cajón repleto de riquezas, y le dijo a la partera que se llevase lo que quisiera. Pero ella no se llevó nada (Parafita, 2006: núm. 140).

Y un desenlace muy similar al de algunas versiones vascas es el de este otro paralelo portugués, en el cual la matrona recibe una (solo aparentemente) exigua retribución por sus servicios:

> En la orilla del río Támega, donde hoy existe la famosa Quinta dos Machados, dice la tradición que habitaba una mora muy rica en su palacio encantado. Y cuando estaba punto de dar a luz, mandó a uno de sus criados a que llamara a la partera de Chaves, y le ordenó que se la llevara con ojos vendados.
>
> La partera fue al palacio y le ayudó a la mora a dar a luz a una hermosa morita. Muy grande fue la alegría en el palacio, y la mora, para pagar los servicios de la partera, le entregó un cofre y se lo puso en las manos.
>
> Le dijo:
>
> —Aquí tienes el pago por el servicio que me hiciste. Pero tendrás que esperar hasta mañana para poder abrir el cofre.
>
> Entonces la partera, al ver la riqueza que había en el palacio, regresó a su casa bien contenta, pues pensaba que lo que había en el cofre podría ser algo muy valioso. Así que, como tenía tanta curiosidad por saber lo que había en el interior del cofre, no pudo esperar hasta el día siguiente. En cuanto llegó a casa trató de abrirlo. Y cuál no fue su sorpresa al descubrir que el cofre solo contenía unos trozos de carbón.
>
> Irritada con el desplante de la mora, cogió los carbones y los dejó tirados en el corral. Al día siguiente volvió a coger el cofre para ver si le encontraba alguna utilidad. Y entonces ¿qué fue lo que se encontró? En el fondo relucían unos pedazos de oro. Se arrepintió de haber dejado fuera los demás carbones y se fue al corral para saber qué había sido de ellos. Pero entonces ya no se encontró nada de nada (Parafita, 2006: núm. 64).

En esta otra variante se diría que el episodio final de la recompensa de las moras y la decepción de la partera ha sido escamoteado:

> Vivió en nuestras tierras una vieja partera a la que siempre llamaban para asistir en los partos de las moras. Una vez la llamaron

para que fuera a un lugar que hoy es conocido como Outeiro da Moura. Le indicaron el lugar, pero cuando llegó, lo que se encontró fue un río con una cascada en frente de ella. Así que, por eso, se quedó pasmada mirando hacia aquel lugar, sin saber qué hacer.

—Y ¿ahora qué hago? —dijo en alto, preguntándose a sí misma.

Y justo en aquel momento las aguas se retiraron para dejarla pasar. La partera entró, y dentro de la cascada encontró un palacio de oro y piedras preciosas. En el interior vivía una mora que estaba a punto de dar a luz. Cuentan que la partera cumplió su misión con la misma práctica y la pericia que había adquirido durante tantos años. Y al regresar a casa, el río y la queda de agua se volvieron a calmar (Parafita, 2006: núm. 194).

En el catálogo de cuentos *The Types of International Folktales* no se cita ninguna de las versiones vascas o portuguesas que hemos leído hasta el momento; como tampoco aparecen registrados los testimonios de los cuales nos vamos a ocupar de ahora en adelante. El primero de ellos es esta versión bereber procedente del oasis argelino del Mzab:

Había una vez una mujer que estaba regando las flores de su jardín. De repente, pasó por allí una gata preñada que estaba a punto de parir, y como le dio mucha pena ver que el animal estaba sufriendo los dolores del parto, se giró y le dijo a la gata:

—¡Que Dios te ayude cuando te llegue el momento de parir! Yo misma retiraré la placenta de tus crías.

La mujer no lo sabía, pero la gata se había enterado de todo lo que le había dicho.

Unas horas más tarde, al caer la noche, llegaron a su casa dos mujeres y llamaron a la puerta. Ella les abrió, y una de ellas le dijo:

—La gata está a punto de parir. Por favor, ven a retirar la placenta de las crías. Ella te está esperando.

La mujer se quedó con la boca abierta. ¿Cómo había podido entender la gata lo que le había dicho? Estaba un poco confusa, pero aceptó y las acompañó.

Cuando llegaron y abrieron la puerta, la comadrona vio que allí había otra mujer que estaba dando a luz. Entonces les preguntó a las dos mensajeras:

—No veo a la gata por ninguna parte. ¿Dónde se ha metido?

—Estamos en su casa —respondieron ellas—. ¿Ves a esa mujer que está dando a luz ahora mismo? Pues esa es la gata que viste esta mañana.

La mujer se quedó de piedra. Pero luego reaccionó enseguida, porque la parturienta necesitaba su ayuda urgentemente. Así que dejó de darle vueltas y fue a retirar la placenta del recién nacido.

Cuando hubo terminado, una de las dos mujeres le dijo a su compañera:

—Ahora ve a poner la placenta en una olla que no esté cubierta. Luego tráeme la grasa del tarro que no está tapado y dame también la sémola sosa, que voy a preparar la comida a la comadrona que ha venido a ayudarnos. ¡Ah! Y que no se te olvide la lana que usamos para tejer alfombras, que voy a cubrir con ella al recién nacido.

En aquel momento la comadrona se dio cuenta de que las tres mujeres eran, en realidad, ogresas. Lo dedujo porque, de repente, se acordó de que, cuando era pequeña, su madre le había dicho que solo las ogresas y los seres del otro mundo dejaban las ollas y los tarros sin cerrar por la noche.

Su madre le había contado también que las ogresas se comían la sémola sin sal. Además, era martes por la noche, y ella ya había escuchado antes que solo las ogresas cardaban la lana las noches de los martes.

Como la mujer empezó a tener mucho miedo, les dijo:

—No os molestéis en prepararme comida, que no tengo nada de apetito. Además, tengo mucha prisa por volver a casa. Me están esperando…

Y en aquel momento una de las ogresas le lanzó un puñado de brasas. Al instante la mujer salió corriendo. Se escapó de la casa y empezó a correr y a correr con todas sus fuerzas mientras se sacudía la ropa para evitar que se quemara.

Cuando por fin llegó a su casa, echó un vistazo al vestido para ver si las ascuas aún seguían allí. Y entonces vio que había un diamante prendido de su ropa, justo en el lugar donde la ogresa le había lanzado las brasas.

Y es que las ascuas se habían convertido en un diamante, que era, en realidad, un regalo de aquellas ogresas como agradecimiento por haberles ayudado a retirar la placenta de la gata.[6]

Esta que acabamos de leer es la primera versión del presente artículo en la cual la embarazada es un animal; pero no se trata ni mucho menos de un avatar aislado. La presencia de estas singulares embarazadas se debe, probablemente, a una contaminación con un tipo cuentístico muy similar, el 476* (*In the Frog's House*), del cual ofrece *The Types of International Folktales* la siguiente síntesis:

En casa de la rana. Una mujer le promete a una rana que serán amigas y asiste como comadrona en el parto de la mujer de la rana. Luego se lleva al hijo de la rana a que sea bautizado, limpia el polvo de la casa de la rana y se lleva la basura. Entonces se da cuenta de que la basura se ha convertido en oro (o en dinero).

De hecho, varios batracios embarazados deambulan por las versiones del norte y del este de Europa, y buena prueba de ello es este relato irlandés que Sean O'Sullivan incluyó en su libro *Folktales of Ireland*:

Había una vez, hace mucho tiempo, una muchacha que había llevado su rebaño a pastar. Al cabo de un rato echó un vistazo a su alrededor y entonces descubrió una rana enorme que estaba dando saltos en la entrada de una cueva.

La muchacha se quedó un rato mirándola. Estaba asombrada de su tamaño. Nunca había visto una tan grande.

—Espero que no se te ocurra ponerte de parto cuando yo no esté presente —le dijo ella de broma.

Al caer la noche regresó a casa.

Y ya muy tarde, en plena madrugada, un hombre montado a caballo se presentó en casa de la muchacha. En cuanto hubo

[6] Traduzco la versión, en bereber mozabí, registrada el quince de mayo de 2014 por Messaouda Khirennas a Z. O., oriunda de la ciudad de Guerrara.

llegado, se bajó del caballo, llamó a la puerta y preguntó si ella estaba en casa.

—Bueno, la verdad es que solo la necesito durante un rato esta noche. Luego yo mismo la acompañaré a su casa. Me encargaré de que vuelva sana y salva —dijo él.

La muchacha aceptó y lo acompañó. Él la ayudó a montar en el caballo y luego empezó a cabalgar. Le dijo que no tuviera miedo.

Estuvieron cabalgando un rato hasta que llegaron al palacio de las hadas. Entonces desmontaron y entraron en la casa...

Una vez dentro la llevó a una habitación donde había una lumbre y una cama. Tumbada en aquella cama había una mujer que, precisamente en aquel momento, estaba dando a luz.

La pobre muchacha estaba muy asustada, porque no tenía ni idea de dónde se había metido...

Luego descubrió que allí había otras dos mujeres que estaban cuidando a la que estaba en la cama. Cuando el niño nació, las dos mujeres hicieron un hueco en las brasas de la lumbre y allí colocaron al niño.

La muchacha se quedó observando fijamente todo lo que hacían. Vio que las mujeres cogían las brasas y que las colocaban en una especie de plato que había en la habitación.

Cuando la embarazada terminó de dar a luz, el hombre fue a ver a la muchacha y le dijo:

—Ya te puedes ir. Yo mismo te llevaré a casa.

Y después le dijo a la mujer que acababa de dar a luz:

—Deberías darle un regalo antes de que se marchara.

—Está bien. Pues voy a hacerle un regalo —respondió la mujer.

Y entonces le entregó un mantón y un saquito lleno de dinero.

Antes de marcharse del palacio de las hadas, la mujer vio que de la habitación empezaban a salir otras personas. En aquel momento ella se puso a remover las ascuas del plato donde habían dejado al niño y dijo:

—¡Por todos los cielos! Voy a restregarme estas ascuas en uno de los ojos.

Y se frotó uno de los ojos con un tizón.

Luego el hombre la acompañó afuera, la ayudó a montar en el caballo y emprendieron el camino de vuelta a su casa.

Y cuando pasaron por un lugar donde había un árbol enorme, el hombre le preguntó:

—¿Se puede saber dónde has puesto el mantón que te ha regalado la mujer?

—Lo llevo aquí mismo —respondió ella.

Y el hombre le ordenó:

—Pues vete hasta ese árbol grande y déjalo allí atado.

La muchacha se acercó al árbol y se puso a atar el mantón. Y nada más atarlo, el árbol se partió en dos.

—Que sepas que, si se te ocurre ponerte el mantón, a ti también te partirá en dos, como ha hecho con el árbol —le dijo el hombre—. Y mañana por la mañana, en cuanto te levantes, ve a llamar a la puerta de varias casas. Ve llamando a las puertas y ponte a pedir que te cambien el dinero que te dio la mujer. Que no te quede más de un penique mañana por la noche; o de lo contrario sufrirás…

Después llegaron a la casa de la muchacha.

—Ahora bájate del caballo —dijo el hombre—, y que no se te olvide hacer lo que te he dicho.

Él se alejó a todo galope. En cuanto ella alzó la mirada, ya no quedaba ni rastro de él.

A la mañana siguiente cogió el saquito de dinero y fue llamando a todas las puertas y pidiendo que se lo cambiaran. […] Cuando hubo terminado se dirigió a una feria que estaba a unas cinco o seis millas de su casa.

Al llegar allí se dio cuenta de que era capaz de ver a unas personas que los demás no podían ver... Se puso a dar una vuelta por la feria, y entonces se cruzó con el mismo hombre que había ido a buscarla la noche anterior.

Se acercó a él y le dijo:

—¡Qué alegría verte! ¿Cómo estás?

Él se quedó mirándola, muy asombrado, y le preguntó:

—¿Cómo es posible que hayas podido verme?

—Pues te estoy viendo con este ojo —le dijo mientras señalaba el ojo que se había restregado con las ascuas.

—Bueno, pues, si es así, que sepas que no volverás a verme nunca más —le respondió.

Y al momento acercó un dedo en el ojo de la muchacha, lo empujó y la dejó tuerta. Y desde aquel día la muchacha se quedó con un solo ojo (O'Sullivan, 1966: 169-171).

En 1969 el insigne folclorista Dov Noy, en su libro *Folktales of Israel*, publicó una interesantísima variante que él mismo había registrado a una mujer judía del extremo septentrional del Kurdistán iraquí. Lo asombroso de ese relato kurdo es que el animal que se encuentra a punto de parir es —como en el cuento sahariano— una gata, y no una rana ni un ser sobrenatural. El encuentro con la comadrona, además, tiene lugar en unas circunstancias muy similares a las de la versión del Mzab.

En un principio, tales coincidencias nos tentarían a agrupar las dos versiones en la misma subfamilia de este tipo narrativo. Ahora bien, como tendremos ocasión de constatar en la traducción del relato judeo-kurdo que ofreceremos bajo estas líneas, las divergencias respecto de nuestra versión bereber son más que evidentes; tanto que —salvando alguna semejanza episódica, como es la clase del animal o la similitud de la escena del encuentro entre la gata y la mujer— se puede afirmar que el paralelo del Mzab se halla mucho más próximo a los testimonios europeos que a esta variante del Kurdistán:

> Un día mi abuela se quedó sentada en el porche de su casa y se puso a bordar. Había tenido una jornada de trabajo muy dura y estaba agotada.
>
> De repente vio una gata muy bonita que estaba rondando a hurtadillas por toda la casa... Vio que estaba olisqueando por todos los rincones, como si estuviera buscando comida…
>
> Entonces mi abuela quiso hacerle un favor a la gata y le dio de comer. Luego se acercó un poco a ella y se dio cuenta de que estaba preñada. Al ver aquella escena mi abuela pensó: "¡Ojalá pudiera ser yo la comadrona de esa gata!".
>
> Al cabo de unos días, durante una oscura noche de tormenta, el ruido de unos pasos despertó a mi abuela. En mitad de la noche alguien llamó a la puerta. Mi abuela se levantó rápidamente, se vistió enseguida y fue a preguntar quién era.
>
> Vio que en el descansillo había un hombre que no paraba de sudar. Parecía agotado. Y al ver a mi abuela se puso a hablar aceleradamente:

—Abuela, si viene conmigo, le prometo que ganará mucho dinero. Mi esposa está a punto de dar a luz. Ya ha empezado a tener las contracciones del parto, y no conoce a nadie que le pueda echar una mano.

Mi abuela aceptó acompañarlo para asistir a su mujer.

[…] Los dos empezaron a caminar por la calle a paso ligero. Cuando se le ocurrió echar un vistazo hacia atrás, se dio cuenta de que ya había dejado atrás la última casa de la ciudad. Iba caminando por el campo abierto. Y al verse en aquel lugar despoblado le entró un escalofrío por todo el cuerpo.

En aquel momento comprendió que quien había ido a buscarla no era, en realidad, un hombre sino un demonio. Entonces se dijo para sus adentros: "¡Que Dios se apiade de mí!".

Al cabo de un rato de caminata llegó al puente de piedra. Se metió en una gran cueva y, una vez que estuvo allí dentro, oyó la voz de un hombre que le decía:

—¡Abuela! ¡Sígame, que es por aquí!

Ella se quedó aterrorizada. En el interior de la cueva había muchos demonios y diablillos que tenían unos cuernecitos en las cabezas. Todos estaban gritando y maullando como si fueran gatos.

Entonces el demonio que tenía los cuernos de mayor tamaño se la llevó a un lugar apartado y le dijo:

—Si el recién nacido es un niño, te daré todo lo que quieras. Pero ¡que Dios nos libre de una niña!

Mi abuela se quedó pálida y no respondió ni una palabra. Se metió en la habitación donde la mujer estaba dando a luz. Y ¿qué fue lo que vio? Pues que la gata que le había visitado hacía un rato estaba allí, tumbada en la cama.

Y en cuanto la vio llegar, la gata le hizo un gesto para que se acercara y le susurró al oído:

—Querida abuela, no se te ocurra comer aquí, o de lo contrario te convertirás en un demonio más y te unirás a esa caterva de diablos.

Mi abuela hizo caso de aquella advertencia de la gata y no probó bocado mientras estuvo en la cueva. No comió nada de nada en toda la noche, a pesar de que le ofrecieron unas comidas y unas bebidas suculentas.

Y luego, cuando llegó el momento del parto, se remangó la blusa y se puso manos a la obra. Al final la gata parió un macho.

Después el jefe de la cuadrilla de demonios fue a buscar a mi abuela y le dijo:

—Te daré todo lo que quieras, incluso si lo que me pides es la mitad de mi reino.

—No quiero nada —respondió mi abuela—. La recompensa por una buena acción es la acción en sí misma.

—Pero ¡eso es imposible! ¡Tienes que llevarte algo! Esa es nuestra costumbre, y tú no puedes oponerte —dijo el jefe de la caterva de diablillos con voz amenazante.

Mi abuela sabía de sobra que aquel monstruo no estaba hablando en broma, así que dirigió la mirada hacia una ristra de ajos que había colgada en uno de los rincones de la habitación y se le ocurrió pedirle que le regalara unos cuantos. Lo hizo solo por obligación, porque el otro la había amenazado. Entonces se metió todos los ajos en el vestido y después la acompañaron a casa.

Estaba completamente agotada. Cuando llegó a la puerta dejó uno de los ajos tirado en el suelo, antes de abrirla. Luego entró y cayó rendida en la cama.

A la mañana siguiente su nieto se levantó y fue corriendo a preguntarle a su abuela:

—¿De dónde has sacado tanto oro, abuela?

Entonces ella echó un vistazo fuera de la puerta y vio que el ajo se había convertido en oro puro. Luego repartió el oro entre sus hijos, sus nietos y toda su familia.

Ya han pasado muchos años desde que ocurrió aquello, y todos sus hijos han ido dispersándose por todo el mundo. Mi hermana y yo hemos tenido el privilegio de vivir en Israel, en la tierra sagrada, y, como recuerdo de nuestra abuela, las dos hemos conservado un pedazo de aquel ajo que se convirtió en oro (Noy, 1969: 24-27).

La variante húngara que aquí abajo exponemos resulta muy significativa, porque recoge muchos de los personajes, motivos y episodios a los cuales hemos ido haciendo mención a lo largo de páginas anteriores. Entre las semejanzas respecto de algunas versiones vascas que hemos leído anteriormente, destacaremos, por ejemplo, que también este testimonio magiar está protagonizado

por la propia abuela del narrador. Como sucedía en el paralelo irlandés, la partera de esta versión húngara asiste a una rana en el momento del parto. Un poco más adelante, hacia la mitad del relato, constataremos que —como ya leímos en otras variantes del área vasco-navarra— uno de los emisarios es el esposo de la parturienta. Y ya en las últimas líneas descubriremos que el pago por los servicios de la comadrona es muy similar al de otros paralelos que hemos presentado unas páginas antes:

> Una noche alguien fue a buscar a mi bisabuela para que asistiera a un parto. Enseguida se dirigió hacia la casa y, por el camino, se encontró con una gran rana. Como las ranas le daban mucho miedo, mi bisabuela se puso a gritar:
>
> —¡Fuera de mi camino, horrible criatura! ¿Qué demonios se supone que estás haciendo pegando saltos alrededor de mí? ¿Acaso estás buscando una comadrona?
>
> De vuelta a casa, se metió directamente en la cama. Pero justo en aquel instante, de repente oyó el ruido de un carrito en el patio... A continuación vio que la puerta se abría y que entraban dos hombres; los dos de piel muy oscura. Tenían unas piernas tan flacas y largas que parecían un par de boquillas de pipa, y tenían unas cabezas enormes, del tamaño de una fanega cada una.
>
> La saludaron:
>
> —Buenas noches.
>
> Luego añadieron:
>
> —Queremos que nos acompañes. Tienes que venir con nosotros y prestar tus servicios en un parto.
>
> Uno de los hombres dijo:
>
> —Recuerda que por el camino le prometiste a mi esposa que la ayudarías a dar a luz cuando llegara el momento.
>
> Al escuchar aquello mi bisabuela se puso a darle vueltas a la cabeza. No recordaba haberse encontrado con nadie por el camino de vuelta, a excepción de la rana. "Es cierto", se dijo a sí misma. Yo le dije de broma: "¿Es una comadrona lo que estás buscando?". Y luego le dije: "Si es así, podría acompañarte y echarte una mano".
>
> Entonces le respondió:
>
> —Bueno, puesto que insiste tanto en que les acompañe, voy con ustedes.

Entonces se vistió con cuidado, y cuando estuvo lista, les preguntó a los hombres:

—¿Será un viaje largo? ¿Debería llevar ropa más caliente?

—No vamos lejos. Estaremos de vuelta en una hora y media más o menos. Pero date prisa, porque mi esposa no se encontraba nada bien cuando me marché.

La subieron en su carruaje negro y al momento empezaron a ascender por una gran montaña... De repente, en mitad del camino, la montaña se abrió ante sus ojos, y entonces se introdujeron por la brecha, directos hacia el centro de la montaña.

Al cabo de un rato se detuvieron frente una casa, y entonces uno de los hombres le abrió la puerta a mi bisabuela. En cuanto atravesó el umbral, vio a una pequeña mujer que estaba tendida en el suelo. Ella también tenía una cabeza del tamaño de una fanega. Parecía que estaba enferma, y daba unos gritos terribles.

En un abrir y cerrar de ojos dio a luz a un niño. Tenía el aspecto de un pequeño huso, con aquellas piernas tan flacuchas, que parecían unas boquillas de pipa y una cabeza tan grande como una olla.

Entonces la extraña mujer dijo:

—Bueno, supongo que ya te habrás dado cuenta de quién soy yo. Soy la rana a la que apartaste de tu camino de una patada. La rana a la cual le diste un pisotón.

A continuación el marido de la rana insistió en que cogiera un delantal lleno de oro. En cuanto hubo terminado de colocar todo el oro en su delantal, la acompañaron a la cima de la montaña Magyarós en el mismo carruaje negro en que había llegado.

Justo en aquel instante empezaba a amanecer. El gallo se puso a cacarear. Y entonces los hombres le dieron un empujón y la echaron del carruaje.

Ella se puso de pie y echó un vistazo a su delantal para asegurarse de que seguía teniendo el oro. Pero ya no quedaba nada de nada. Todo el montón de oro se había esfumado (Dégh, 1965: 296-299).

Como colofón a nuestro recorrido por los paralelos internacionales del tipo narrativo ATU 476**, hemos reservado un testimonio fascinante, que no proviene de la fría taiga escandinava ni de las

lluviosas tierras irlandesas ni del naciente europeo; ni siquiera fue registrado en tierras próximas al Kurdistán. No procede, como decimos, de ninguna de las áreas que han sido tenidas por los investigadores como cuna del tipo narrativo de la matrona que asiste a los seres del otro mundo; sino que fue documentado, en lengua tuareg, en las muy remotas y aisladas montañas del Aïr nigerino. He aquí la variante sahariana en cuestión:

> Un día tres mujeres volvían de los pastos con sus cabras. […] De repente, Binta, que era una de ellas, se detuvo y gritó:
>
> —¡Mirad allá arriba, encima de la roca! ¡Es un *tafaka*!
>
> El *tafaka* es un lagarto de belleza extraordinaria, y en ocasiones es posible verlo cuando está tomando el sol en una roca. En aquella ocasión se trataba de una hembra joven, que tenía unas finas rayas rojas en el lomo. Se notaba, por el volumen de su vientre, que estaba preñada.
>
> Las tres pastoras eran ya de edad avanzada, así que tenían cierta experiencia en lo que se refiere a embarazos. Se quedaron un rato observándola, y a Binta le dio pena de la hermosa *tafaka*, porque le hizo recordar a su propia hija, que en aquella época se encontraba en el mismo estado. Así que, antes de alejarse y dejarla sola, se acercó a ella y le dijo de broma:
>
> —¡Escucha, hermosa *tafaka*! ¡Que no se te olvide ir a llamarme cuando vayas a parir, porque me gustaría prestarte mi ayuda como comadrona!
>
> La *tafaka* asintió con la cabeza, pero, como ese es un gesto frecuente entre los lagartos, no le dieron importancia. Las tres mujeres se rieron y se marcharon.
>
> Durante las semanas siguientes Binta siguió dedicándose a sus ocupaciones cotidianas mientras cuidaba con ternura de su hija, que estaba embarazada.
>
> Un buen día se presentó ante ella un joven, la saludó y le preguntó si era ella Binta. Ella asintió, y entonces el hombre le anunció que una tal Tafaka estaba a punto de dar a luz. Después le pidió que cogiera rápidamente sus enseres y que lo acompañara.
>
> Aunque a veces las gentes del Aïr tienen apodos inimaginables, Binta no había escuchado jamás que alguien de los alrededores fuera conocido como "Tafaka". Al ver que el hombre iba vestido

con mucha elegancia, se imaginó que la tal Tafaka sería una mujer importante y adinerada. Entonces se preparó a toda prisa; recogió todo lo necesario, les dijo a sus vecinas que se ocuparan de su hija y se marchó con el desconocido.

Por el camino Binta le pidió a su acompañante que le hablara un poco de aquella Tafaka, pues no recordaba haberla visto nunca antes. Y el hombre le respondió que en breve tendría ocasión de conocerla en persona.

Estuvieron caminando durante mucho tiempo, hasta que por fin llegaron justo en frente de las madrigueras de los gatos salvajes. Una vez allí se detuvieron y el joven le ordenó a Binta que cerrara los ojos. Ella obedeció enseguida, y en cuanto él le dijo que ya podía volver a abrirlos, se dio cuenta de que se encontraba en una hermosa tienda, muy grande y decorada con mucho gusto. Frente a ella había una mujer muy hermosa, que estaba a punto de dar a luz.

—¿Me reconoces? —le preguntó la mujer.

—Pues la verdad es que no recuerdo haberte visto jamás —le respondió Binta.

—Soy Tafaka, la hembra de lagarto que estaba encima de una roca. Una tarde me visteis tú y tus amigas. Yo estaba embarazada, y aquello os dio mucha risa. Vosotros, los humanos, siempre tenéis algo que decir sobre lo que veis, y no queréis entender que la naturaleza ha engendrado a otras criaturas diferentes de vosotros. Pues bien, ahora ha llegado el momento de que cumplas la promesa que me hiciste cuando te dio tanta pena de mi estado. No te haremos daño, porque sabemos que eres una buena mujer. Harás tu trabajo, y nosotros te recompensaremos. Luego serás la embajadora de los *djinns* entre los humanos.

En cuanto terminó de decir aquello, la mujer empezó a quejarse de dolor, y Binta la ayudó a dar a luz, tal y como había prometido.

Luego se quedó cuarenta días con los *djinns*, durante los cuales se encargó de cuidar a la joven madre.

La trataron muy bien. Aprendió los secretos de las plantas y todas las prácticas misteriosas que ayudan a curar las enfermedades de los hombres. Binta fue colmada de regalos.

Y un día, por fin, el hombre que había ido a buscarla acompañó a la mujer hasta el lugar donde vivían los humanos, no sin antes haberle vendado los ojos (Rivaillé y Decoudras, 1993: 97-99).

Este impresionante testimonio tuareg, si se toma en consideración junto con la versión mozabí que he traducido páginas atrás, es indicio de que en África pueden estar latentes muchas otras versiones y tradiciones, a la espera de nuevas prospecciones que presumiblemente se revelaran muy fructíferas en el futuro. Si sumamos estos testimonios norteafricanos a los vasco-navarros, portugueses, húngaros o centroasiáticos que hemos alcanzado a documentar, y que no figuraban, hasta ahora, en la bibliografía académica las conclusiones que se siguen son muy relevantes.

Primero, porque quedan al descubierto las limitaciones de los catálogos canónicos, incluso del excelente de Uther (2004), que tienen un indudable sesgo eurocéntrico y que no han atendido de manera suficiente, todavía, a otras geografías tradicionales menos accesibles o menos trilladas. La dispersión, por tres continentes diferentes, y no solo por el europeo, de las versiones tradicionales de nuestro cuento, apunta hacia horizontes muy vastos, que obligan a un replanteamiento general de todo lo que sabíamos acerca de él, y, posiblemente también, acerca de cómo entendemos la tradición del cuento folclórico internacional en general. El día en que pueda decirse que las tradiciones africanas y asiáticas (y todas las demás, por exóticas que parezcan) han sido exploradas con profundidad, todo lo que hasta ahora creemos bien establecido y probado acerca de estas tradiciones narrativas habrá cambiado de manera muy sustancial. No sería de extrañar, de hecho, que las versiones no europeas se nos mostrasen entonces superiores, en cantidad, calidad y variabilidad.

El predominio, hasta donde se conocía, de las versiones del norte de Europa, suscitaba además entre algunos críticos una deducción perversa: la de que las raíces del cuento podrían brotar de aquellas latitudes. La recuperación que hemos acometido de las versiones de Europa del sur (de las áreas vasco-navarra y portuguesa), de Hungría, del norte de África, del centro de Asia, y las expectativas razonables que ahora podemos tener de que el cuento se hallará disperso por muchos más lugares, restan muchísimo crédito a esa posibilidad. Ni siquiera las bastante gene-

ralizadas teorías acerca de la tradición indoeuropea de muchos relatos folclóricos encajaría bien con las versiones africanas que hemos logrado allegar, y que pueden ser solo la punta de un iceberg que podría hacer del continente africano un repositorio importante (aunque apenas explorado todavía) de nuestra familia de relatos.

La geografía tradicional del cuento folclórico, que los catálogos confeccionados mayoritariamente por europeos parecía que anclaban primordialmente en el solar europeo, debe ser, sin duda, mucho más compleja e imprevisible de lo que los fríos catálogos (que además están siempre en construcción, y son puramente aproximativos) pueden dar a entender. Es de desear que el futuro nos depare, si nos liberamos de la rutina de escudriñar de manera muy preferente en el espacio europeo, la documentación de nuevas versiones y de nuevos horizontes del cuento de *La partera de las hadas*. Ello no resolverá el interrogante de sus orígenes: lo complicará, más bien. Pero sí permitirá que percibamos de una manera mucho más rica, menos parcial e interesada, su entraña decididamente pluricultural.

Bibliografía citada

AZKUE, Resurrección María de, 1942. *Euskalerriaren yakintza* [*Literatura popular del País Vasco*] vol. 2. Madrid: Espasa Calpe.

BARANDIARÁN, José Miguel de, 1958. *Eusko Folklore. Materiales y Cuestionarios*, XI: 195-216.

BARBIER, Jean, 1931. *Légendes du Pays Basque d'après la tradition*. París: Delagrave.

CERQUAND, Jean-François, 1876. *Légendes et récits populaires du Pays Basque*. París: Léon Ribaut.

CHRISTIANSEN, Reidar Thoralf, 1974. "*Midwife to the Hidden People*. A Migratory Legend as Told from Ireland to Kurdistan". Magne Oftedal, ed., *Lochlann. A Review of Celtic Studies* 6: 104-117.

DÉGH, Linda, 1965. *Folktales of Hungary*. Chicago: University Press.

MAC CÁRTHAIGHS, Críostóir, 1991. "*Midwife to the Fairies* (ML 5070): The Irish Variants in Their Scottish and Scandinavian Perspective". *Béaloideas* 59: 133-143.

NOY, Dov, 1969. *Folktales of Israel*. Chicago: University Press.

O'SULLIVAN, Sean, 1966. *Folktales of Ireland*. Chicago: University Press.

PARAFITA, Alexandre, 2006. *A mitologia dos mouros*. Vila Nova de Gaia: Gailivro.

RIVAILLÉ, Laurence y Pierre-Marie DECOUDRAS, 1993. *Contes et légendes Touaregs du Niger*. París: Karthala.

UTHER, Hans-Jorg, 2004. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

VINSON, Julien, 1883. *Le Folk-lore du Pays Basque*. París: Maisonneuve.

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES XV-2 (2015)

Florear la tarima: un espacio para la poesía, la música y el baile en prácticas resignificadas de son jarocho

RAQUEL PARAÍSO
Instituto de Antropología, Universidad Veracruzana

El floreo de tarima es una práctica musical que simbólicamente prepara la tarima con décimas improvisadas antes de que experimentadas bailadoras la "adornen" con sus pasos, movimientos y flores, después de lo cual da comienzo el fandango. La idea de este trabajo surgió poco después de haber visto por primera vez un floreo de tarima en Tuxtepec, ciudad asentada en la parte oriental del río Papaloapan en la región jarocha oaxaqueña donde en el pasado solían hacerse floreos de tarima. En mayo de 2011, el versador[1] Samuel Aguilera, quien entonces fuera director de la Casa de la Cultura de Tuxtepec, organizó un taller sobre las *justicias*[2] que impartió el músico y versador Patricio Hidalgo. Después de dicho taller se hizo un floreo de tarima en la explanada de la Casa de la Cultura para dar inicio al fandango.

En este trabajo, tras hacer una breve descripción de lo que es un floreo de tarima, repaso lo que es la poesía a lo divino y las justicias para luego estudiar el floreo desde la reconstrucción que Samuel Aguilera hace del mismo. Lo analizo dentro del marco de revitalización del son jarocho como un espacio en el que se reconstruyen prácticas resignificadas que facilitan y propician las expresiones poéticas, musicales y dancísticas inherentes al son

---

[1] *Versador* se entiende aquí como "cantor o improvisador de coplas o *versos*"; su actividad es designada como *versar*, según puede verse a lo largo del trabajo, y en algunos de los testimonios citados [N. de la R.].

[2] Como se alude a lo largo del trabajo, la *justicia* o *justicias* es es una forma poético-musical que se utiliza en el son jarocho.

mexicano en general y al son jarocho en particular.[3] Así, entiendo el floreo de tarima como una práctica musical resignificada en contextos contemporáneos que abre un nuevo espacio en las prácticas performativas actuales del son jarocho. Por último, planteo posibles conexiones del floreo de tarima con el significado simbólico de las flores en la estética y en el pensamiento indígena nahua.

El floreo de tarima

Como mencioné anteriormente, el floreo de tarima es una práctica festiva que abre un nuevo espacio dentro del complejo de prácticas festivas y performativas del son jarocho. Este espacio cultural es (re)producido y (re)creado por esta experiencia artística de múltiples maneras: abre un espacio en el ámbito sociocultural de lo festivo y crea uno en el que a través de la intención y significado de lo que en él se produce, se establece y propicia una dirección estética y artística fundamental para la expresión y experiencia músico-poético-dancística que acoge.

En el floreo, músicos, poetas y bailadores se reúnen alrededor de la tarima donde se llevará a cabo el fandango. El número de versadores puede variar pero al menos debe haber cuatro, cada uno de ellos situado en una de las esquinas de la tarima. También son cuatro las bailadoras (o madrinas) elegidas para portar las flores que colocarán en las esquinas de la tarima antes de su primer baile sobre la misma. Debe haber al menos un requintista y un número indeterminado de jaranas.

El floreo da comienzo con la ejecución instrumental de la planta musical de la justicia a cargo de la guitarra de son (o requinto jarocho) y el acompañamiento armónico de las jaranas (ver Anexo 1). A esta introducción le sigue la improvisación de justicias o décimas a lo divino. Entre décima y décima se repite la planta

[3] Aunque los sones son una expresión y experiencia músico dancística sonora y afectiva tanto de grupos indígenas como de mestizos, en este trabajo hago referencia al son tal y como es vivido, experimentado, interpretado y recreado por grupos mestizos.

musical, la cual no es melódicamente fija sino que puede variar según el gusto del requintista (ver Anexo 2). Tradicionalmente, el versador canta los dos primeros versos de la justicia y luego los declama y continúa con el resto de la décima. Una vez que declama el último verso (o el último verso menos la última palabra, la cual es cantada de forma cadencial), el grupo lo repite cantando. La tonalidad de las justicias es elegida por los versadores dependiendo del gusto y de su registro vocal, aunque a menudo se ejecutan en las tonalidades de Do y Fa. [Ver Video Floreo 2011, Parte 1 en https://vimeo.com/166070452].

El número de vueltas para que los poetas improvisen puede ser establecido al principio del floreo. Como es costumbre en otras tradiciones músico-poéticas,[4] el primero verso comienza saludando a los presentes y el último da las gracias a quienes organizaron el evento y asistieron al mismo, e invita a participar en el fandango que está a punto de iniciar (ver primera y última décima en Anexo 3). Este último versador es responsable de anunciar el son con el que se iniciará el fandango y que el requinto declarará en cuanto termine la décima. Aunque no hay sones establecidos para comenzar el fandango, suele ser "El siquisirí" con el que se inicia la fiesta. Las bailadoras suben a la tarima cuando escuchan las primeras notas de su fuga e inician el zapateo con el percutir del primer acorde de las jaranas. [Ver Video Floreo 2011, Parte 2 en https://vimeo.com/166070448].

Justicias, décimas a lo divino

Las justicias son décimas a lo divino. El canto a lo divino es una forma lírica con gran arraigo en Latinoamérica. Llamado "contrafactum",[5] (en plural "contrafacta"), un poema a lo divino

[4] En los corridos, por ejemplo.

[5] El profesor estadounidense Bruce W. Wardropper, quien en 1958 llevó a cabo uno de los primeros estudios sobre el canto a lo divino, acuñó el término *contrafactum* utilizando la raíz latina de los términos en alemán ("die geistliche Kontrafaktur") y castellano

es un poema originalmente de contenido profano que es transformado en sagrado mediante la utilización de palabras, el añadido de glosas religiosas o la incorporación del poema dentro de un contexto religioso. Wardropper (1958: 6) lo define como una refundición de un texto, la cual puede conservar del original el metro, las rimas, e incluso, siempre que no contradiga al propósito divinizador, el pensamiento. Uno de los recursos más comunes en este proceso de recontextualización es la sustitución de palabras o del sujeto para quien es escrito el poema (Crosbie, 1971: 599), tal y como se puede ver en este ejemplo de un cantar viejo que hizo suyo Sebastián de Horozco y que incluyó en su *Cancionero espiritual* publicado en 1549. El cantar viejo:

¿Cómo le llamaremos
al amor nuevo?
Servidor de damas,
buen caballero

Horozco lo rehizo de la siguiente manera:

¿Cómo le llamaremos
al niño nuevo?
Salvador de almas,
Dios verdadero
(1874: 188).

Aunque existe un reducido pero significativo repertorio de contrafacta divinizando la poesía culta de Petrarca y Garcilaso de la Vega, la mayor parte de la misma fue escrita con la intención de ser cantada con melodías populares ya existentes y, por lo general, bastante conocidas (Wardropper, 1958: 6-7). Casi toda la contrafacta que se escribió hasta mediados del siglo XVI tuvo dicha inten-

("vuelto a lo divino" o "contrahecho"). Antes del término *contrafactum* se utilizaban títulos tales como "villancico —o cualquier otra estrofa poética utilizada— contrahecho o vuelto a lo divino".

ción, lo cual se demuestra por la predominancia de elementos musicales en comparación con el número y recursos de las técnicas de divinación. De hecho, el villancico es prácticamente el único género de contrafactum que se dio en ese periodo y no fue hasta la segunda mitad del siglo XVI cuando comenzaron a aparecer formas más complejas de contrafactum (Crosbie, 1971: 600-601). De esta manera, aunque las primeras poesías a lo divino aparecieron en Francia, Inglaterra e Italia en el siglo XIII,[6] su momento álgido en estos países, España y Alemania fue en los siglos XVI y XVII.

Algunos autores afirman que los divinizadores explotaron la poesía a lo divino de manera intencional con fines moralizantes, para luchar contra la creciente literatura "inmoral" que crecía con rapidez en las comedias y en las novelas pastoriles y de caballería (Sanchez Martinez, 1993: 74; Dámaso Alonso en Crosbie, 1971: 599; Wardropper, 1958: 151-180). Sin embargo, otros afirman que el interés de los divinizadores no era producir obras moralizantes sino tan solo utilizar sus poemas en melodías populares (Crosbie, 1971: 600).

En cualquier caso, la técnica de divinización se dio tanto en la poesía popular como en la cortesana. Al menos desde la segunda mitad del siglo XVI la producción cultural europea (y especialmente la española) se desarrollaba simultáneamente en múltiples ámbitos: el cortesano, el eclesiástico y entre el pueblo llano. García de León nos recuerda que "toda la literatura hispánica […] está atravesada por una veta popularizante, sin la cual no sería lo que es" (2002: 195). En esa producción amalgamada de diversas tendencias y ámbitos culturales del Barroco español se fundían contenidos y formas divinas y humanas. No era extraño encontrar lo divino en la poesía popular y lo humano en la religiosa.

Como ya sabemos y hemos visto en otros trabajos (Paraíso, 2011), la producción cultural europea y americana durante la

---

[6] La canción de Gonzalo de Berceo "Eya velar" y ciertas cantigas de Alfonso X son consideradas a lo divino por algunos autores ya que divinizan ciertos elementos o temas como el amor cortés. Sin embargo, las primeras contrafacta consideradas como tal se asocian con el movimento antiescolástico de los franciscanos hacia finales de la Edad Media (Wardropper, 1958: 91-96).

época colonial mantuvo un constante fluir de influencias. Desde el inicio de la Colonia, muchas tendencias culturales europeas, y especialmente españolas, eran transladadas a América, donde se transformaban y adquirían características propias en cada país y localidad, y desde donde eran llevadas de vuelta al viejo continente para allí retroalimentar diferentes expresiones culturales. Así, la poesía popular, a la vez que la música y otras manifestaciones artísticas, se fue construyendo en un constante intercambio de influencias de aquí y de allá.

Obviamente, la popularidad de la décima —y de la poesía a lo divino— fue trasladada a América, donde floreció especialmente en el siglo XVIII cuando el Neoclasicismo impuso en Europa una clara preferencia por expresiones cultas en detrimento de las populares. En el Nuevo Mundo gozó de gran popularidad entre el pueblo llano y la Iglesia, la cual encontró en ella el vehículo perfecto para propagar la religión católica, cristianizar y dar a conocer las historias de la Biblia.[7]

Con el tiempo, la contrafacta tuvo diferentes suertes en las tradiciones musicales de varios países.[8] En la actualidad, sigue siendo importante en expresiones populares de varios países latinoamericanos. En México, en concreto, la poesía a lo divino fue encapsulada en las justicias o décimas a lo divino, las cuales siguen utilizándose en la zona del río Papaloapan (Veracruz y Oaxaca) para cantar pascuas y aguinaldos durante la Navidad (Jaime Yáñez, entrevista personal, Tuxtepec, Oaxaca, 20 de mayo de 2011).

Aunque existen muchos tipos de décima, la que utiliza la justicia es décima espinela, es decir, diez versos octosilábicos con

---

[7] Como mencioné anteriormente, Wardropper (1958: 158), por ejemplo, demuestra esta utilización cristianizante con esta popularísima canción, repetida y contrahecha a lo largo del siglo XVI: "Caminad, señora, / si queréis caminar, / que los gallos cantan, / cerca está el lugar", que aparecería en el *Auto de la huida de Egipto*: "Caminad, chiquito, / si queréis caminar, / pues que el rey Herodes / os manda matar". Díaz-Pimienta también menciona cómo los misioneros utilizaron las pastorelas y autos de fe para dar a conocer las Biblia en décimas o en otras estrofas poéticas (2007: 118).

[8] Ver Álvarez, 2001; Pereira, 1962; Pinckerton, 2007; y Trapero, 2008 y 2013.

rima asonante *abbaaccddc*.[9] Esta forma estrófica debe su nombre a su creador, el músico, novelista y poeta Vicente Espinel (1550-1624), quien la regularizaría en su libro *Diversas rimas*. La décima en general, y la espinela en particular, fue una estrofa muy popular en la España del Siglo de Oro (1492-1680). No solo fue una de las preferidas por el pueblo llano sino que grandes escritores del momento como Lope de Vega (1562-1635), Tirso de Molina (1571-1648) o Calderón de la Barca (1600-1681) la utilizaron extensamente. Durante el siglo XVII alcanzó gran popularidad y fue la estrofa elegida por las clases populares para la improvisación. A la vez que perdía el favor de los poetas cortesanos y escritores peninsulares durante el siglo XVIII, la décima floreció en el Nuevo Mundo y se convirtió en una estrofa poética fundamental en las expresiones musicales de muchos países.

Hasta la fecha, una vibrante tradición de décima escrita e improvisada existe en España (en las Islas Canarias y en partes de Andalucía, Murcia y Baleares),[10] al igual que en tradiciones músico-poéticas de México, Puerto Rico, Panamá, Cuba, Colombia, Argentina, Uruguay, Chile, Venezuela, Perú y Ecuador.

Retazos de historias para la reconstrucción del floreo

El versador Samuel Aguilera Vázquez es el responsable de la reconstrucción de esta particular expresión dentro de las prácticas musicales del son jarocho o de la fiesta jarocha. Recogiendo la información deshilvanada y las historias que le contaron los viejos jaraneros de la región, Aguilera Vázquez fue reconstruyendo la versión del floreo de tarima que ahora conocemos.[11] Aguilera comenta que,

---

[9] Entre la numerosa literatura que estudia la décima, véase: Paredes, 1966; Pasmanik, 1997; Posada, 2003; y, especialmente, el estudio de la décima en la tradición popular que hace García de León (2002: 193-211).

[10] Ver más en Díaz-Pimienta, 2007: 112-114.

[11] Aguilera hizo la investigación con su hija Citlali Aguilera Lira a mediados de la década de 1990. Recorrieron una ruta de la que el viejo jaranero Elías Meléndez les había hablado, un antiguo camino real por donde pasaba el ganado y que hacía un circuito

en el pasado, el floreo de tarima era una más de las varias celebraciones y rituales que se llevaban a cabo durante las fiestas. Estas fiestas se hacían en conexión con celebraciones religiosas, actividades laborales, celebraciones del ciclo de vida como bautismos, comuniones o bodas, y otras actividades comunitarias. La techada de la casa, por ejemplo, actividad colectiva, era una de las ocasiones para el floreo y para improvisar décimas (Aguilera, 2009; entrevista personal, Tuxtepec, Oaxaca, 23 de junio de 2014).

Cuando se colocaba la primera palma de la techada, los versadores improvisaban décimas para saludar y dar la bienvenida a los trabajadores y a las cocineras que iban a preparar la comida para el fandango que se haría al terminar. Tres o cuatro horas más tarde, cuando la techada estaba terminada, se metía la tarima a la casa y daba comienzo el floreo que iniciaría el fandango.

También se hacían floreos cuando una mujer aceptaba al hombre que la había tratado de amores y a modo de bendición cuando se daba inicio a una casa que se iba a construir. Aguilera así lo cuenta:

> Cuando un hombre iba a pedir a una mujer o a tratarle de amores, la mujer normalmente le preguntaba:
>
> —¿Tienes casa?
>
> A lo cual él respondía:
>
> —No, pero yo te la hago.
>
> —¿Tienes petate?, ¿tienes metate?, ¿tienes mesa?
>
> [...] Y solo cuando tú le asegurabas a la mujer que le tenías todo, es cuando ella aceptaba. Se escogía un lugar, se hacían los horcones, se cortaba la madera, se le pedía permiso al monte, se armaba la casa. Y cuando la casa se armaba, no allá sino acá, se colocaban ramos de flores en los horcones y los poetas iban bendiciendo los horcones.
>
> Un hombre de La Candelaria me dijo que había un hombre que se disfrazaba de sacerdote porque no había sacerdotes. Y en Corral Nuevo nos dijeron que tíos de ellos se disfrazaban de sa-

---

desde Tuxtepec hasta Playa Vicente, pasando por Mixtán y regresando a Tuxtepec por el Papaloapan. Cubrieron una amplia zona desde Tuxtepec a Corral Nuevo, Veracruz, pasando por Nopalapan, Cujuliapan y Amapa, entre otros muchos lugares.

cerdotes para oficiar como sacerdotes porque no había sacerdotes. O sea,

—Tú eres el padre.

—¡Sale!

Y bendito Dios y la chingada y a bendecirlos y… rústico, del monte.

Entonces bendencían los horcones de la casa y luego colocaban la tarima. Y al colocar la tarima las madrinas ponían las flores para bailar. Yo nunca entendí si primero colocaban las flores y de ahí las pegaban a los horcones, o si las amarraban en los horcones y luego las colocaban en la tarima. Eso nunca lo entendí.

Lo que me dijeron es que cada casa llevaba una cruz en el centro, y ese era el padrino. Y que cuando tú te casabas, entonces los demás íbamos a ayudar a hacer tu casa. Y se repetía. Se repetía la techada. Y en la techada siempre había fandango y se mataban animales para que la gente comiera. Hoy en día se rechaza porque sale más caro darle de comer a la gente que pagarles el viaje (entrevista personal, Tuxtepec, Oaxaca, 23 de junio de 2014).

La boda era otra de las ocasiones para los floreos de tarima. Edith Lira recuerda que

Dos días antes de la boda se mataba al animal en casa de la novia y se hacía la comida, los tamales. Y ahí esa noche había fandango. La última noche de la novia en su casa, esa noche era de fandango. Toda la noche y hasta que terminara se les daba de tomar. Y era para aguantar también todo el trajín. Se invitaba a todo el pueblo. Así se hacía. O sea, no había invitaciones particulares. Iba todo el pueblo. Y después los jaraneros iban enfrente de la novia a llevar a la novia a la iglesia hasta la puerta de la iglesia (Edith Lira, entrevista personal, Tuxtepec, Oaxaca, 23 de junio de 2014).

Y continúa Aguilera,

Luego llevaban a los recién casados a su nueva casa, donde los meterían en una cama ornamentada con flores para decirles en décima los consejos de los viejos; luego los pasaban a la mesa que habían pintado los poetas, donde los habían enojado y desenojado,

> y finalmente, la tarima era llevada a la casa y una vez adornada con poesía y flores, daba comienzo el fandango (entrevista personal, Tuxtepec, Oaxaca, 23 de junio de 2014).

Efectivamente, floreos de tarima y floreos de horcones, puesta de medallas, cintas en las espaldas o pintadas de mesas fueron formas de celebración y formaron parte de las fiestas y del conjunto de significados que estas contenían. Un sentido comunitario y solidario permeaba las celebraciones:

> La pareja a la que se le colocaba la medalla, era la que organizaba el fandango en la próxima ocasión; y el padrino de la cruz [sobre la que se construía el techo de las casas] era quien organizaba la techada de la siguiente casa. Es decir, había un hacer que ordenaba, una ritualidad a diferentes niveles (Samuel Aguilera, información personal, Tlacotalpan, Veracruz, 2 de febrero de 2015).

Ese orden y esa ritualidad, entendida y compartida, era parte del lugar, momento y contexto en que se vivía. Eran celebraciones ligadas al campo, a la casa, a los oficios, al entorno.

Cuando Aguilera llevó a cabo la investigación sobre el floreo de tarima, muchos de los viejos jaraneros no supieron explicarle con claridad todo el proceso de la celebración ni ofrecerle una descripción completa de lo que ellos habían vivido. Sus historias asomaban en retazos de recuerdos y hablaban de objetos, lugares y cosas que para la joven generación que no había vivido directamente tales experiencias, no tenían un significado completo ya que hacían referencia a una realidad (material o inmaterial) que ya no existía y que los mayores no contaban de manera que el otro pudiera entender. Aguilera comenta cómo a partir de la información que fue recopilando comenzó a tener una idea de cómo pudo haber sido el floreo de tarima. Dice:

> Y entonces empecé a recoger historias acerca de esto, corroborando que había un floreo de la tarima, un floreo de los horcones, una pintada de mesa y toda una ritualidad compleja. Y en ese momento me di cuenta yo, como experiencia personal, de que el fandango

> que estabamos viendo y viviendo lo mismo en Tlacotalpan, en los Tuxtlas y en otros lados y que arrancaba con un Siquisirí, que no siempre había sido así, que había sido quizás de otras maneras que no conocíamos, que esto era lo actual pero que no necesariamente había sido en todos los lugares de esa manera (entrevista personal, Tuxtepec, Oaxaca, 23 de junio de 2014).

Como bien podemos deducir de esta información (o retazos de información) que legaron los viejos jaraneros a través de Aguilera, el amplio complejo festivo contenía muy variadas y ricas formas de celebración, cargadas de significados y simbolismos que sin duda alguna tenían mucho que ver, como mencioné anteriormente, con el momento y la forma de vida del lugar. De todo ese complejo festivo, en la actualidad, la recuperación de tradiciones se ha centrado principalmente en el fandango. Sin embargo, hay muchos otros elementos que no se han recuperado.

Hasta el momento, el floreo permanece fuera de los procesos más amplios de comodificación que el son jarocho está experimentando. Desde mi punto de vista, la ideología que subyace tras esta reconstrucción no está incentivada por el deseo de crear representaciones auténticas de una tradición musical, sino por la visión de crear nuevos espacios para la inclusión de la poesía dentro del complejo instrumental, vocal y dancístico intrínseco al son jarocho y, por lo tanto, reconectar con raíces y prácticas culturales del pasado.

Este conectar de nuevo es muy importante en la visión de esta práctica estética para la generación nacida a principios y mediados de la década de los años cincuenta, que ha vivido y ha contribuido a la revitalización y vivencia de la música tradicional como una herramienta para reencontrar la raíz propia en una sociedad que sufrió profundos cambios sociales a partir de la segunda mitad del siglo XX.

La búsqueda de Aguilera se centra en la recuperación de celebraciones festivas hoy casi o completamente olvidadas, al igual que llamar la atención sobre la necesidad de rescatar la gran variedad del complejo musical, poético y dancístico que es la fiesta

jarocha con el son jarocho como centro, ya que el fandango ha sido casi la única celebración festiva-comunitaria en la que se ha centrado el rescate de lo tradicional. Más allá de las funciones y significados que pueda tener el son jarocho en la actualidad, en el pasado, la música tradicional tenía una función social y estaba ligada a necesidades fundamentales. Conectada a esa realidad, cotidianeidad y ritualidad, la música fue perdiendo su función a medida que cambió el espacio físico, los oficios, las necesidades, las creencias. A pesar de que las condiciones sociales han cambiado, hay una memoria y un territorio cultural significado que permanece, un hilo común con el pasado, la tierra, el lenguaje, la comida, el espacio sonoro.

Producción, herencia cultural y memoria

Florear la tarima crea y re-examina la producción de prácticas culturales. Por una parte resignifica prácticas performativas creando un espacio para la improvisación poética como parte del complejo músico-dancístico del son jarocho como práctica colectiva. Por otra parte, le confiere una dirección a tal práctica y por tanto "regula" un comportamiento apropiado en el fandango. Además, abre la conversación y el debate sobre prácticas musicales (relativamente) recientes que han sido renovadas y, en ciertos casos, estandarizadas. En particular, nos permite reflexionar acerca de los actuales fandangos jarochos construidos desde modelos establecidos a mediados de los años noventa por actores centrales dentro del movimiento de revitalización del son jarocho. El floreo no problematiza tal fandango pero reclama atención sobre otras prácticas musicales que también existieron en el pasado y que formaron parte de un complejo festivo más amplio sobre el que hace falta investigar.

Así, el floreo representa una manera alternativa de mirar el pasado musical y reconstruir tradiciones y prácticas musicales que sirven a necesidades estéticas contemporáneas. Encarna y despliega la producción de identidad y herencia cultural. No es

tanto un escenario para la consumición y comodificación de cultura, como un medio para la produción de cultura jarocha en general y, en particular, una expresión de la Cuenca oaxaqueña dentro del ethos cultural jarocho.

Cuando hablo de la producción de herencia cultural, soy consciente de las sutilezas que tal noción conlleva. La folklorista Barbara Kirshenblatt-Gimblett analiza el concepto de herencia cultural como "una transvaloración de lo obsoleto". En tal transvaloración, el valor del objeto se crea a través de su exposición, ya sea en forma de conocimiento, de performance, o de museografía —"the transvaluation of the obsolete", donde el valor es creado "through a process of exhibition (as knowledge, as performance, as museum display)" (1995: 369)—. En el caso del floreo, la herencia cultural es representada y reconstruida de tal manera que su resignificación mobiliza una serie de nociones que van más allá del concepto de herencia cultural como objeto obsoleto. Es decir, el floreo puede ser entendido como una expresión cultural que presenta lo que estaba destinado al olvido pero también como una práctica discursiva que busca nuevos formatos para la producción y ejecución del son jarocho. Como tal, el floreo ofrece al grupo cultural una opción más para recuperar prácticas culturales, redefinir identidades y significados, y alimentar la conciencia de que el grupo que la asume y ejecuta, expresa de forma deliberada ser dueño de su cultura propia.

El floreo de tarima resuena especialmente con la idea de herencia cultural como modo de producción cultural en el presente que echa mano de la noción de tradición en su función de enlazar pasado y presente, y colocar en primer plano nociones de continuidad. De la misma manera que la noción de tradición le da validez al presente, la noción de herencia cultural añade valor a lo que se produce en el presente. El nuevo producto cultural creado, un floreo de tarima, establece una continuidad con el pasado: todos los elementos que entran en juego en el nuevo producto cultural son nuevos (contexto, músicos, participantes, instrumentos musicales, baile e interpretación de sones), pero la herencia cultural es la que informa y añade significado al todo del producto.

Más que buscar autenticidad, el floreo es un medio para reconstruir memorias y experiencias del pasado. Aguilera recogió y reconstruyó retazos de memorias que le contaron los jaraneros de la zona para crear una versión que atiende a necesidades culturales y estéticas del presente:

> Entonces, muchas dinámicas [de las fiestas populares del pasado] no las conocimos directamente nosotros. Y regreso al floreo de tarima. Yo con todos estos elementos, asumo el derecho de reconstruir mi memoria. Y lo vuelvo a repetir: asumo el derecho que tengo de reconstruir mi memoria, no como el espejo fiel, porque a mí no me heredaron un espejo. A mí me heredaron un espejo quebrado en el piso, con muchos fragmentos. Unos cayeron hacia abajo, otros cayeron hacia arriba, otros quedaron distorsionados, otros estrellados. Y yo tengo el derecho de construir mi memoria histórica y empecé a pegar los fragmentitos (entrevista personal, Tuxtepec, Oaxaca, 23 de junio de 2014).

La imagen del espejo roto que Aguilera nos da para referirse al legado de la "tradición" es significativa. En muchos sentidos, esta imagen resume esa (re)construcción de tradiciones de la que tanto se ha hablado desde la publicación en 1983 del volumen editado por Hobsbawm y Ranger sobre la invención de la tradición (Hobsbawm y Ranger, 1983.[12] También, en su manera de expresar su derecho a reconstruir las memorias heredadas, Aguilera se convierte en actor que crea utilizando el pasado como referencia para adaptarlo a las necesidades del presente. La noción de tradición establece, por una parte, una referencia de continuidad con el pasado y, por otra, una fuente de innovación. En ese punto de encuentro es donde tiene lugar el espacio para el floreo de tarima y donde la poesía, la música y el baile constituyen la expresión artística significada y vivida desde varios ángulos: como una herramienta social de rescate cultural, como elemento de identificación y pertenencia a una comunidad, como puente

[12] Otras lecturas significativas al respecto son Handler y Linnekin, 1984, y Bourdier y AlSayyad, 1989.

entre el pasado y el devenir de ese pasado en el presente, como una forma de experimentar el presente y recuperar prácticas locales contra la mercantilización de la cultura. En el floreo de tarima, a través de la improvisación y de la experiencia músico-dancística, músicos, poetas y participantes forman parte del discurso de hacer música y consumirla no solo como actividad estética sino como práctica social. En tal experiencia, las nociones de tradición e innovación son penetrantes y fortalecen el significado y trascendencia de esta experiencia como parte de un colectivo heredero y a su vez portador de una memoria colectiva.

En cierto sentido, el floreo y el proceso de reconstrucción son una forma de producción colectiva de memoria (tanto en el pasado como en el presente). Según Halbwachs, los grupos humanos reconstruyen colectivamente experiencias pasadas y la particular naturaleza de estas experiencias crean una memoria compartida del evento en sí. La naturaleza misma del grupo y su experiencia en común articulan esa memoria colectiva (Halbwachs en Rusell, 2006: 796), la cual es cambiante.[13]

Al igual que los viejos jaraneros fueron recordando fragmentos del pasado a través de los cuales Samuel Aguilera reconstruyó el floreo, la reconstrucción actual está marcada por la forma que Aguilera tiene de entender el legado cultural, su visión artística

---

[13] Por ejemplo, Aguilera menciona cómo el tipo de flores que los viejos jaraneros recordaban que se ponían en la tarima fue cambiando dependiendo de si se lo contaba el padre, el hijo o el nieto de una misma familia: "la primera generación nos decía que era con rosa de castilla, la segunda que se adornaba con gardenias, y las nietas decían que era con flores de papel de china" (Samuel Aguilera, información personal, Tlacotalpan, Veracruz, 2 de febrero de 2015). De la misma manera que los recuerdos son cambiantes y los mismos informantes (re)construyen una memoria, Aguilera ha ido reconstruyendo el floreo de tarima y redefiniendo significados a medida que se llevaban a cabo. En el floreo que hizo en 2011 en Tuxtepec no habló de "orientar" la tarima, versar a los cuatro puntos cardinales y conectar las cuatros esquinas de la tarima con los del universo. Sí lo hizo en el de mayo del 2013 en Xalapa, Veracruz, y en el del 2 de febrero del 2015 en Tlacotalpan, Veracruz. Las redefiniciones de estos u otros elementos también vienen dadas por los diferentes contextos en que se lleva a cabo y quienes en ellos participan: la naturaleza de cada lugar obliga a adaptar la actividad y los participantes imprimen su propia impronta.

y la impronta que todas las personas implicadas en este proceso han ido dejando en el mismo. Esta experiencia colectiva, que cambia dependiendo del lugar y sus protagonistas, adquiere una dimensión particular con cada *performance* y se ha ido fortaleciendo a medida que quienes la han vivido más de cerca se han ido apropiado de la misma. Los jaraneros con los que ha trabajado el versador, particularmente la comunidad jarocha tuxtepecana, la han asumido como propia. Lo que comenzó como una iniciativa individual se ha convertido en un ejercicio colectivo de creación y vivencia. A través de este ejercicio de reconstrucción y creación, esta particular expresión de la tradición musical se convierte en algo vivo que establece un vínculo constante con el pasado y convoca una fuerte noción de pertenencia e identidad.

Contextos y significados

Necesitamos entender este proceso de reconstrucción del floreo de tarima dentro del contexto de revitalización del son mexicano en general, y del son jarocho en particular, que se lleva dando desde principios de los años ochenta. El llamado movimiento jaranero buscó la legitimación del son jarocho tradicional como una expresión cultural mexicana válida, rica y socialmente significativa, como reacción a la invisibilidad creada por el son jarocho "urbano" popularizado por los medios masivos de comunicación y los ballets folklóricos de los años cuarenta y cincuenta, entre otros.

El movimiento de revitalización del son jarocho[14] encaja en la teoría que Tamara Livingston hace de los renacimientos musicales. Para Livingston, tales renacimientos son "any social movement with the goal of restoring and preserving a musical tradition which is believed to be disappearing or completely relegated to

[14] Aunque en este apartado hablo en concreto del son jarocho, el movimiento de revitalización lo entiendo como un proceso que está teniendo lugar en el son mexicano en general, tal y como lo planteé en González Paraíso, 2014, y como se verá en Paraíso, 2017.

the past" (1999: 68).[15] En una revitalización, un sistema musical,[16] un pasado musical es recreado cuando los revitalistas se oponen a corrientes culturales contemporáneas establecidas por medios de comunicación masivos u otros medios, y eligen culturas alternativas cuya legitimidad se asienta en lo que es percibido como auténtico y fiel a la cultura elegida (Livingston, 1999: 66).[17]

Uno de los principales intereses del movimiento de revitalización del son jarocho ha sido reivindicar el son y la cultura tradicional como forma de descubrir valores culturales que se habían ido perdiendo a lo largo de los años (debido no solo a procesos económicos y culturales globalizantes sino a otras condiciones sociales). La revitalización del son jarocho ha tenido mucho que ver con el interés de los músicos y de una élite intelectual que ha invertido en la construcción de tradiciones musicales resignificadas a nivel musical y social, y en un discurso intelectual sobre las mismas tradiciones musicales. Tal discurso ha afectado aspectos performativos y no performativos, musicales y contextuales de las expresiones musicales. También ha determinado el despliegue y reconstrucción de escenas musicales renovadas, como en el caso del floreo de tarima desde la visión de Samuel Aguilera.

Algunas de las principales ideas tras esta revitalización han sido: 1) trabajar con viejos jaraneros para aprender y recordar las formas

---

[15] "cualquier movimiento que tiene por objetivo restaurar y preservar una tradición musical que está a punto de desaparecer o que ha sido completamente relegada al pasado."

[16] Entendiendo por sistema musical lo que Rosenberg define como "contextual aggregates of shared repertoire, instrumentation, and performance-style generally perceived as being historically and culturally bounded by such factors as class, ethnicity, race, religions, commerce, and art" (Rosenberg, 1993: 177).

[17] Livingston basa su teoría sobre la revitalización de culturas musicales en varios ejes: 1) la existencia de un grupo clave de individuos o pequeños grupos de revitalistas; 2) informantes o fuentes originales (ej. grabaciones históricas); 3) una ideología y un discurso de revitalización; 4) un grupo de seguidores que constituye la base de la comunidad revitalista; 5) actividades revitalizadoras tales como organizaciones, festivales, competencias; y 6) actividades comerciales o actividades sin fines de lucro que alimenten el *marketing* revitalista (Livingston, 1999: 69-80).

antiguas de tocar son jarocho; 2) reestablecer el fandango como una ocasión colectiva en la que la música, el baile y la versada[18] sirvan como medio para la transmisión de la herencia cultural;[19] y 3) la consolidación de un discurso, una ideología y una conciencia de comunidad jarocha. Actividades tales como encuentros, festivales, talleres, grabaciones, conferencias, publicaciones o construcción de instrumentos también han ayudado en el proceso.

Como acabo de mencionar, una de las piezas centrales en el proceso de revitalización ha sido el fandango. Para la comunidad jarocha, el fandango encarna al son jarocho en su totalidad, es decir, el aspecto social y el musical. El fandango lleva a un primer plano el carácter participativo[20] del son jarocho y se sitúa en el centro de la tradición. Es un espacio en el que todos pueden participar a diferentes niveles (tocando, cantando, bailando, como espectadores, colaborando en la preparación, etc.). Visto de esta manera, el fandango es un ritual integrador que conecta experiencias individuales y sociales, y estructura comportamientos sociales a través de la práctica musical.

El filósofo francés Bourdieu define "habitus" como "a disposition that generates meaningful practices and meaning-giving perceptions" (Bourdieu, 1984: 170). Prácticas, significados y percepciones son modelados por el pasado, o al menos por nuestra percepción de los mismos. En este sentido, podríamos entender el fandango como un producto del *habitus*, y las normas y el comportamiento de los participantes como resultado de tal *habitus*. El aspecto ritual de los fandangos se hace explícito a través de convenciones que se aprenden participando en ellos.[21]

---

[18] El término *versada* se refiere aquí al repertorio de coplas de un cantor, y, en sentido amplio, de las que se cantan en un conjunto de canciones tradicionales [N. de la R.].

[19] Ver Alcántara López y García de León en Castro García y Palafox, 2008; Barradas, 2010; Cardona, 2013; Figueroa Hernández, 2007; Pérez Monfort, 2003, entre otros.

[20] Es decir, "un tipo especial de práctica artística en la que no hay distinción entre artistas-audiencia sino participantes reales o potenciales que desempeñan distintas funciones" (Turino, 2008: 26; la traducción es mía).

[21] Hay normas importantes de las que no se habla pero que han de conocerse, como por ejemplo: saber quién dirige la música; cómo las bailadoras y bailadores van subiendo

En la actualidad, la masificación de los fandangos ha transformado su condición social y musical, así como la manera en que la música puede ser experimentada. El gran número de músicos y participantes, y el que muchos desconozcan protocolos y convenciones son factores que no ayudan a la realización de estos. El floreo establece una dirección en el fandango y crea el tono para un *comportamiento apropiado*; es decir, la percepción de lo social, las personas, los símbolos y los compartamientos dentro del fandango que son producto de la internalización y organización de las prácticas que el *habitus* presupone. Hablando de este sentido o intención, Aguilera comenta que la dirección que el floreo le da al fandango varía dependiendo de la ocasión y el lugar, de la comunidad y de los versadores y los músicos que participen. La siguiente cita resume esa idea, al igual que otros puntos analizados en esta sección:

> Nosotros en Tuxtepec empezamos a hacer floreos de tarima cada vez que arrancamos los fandangos porque [esto] además le da rumbo [al fandango], le da un cierto sentido. Y la comunidad empieza a acomodarse. La manera de cantar es una aquí en Tuxtepec; la manera en que los chamacos llevan, le dan más velocidad, o sea..., la comunidad ha ido reconstruyendo y construyendo sus floreos de tarima. Creo que todos saben lo que es un floreo de tarima y esta historia que te cuento es cómo entre muchas gentes, pero con algunos actores centrales, se replantea la reconstrucción de un espejo, un espejo que se nos vino fragmentado (entrevista personal, Tuxtepec, Oaxaca, 23 de junio de 2014).

---

a la tarima; cómo los músicos de mayor edad y con más experiencia son quienes están al frente, junto a la tarima, y los más jóvenes o recién llegados se colocan detrás; cómo un cambio de parejas no debe ocurrir mientras se canta una estrofa; cómo los jaraneros deben reconocer el son en cuanto sea declarado por el requinto, y acompañarlo en el compás, tempo y tonalidad establecidos por el requintista; cómo los cantantes deben esperar a que los bailadores terminen de zapatear antes de comenzar una nueva estrofa; cómo si dos cantantes comienzan a cantar un *verso* al mismo tiempo, uno de ellos debe parar y esperar a que el otro termine, entre otras.

Un espacio múltiple. El espacio de la orientación y de las flores

Como mencioné al comienzo de este trabajo y como hemos podido ver, el floreo de tarima abre un espacio a nivel sociocultural y performativo. También provee un espacio para los versadores como respuesta al debate sobre la inclusión o exclusión de la versada en los encuentros, lo que ha sido tema de debate desde mediados de los años noventa. Para entonces, la improvisación poética había alcanzado un momento álgido en los círculos jarochos y los versadores comenzaban a buscar ocasiones para versar y compartir su arte. Los encuentros de jaraneros, tal y como habían sido establecidos siguiendo el modelo de Tlacotalpan, se habían estandarizado y no había espacio para los improvisadores,[22] a no ser que fuera dentro de los mismos sones cantados (décimas en "El fandanguito" y "El zapateado", sextillas en "El siquisirí", etcétera).

La experiencia artística del floreo también construye un espacio cargado de ritualidad y, en cierto sentido, de espiritualidad, que contribuye a establecer la dirección e intención tanto del floreo en sí como del fandango. Este espacio se crea a través de varios recursos: la poesía a lo divino, la orientación de la tarima y la presencia de las flores.

El hecho de que la poesía sea "a lo divino" dirige la improvisación a una temática y utilización del lenguaje en la que no cabe la picaresca o la ligereza que se puede dar en otras situaciones improvisatorias. El versador Luis Antonio Rodríguez Pulido comenta cómo improvisar en justicias crea una emoción difícil de explicar por el hecho de ser una improvisación en un determinado espacio y "a lo divino"[23] (comunicación personal, 2 de febrero

[22] Los viejos jaraneros mencionan cómo en el pasado los improvisadores paraban la música diciendo "¡bomba!" para entonces improvisar o recitar "El fandanguito" con sus propias décimas. Lo mismo ocurría en los huapangos huastecos, en los que también actualmente se está buscando la manera de volver a incluir la improvisación o declamación de décimas (Fernando Méndez Cantú, comunicación personal, 26 de octubre de 2014).

[23] En varios de los floreos que he podido observar, divinizar puede no referirse directamente a algo o alguien en el sentido estrictamente religioso sino que puede referirse a algo

de 2015). Algunas experiencias estéticas provocadas por ciertos elementos en las mismas convocan emociones únicas en espacios físicos y temporales determinados, con o sin otros músicos, con o sin público. Rodríguez Pulido (comunicación escrita, 18 de noviembre de 2015) comenta de forma evocativa lo que para él significa versar a lo divino y florear la tarima:

> Cuando aprendí a versar en el 2011 conocí a Samuel Aguilera y la primera invitación que me hizo fue ir a ver y participar en una inauguración de una palapa a la virgen, en Agua Fría, Oaxaca. Ese día hice décimas rodilleras en el momento,[24] pero fue el inicio exacto para que entrara al mundo del son jarocho. Aquel día, en ese rancho, escuché décimas, vi a las bailadoras hermosas agradeciendo a la virgen y un paseo a caballos con un pendón. Todo lo que a futuro vería en distintas etapas lo viví ese día. Así empecé. Después fui con el Cristo Negro del Santuario, a caballo y en una embarcación cantándole. Ahí me di cuenta, en una iglesia repleta de peregrinos, del sentimiento que debe tener una décima, por así decirlo. Nunca desde que improviso preparo décimas para las salutaciones, y cuando floreamos la tarima todos esos sentimientos vividos se juntan, se me hace un *collage* mental y me acuerdo del cielo, la tierra, mi río, mi hijo, mis amigos, los cantores, las bailadoras, mis animales, y trato que a esas tres décimas o menos que se cantan en el floreo les llegue ese sentir y empiecen el fandango, que sin duda alguna arrastra pesares, amores, divinidades, sentimientos que explotan en ese momento y en un mar de versos se dibujan. Y de ahí salen las décimas. Esto diría si estuviera en el floreo, algo así:
>
> Florear la tarima es
> acarrear los sentimientos
> y hacer que me triaga el viento

---

o alguien a lo que se le imprime respeto y veneración (ver por ejemplo las justicias del floreo de tarima de mayo de 2013 en el Anexo 4: las justicias están dedicadas a las madrinas, al son jarocho y huasteco, al fandango, a la tarima; véase también el floreo en Video del Festival Que viva el Son, Xalapa, 21 de junio, 2013 en https://vimeo.com/166070451).

[24] *décimas rodilleras*: escritas 'sobre las rodillas'; como señala el poeta, "en el momento" [N. de la R.].

sentimientos otra vez.
Es esperar que los pies
esos que nunca reprochan
y que al mismo son sanconchan
con leña del corazón
y es pedir la bendición
para mi gente jarocha.

Por otra parte, el que la tarima sea significada como centro, orientada hacia el norte y demarcada por los versadores en las esquinas creando una relación simbólica con los puntos cardinales, astros y tierra, construye un espacio que cataliza todos los elementos convocados en la experiencia artística. Además, ese espacio articula un significado que construye y retiene memoria cultural y social, lo cual trasciende el momento de su ejecución.

Orientar la tarima y, por consiguiente, crear un espacio en armonía con un determinado centro de orientación es importante, ya que convoca una fuerza espiritual que intensifica la dirección que el floreo busca para el fandango en sí. Además, esa orientación localiza el floreo de tarima dentro de otras prácticas rituales que entran dentro de ese espacio cultural y ritual (¿mesoamericano?, ¿prehispánico?) más amplio antes mencionado. El versador Fernando Guadarrama, por ejemplo, comenta cómo no se sorprendió las primeras veces que vio a Samuel Aguilera Vázquez hacer el floreo de tarima, ya que esta coincidía con otras prácticas rituales que él mismo había experimentado:

> La primera vez que yo vi a Samuel hacer esa ceremonia no se me hizo extraña porque ya la había visto. No en un fandango ni nada. La vi cuando siembran el maíz en la sierra baja del Rincón de Mahuixtlán, en Oaxaca. Las cuatro esquinas, sí, y el centro, abajo y arriba. Son siete [puntos de orientación]. Una vez que estaba yo ahí hace muchos años me invitaron a una siembra de maíz y entonces hicieron una ceremonia así, los cuatro rumbos, el centro. Es un pedimiento, pues. Ofrecieron guajolote pero cocido, dulce, no picoso porque es para la tierra, pues, y champurrado. Pusieron cruces de ocote, una piedra de río, un lirio y no flores pero regaron

> flores de liquidámbar, que es una hoja muy perfumada de la que hacen lápices, por cierto, y hay mucha allá. Entonces perfumaron la tierra, las esquinas, las direcciones. Y rezaron. Y yo he visto esa ceremonia varias veces. Una vez capturaron a un jaguar vivo porque se comía el ganado —hasta una película hicimos y presentamos aquí con la ayuda de esta comunidad— y cuando lo liberaron primero lo sentaron, lo castigaron, hicieron toda la ceremonia y ya luego le hablaron, le dijeron, y hablaron con lo sobrenatural, con el abuelo. Esas cosas siempre tienen un principio que es esa ceremonia: las esquinas, las flores, el pedimento, ¿no? Entonces, no se me hizo extraño. Cuando lo vi, lo reconocí también. Nunca lo he hablado con Samuel, por cierto, somos amigos y todo. Yo, más bien, digo lo mismo que tú, que hay ahí algo muy profundo, muy viejo, muy antiguo que tiene que ver con esto y que sí, efectivamente es como una puerta que nos invita a pasar a otro estado (comunicación personal, 2 de febrero de 2015).

Por último, el hecho de colocar flores en la tarima conecta este "ritual" con un universo estético que, valga la especulación, establece una relación fundamenteal con una herencia ancestral, un sedimento de creencias y haceres que ha permanecido en el espacio cultural durante siglos. En su trabajo sobre la estética del paraíso en la literatura devocional de los nahuas de la parte central de México, Louise Burkhart comenta que en la cosmovisión indígena náhuatl, las flores y los pájaros son elementos simbólicos importantes en el exhuberante jardín sagrado que representa tanto los mundos originarios de la población indígena como los mundos que vienen después del presente. Para los nahuas, ese jardín sagrado era un elemento transformativo del aquí y el ahora, un aspecto sagrado de la realidad que uno llama a la existencia a través de la manipulación de dicho jardín imaginario en contextos rituales, particularmente a través del canto. En este jardín simbólico el ser entra en contacto directo con las fuerzas que dan vida al universo y con el mundo intemporal de deidades y antepasados. El jardín es un lugar brillante lleno de fuego divino; la luz del sol se refleja a través de los pétalos de las flores y las plumas iridiscentes de las aves; los seres humanos —las almas de los

muertos o los vivos transformados ritualmente— son las flores, los pájaros y las gemas brillantes. La persona, identidad individual, se disuelve a medida que se convierte en parte del ecosistema sagrado (Burkhart, 1992: 89-90).

El floreo de tarima es una experiencia colectiva en la que la emoción estética se crea a través de la participación conjunta y el significado interior que alimenta la experiencia artística. Desde la poesía improvisatoria centrada en un determinado tema y en un espacio significado se propicia la idea de un colectivo que crea en conjunto. La catarsis que el espacio creado y la experiencia estético-emotiva convocan —con todos los elementos visuales, sensuales, emocionales e intelectuales que contienen— puede ser transformadora: no es finita sino renovada y renovadora, como en el jardín donde flores, pájaros y gemas lo conforman para seguir alimentando el lugar. Poesía, tañido instrumental, canto y baile son los elementos a través de los que se construye la transformación al darse cita con un determinado sentido de espiritualidad y un profundo sentido de pertenencia cultural. Es una experiencia bidireccional en la que la música genera y condiciona la subjetividad humana a la vez que es constituida a través de prácticas discursivas y de sus múltiples sociabilidades (Born, 2011: 378).

Según Jane H. Hill, en las culturas de las lenguas uto-aztecas —a la cual pertenece el náhuatl— el cantar a las flores invoca ese lugar sagrado e iridiscente anteriormente mencionado, lugar impregnado de creatividad y de un poder que anima. La invocación a las flores abre múltiples significados y relaciona las flores con el canto, la espiritualidad del ser humano, el fuego o el renacer, la belleza y fertilidad femenina, la fuerza y espiritualidad masculina. Es un "culto a lo brillante" en el que flores, junto a coloridos pájaros, piedras y conchas sirven para invocarlo (Hill, 1992: 117-118, 122-123).

Con esta idea en mente, podemos darnos cuenta de las múltiples conexiones que el floreo de tarima puede tener con ese culto a lo brillante, al renacer, al florecer a través de la experiencia artística. Flores y canto contribuyen a ese aspecto tranformador de la experiencia artística. Corroborando esta idea, Hill y Knab estudian la estrecha vinculación en la poética náhuatl entre flor y canto, *xóchitl*

y *cuícatl*, como una expresión del complejo subyacente del "mundo florido": la copla, dice Hill, evoca la inmanencia de cada elemento en la creación de mundo (1992: 123-124). El mundo de flores es un lugar repleto de canción; la canción llama a este mundo a la existencia. Knab (1986) nota que para los nahuas las flores son el último logro estético del mundo de las plantas, mientras que las canciones son el último logro del mundo de los humanos, el cual existe en una relación metafórica con el de las plantas. Así, flores y cantos son equivalentes; juntos encarnan la estética de lo sagrado de los nahuas y la transformación simbólica del mundo de los humanos en un jardín lleno de flores y pájaros que cantan. El mundo florido es el lugar donde se encuentran los aspectos espirituales de lo que vive, lo que tiene fuerza vital (Hill, 1992: 127-128).

De una manera u otra podemos ver las conexiones del universo que encarna el floreo de tarima con ese sedimento de creencias y prácticas culturales que tenían que ver con la tierra, la creencia de un universo y de una transformación constante, una reciprocidad, cierta espiritualidad e incluso con cuestiones prácticas y mundanas.[25] Las conexiones pueden ir más allá si pensamos en un entendimiento común de códigos culturales y códigos de significado compartido que permite a una región (multicultural, multiétnica, híbrida) comprender las prácticas rituales de sus pueblos vecinos. Los códigos compartidos de conocimiento y ritualidad son duraderos en la memoria de los pueblos.

A modo de coda

El floreo de tarima es una experiencia multifacética que puede entenderse desde diferentes ángulos. Para algunos, el floreo es una extravagante reconstrucción. Para quienes lo organizan y participan en él de forma directa, su significado está determinado

[25] Tales como construir una casa o hacer un huerto orientándolos dependiendo de la luz o la ventilación.

por cómo se entienda la raíz, la herencia cultural, la necesidad de recordar y reconstruir, e incluso de experimentar la práctica musical presente. Para quienes llevan tiempo viviendo los floreos de tarima, estos son una forma de producción cultural que ha sido incorporada a sus prácticas musicales dentro de las experiencias performativas del son jarocho. El joven músico Kevin Leyva Trujano comenta lo que para él es el floreo de tarima y cómo su percepción del mismo ha ido cambiando con el tiempo:

> El floreo de tarima es una responsabilidad y un ritual espiritual que invoca a la naturaleza y al Dios mismo para darle un sentido de orden y belleza al fandango. Es como si con una varita mágica, a través de este evento, logara poner el orden y embellecer la música, el canto, el baile, la poesía y la noche de fandango. Cuando me ponen a improvisar en un floreo, siento una enorme responsabilidad: la responsabilidad de saber con mis palabras cómo abrir las puertas al espíritu, darle la bienvenida a todos y a través de las "oraciones divinas poéticas" bendecir el lugar en donde se llevará a cabo el fandango. Como músico es algo similar. Es difícil que hoy en día existan músicos jaraneros que se sepan el son de las justicias. Por lo tanto, es como si te dieran la prioridad y a la vez la responsabilidad de arrancar un fandango y llevarlo toda la noche, liderando a los demás instrumentos y participantes. Al principio, en las primeras veces que pude estar participando en un floreo, me pareció algo absurdo, con carencia de significado. Me gustaba escuchar los versos improvisados, pero no veía al floreo como algo necesario. Con el tiempo, me fui dando cuenta que, a pesar de ser un invento de Samuel, basado en cosas realmente ciertas, sí adquiere un simbolismo a la hora de organizar un fandango. Aparte de que a la gente le gusta, o más bien, le impresiona, me parece que una fuerza extraterreste hace que al realizar este ritual-práctica en los fandangos, los vuelva especiales, como si se celebrara una ocasión muy especial. Cabe mencionar que ahora nos damos cuenta que el floreo de tarima no debe de hacerse en todos los fandangos, sino ser más celosos y realizarlo en ocasiones especiales, cuando sea necesario (comunicación escrita, 18 de noviembre de 2015).

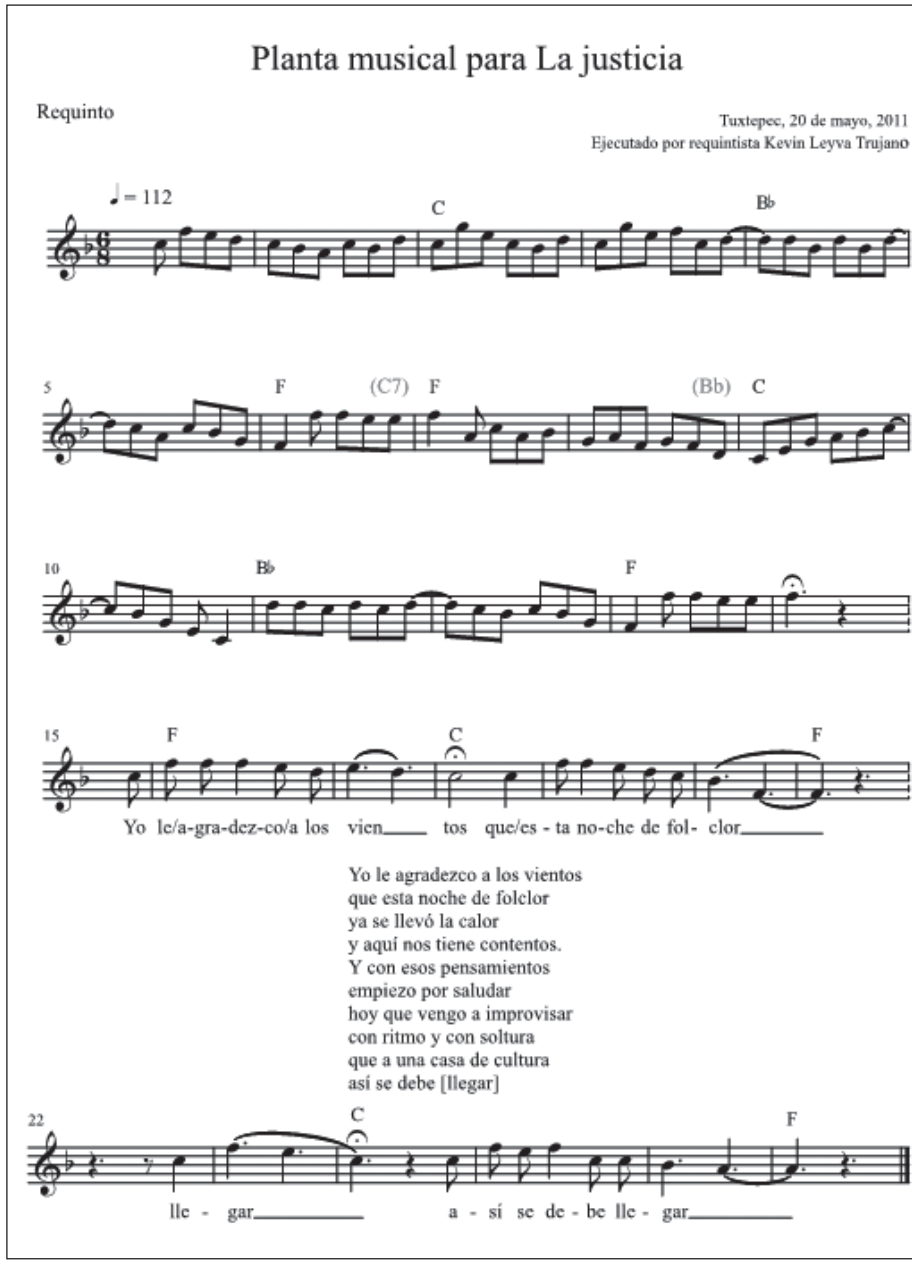
Como en otros renacimientos musicales, considero que la revitalización que Aguilera lleva a cabo es posible por varias razones: la posibilidad que esta práctica musical ofrece para poder ser restaurada, la existencia de recursos (físicos, humanos y artísticos) para llevarla a cabo, la predilección de los mismos revitalistas[26] y las dialécticas entre el subgrupo (la comunidad jarocha) y el grupo dominante (culturas comerciales/no vernáculas), así como entre los subgrupos dentro de la comunidad jarocha. En general, el discurso de "lo que está a punto de desaparecer" ha tenido mucha fuerza en el movimiento de revitalización del son jarocho y ha servido para legitimar proyectos. En el del floreo de tarima no solo hay un rescate y una reconstrucción, sino una necesidad por la experiencia musical. Aunque el discurso de lo que se considera que va a desaparecer o ha desaparecido pueda darle agencia a los productores, creo que la motivación principal tras el floreo de tarima es la experiencia cultural, la cual contiene un significado y le confiere una estructura facilitando la producción cultural. Además, enlaza pasado y presente para informar tanto la práctica cultural como la búsqueda de nuevas formas inclusivas para producirla.

Las estructuras de poder de la comunidad jarocha (es decir, los sistemas de producción y consumo, al igual que las estructuras de participación y valores) son desplegadas tanto en el fandango como en el floreo de tarima. Activistas dentro del movimiento jaranero continúan luchando para traer a la luz y devolver al presente la riqueza de las tradiciones culturales que existieron en el pasado, ya que están firmemente convencidos de que tal riqueza alimenta el sentido de pertenencia e identificación cultural. El floreo de tarima es parte de esa riqueza y su guion ha sido escrito a través de la reconstrucción de la memoria cultural y el reclamo de una cultura propia.

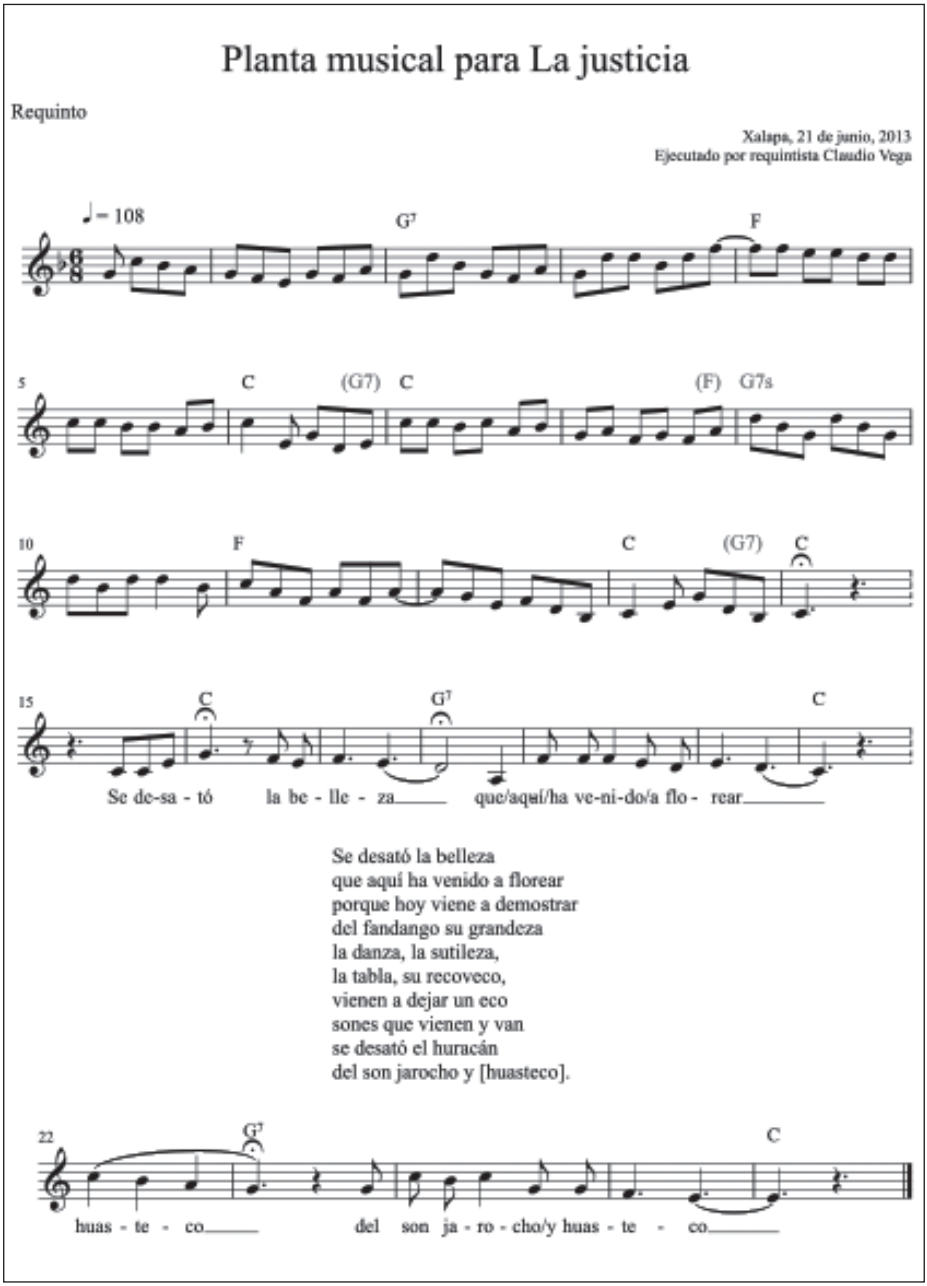
---

[26] Ver Narváez, 1993.

Anexo 1


Planta musical para La justicia
Requinto
Tuxtepec, 20 de mayo, 2011
Ejecutado por requintista Kevin Leyva Trujano
♩ = 112
C
B♭
5
F
(C7)
F
(Bb)
C
10
B♭
F
15
F
C
F
Yo le/a-gra-dez-co/a los vien tos que/es - ta no-che de fol- clor
Yo le agradezco a los vientos
que esta noche de folclor
ya se llevó la calor
y aquí nos tiene contentos.
Y con esos pensamientos
empiezo por saludar
hoy que vengo a improvisar
con ritmo y con soltura
que a una casa de cultura
así se debe [llegar]
22
C
F
lle - gar a - sí se de - be lle - gar

Anexo 2


Planta musical para La justicia
Requinto
Xalapa, 21 de junio, 2013
Ejecutado por requintista Claudio Vega
♩= 108
G7
F
C
(G7)
C
(F)
G7s
F
C
(G7)
C
C
G7
C
Se de-sa - tó la be - lle - za que/aquí/ha ve-ni-do/a flo - rear
Se desató la belleza
que aquí ha venido a florear
porque hoy viene a demostrar
del fandango su grandeza
la danza, la sutileza,
la tabla, su recoveco,
vienen a dejar un eco
sones que vienen y van
se desató el huracán
del son jarocho y [huasteco].
G7
C
huas - te - co del son ja - ro - cho/y huas - te - co

Anexo 3. Décimas improvisadas en el floreo de tarima de Tuxtepec, Oaxaca, 20 de mayo de 2010

(Parte 1)
Patricio Hidalgo
[Yo le agradezco a los vientos
que esta noche de folclor][27]
ya se llevó la calor
y aquí nos tiene contentos.
Y con esos pensamientos
empiezo por saludar
hoy que vengo a improvisar
con ritmo y con soltura,
que a una casa de cultura
[así se debe llegar].

Juan López
[Gracias a Dios por la vida
por esas cosas tan bellas]
y aquí entre cuatro doncellas
ninguna es mi preferida,
son todas muy consentidas
y al verso le saco rima,
y que mi alma dirima
de esta noche de fandango
con los sones y fandangos
[pa florear esta tarima].

Samuel Aguilera
[Cuando la noche despeña
su voz entre las congojas]
yo soy un árbol sin hojas
que al mundo le hace una seña,
y si ven que le desgreña
la cabeza de la aurora,
ha de ser que en esta hora
del rumbo de los oriones
hoy bajan salutaciones
pa todas las bailadoras.

[27] Señalo con corchetes los versos que son cantados al comienzo y al final de la décima.

Carlos López Estrada
[He venido con jinetes
aquí a la casa de Dios]
lo digo de viva voz:
esta fe nos compromete;
ya se oyen tronar los cohetes,
que es el llamado de cita,
ya la doncella está lista
con estas salutaciones,
entre cantos y oraciones
[todas a san Juan Bautista].

Nemesio Reyes
[Hoy me encuentro muy contento,
aunque yo no soy de rango]
que al comenzar el huapango
en el suelo Sotavento
vamos a hacer el intento
de decir una poesía,
pero con mucha alegría
quiero que tengan presente,
y saludando a la gente
me causa una algarabía,
que aunque ya se ha ido el día,
en verso lo he de declarar:
el huapango va a empezar
[y espero traiga alegría].

(Parte 2)
Patricio Hidalgo
[Gracias, Samuel Aguilera,
mil gracias a los presentes,]
a los cielos relucientes
que brillan de esta manera.
Con mi jarana tercera
yo agradezco por aquí
con gusto les digo así
hoy que estamos en la cima
hay que florear la tarima
[cantando "El siquisirí"].

Anexo 4. Décimas improvisadas en el floreo de tarima que se llevó a cabo en el marco del encuentro *Que viva el son*, Xalapa, Veracruz, 21 de junio de 2013

Samuel Aguilera
[...] para bien,
a todas nuestras madrinas,
si la noche es cantarina
ante buenos cantadores,
bendigo a los versadores
que se echan la noche encima,
y quiero en esta tarima
llenarla de versos y flores.

Zenén Zeferino
Aunque la voz hoy se opaca
con lo poco que me queda,
traigo esta flor que se enreda
entre mí como una albahaca
que me santigua y me aplaca
la enmudecida garganta;
bajo esta tarima santa
a las madrinas saludo,
y Dios, como es mi escudo,
a este canto lo agiganta.

Patricio Hidalgo
Se desató la belleza
que aquí ha venido a florear,
porque hoy viene a demostrar
del fandango su grandeza;
la danza, la sutileza,
la tabla, su recoveco
vienen a dejar un eco,
sones que vienen y van,
se desató el huracán
del son jarocho y huasteco.

Luis Antonio Rodríguez
Voy a levantar la flor
para florear la tarima,
para bendecir la rima
que trae hoy el versador,
que trae hoy el punteador
y que traen los corazones.
Y que vengan los pregones
que nacen de la ilusión
y que sea la bendición
el sonar de los tacones.

Samuel Aguilera
Hoy en las cuatro regiones
no se oye ningún reproche,
va desgranando la noche
esta mazorca de sones.
Huastecos vienen en sones
con jarochos en completo,
y por eso me prometo
a mí mismo cantar bajo
[es una flor de trabajo,
se la ofrezco con respeto].

Patricio Hidalgo
Ahora tengo una madrina,
no soy huérfano ni moro,
porque me dan el decoro
de tenerla en cada esquina;
su presencia me fascina,
me aliviana el corazón,
son más que una devoción:
diez estampas encendidas,
diez mujeres bien vestidas
de sublime tradición.

Zenén Zeferino
Pájaro madrugador,
ve y cántale a las personas

que han llenado cada zona
buscando profundidad
[que da la universidad
entre violines y violas].

Luis Antonio Rodriguez
En el nombre de Jesús
y en el nombre de María,
aunque ha terminado el día
voy a persignarme en cruz,
y en Xalapa, Veracruz,
les dejo aquí esta rima,
porque saben que se estima
al bailador y bailadora,
por[que] son bellas auroras
del tacón y la tarima.

Bibliografía citada

AGUILERA VÁZQUEZ, Samuel, 2009. "La versada en el fandango". http://mundodevida.wordpress.com/2009/07/ (accedido 14 de octubre, 2014).

ÁLVAREZ, Luis Manuel, 2011. "La décima en Puerto Rico como símbolo de identidad nacional". Ponencia presentada en el *Foro Internacional sobre la Décima*, Valledupar, Colombia (27 y 28 de abril) http://musica.uprrp.edu/lalvarez/seiseshtm/mod_seis.htm (accedido 3 de septiembre de 2015).

BARRADAS, Arturo, 2010. "El movimiento del son jarocho". http://www.sonerosdeltesechoacan.blogspot.com (accedido 26 de octubre, 2014).

BORN, Georgina, 2011. "Music and the Materialization of Identities". *Journal of Material Culture*, 16 (4): 376-388.

BOURDIER, Jean-Paul y Nezar ALSAYYAD (ed.), 1989. *Dwellings, Settlements and Traditions: Cross Cultural Perspectives*. Berkeley:

International Association for the Study of Traditional environments. Lanhan: University Press of America.

BOURDIEU, Pierre, 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.

BURKHART, Louise M., 1992. "Ethnology Flowery Heaven: The Aesthetic of Paradise in Nahuatl Devotional Literature". *Anthropology and Aesthetics*, 21: 88-109.

CARDONA, Ishtar, 2013. "De raíces y fronteras: Sonoridades jarochas afromexicanas en Estados Unidos". Parte 2: *De tu tradición a mi tradición…* <http://observatorioculturalveracruz.blogspot.com/2013/01/de-raices-y-fronteras-sonoridades_21.html> (accedido 21 de enero, 2015).

CASTRO GARCÍA, Antonio y Ana Zarina PALAFOX (prod.), 2008. "Tlacotalpan, 30 años de Encuentro: Recuento de reflexiones". *Mexico: Tierra, Tiempo y Contratiempo*. DVD.

CROSBIE, John, 1971. "Amoral 'A lo divino' Poetry in the Golden Age". *The Modern Language Review*, 66-3: 599-607.

DÍAZ-PIMIENTA, Alexis, 2007. "La décima como estrofa para la improvisación". En *Actas de Simposio sobre patrimonio inmaterial La Voz y la Improvisación: Imaginación y Recursos en la Tradición Hispánica*. Valladolid: Fundación y Centro Etnográfico Joaquín Díaz / Diputación de Valladolid, 107-127.

FEINTUCH, Burt, 2006. "Revivals on the Edge: Northumberland and Cape Breton". *Yearbook for Traditional Music*, 38: 1-17.

FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael, 2007. *Son Jarocho: Guía histórico-musical*. Xalapa: CONACULTA / FONCA.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 2002. *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto.* Mexico: Siglo XXI.

GONZÁLEZ-PARAÍSO, Raquel, 2014. *Re-contextualizing Traditions: The Performance of Identity in Festivals of Huasteco, Jarocho, and Terracalenteño Sones in Mexico*. Tesis doctoral, etnomusicología. Universidad de Wisconsin-Madison.

HANDLER, Richard y Jocelyn LINNEKIN, 1984, "Tradition, Genuine or Spurious". *Journal of American Folklore*, 97-385: 273-290.

HILL, Jane H., 1992. "The Flowery World of Old Uto-Aztecan". *Journal of Anthropological Research*, 48-2: 117-144.

HOBSBAWM, Eric y Terence RANGER (ed.), 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

HOROZCO, Sebastián de, 1874. *Cancionero de Sebastián de Horozco*. Sevilla: Imprenta de D. Rafael Tarascó y Lassa.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara, 1995. "Theorizing Heritage". *Ethnomusicology*, 39-3: 367-380.

KNAB, T. J., 1986. "Metaphors, Concepts, and Coherence in Aztec". En Gary H. Gossen (ed.), *Symbol and Meaning Beyond the Closed Community: Essays in Mesoamerican Ideas*. Albany: Institute for Mesoamerican Studies, 45-56.

LIVINGSTON, Tamara E., 1999. "Music Revivals: Towards a General Theory". *Ethnomusicology*, 43-1: 66-85.

NARVÁEZ, Peter, 1993. "Living Blues Journal: The Paradoxical Aesthetics of the Blues Revival". En Neil V. Rosenberg (ed.), *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*. Urbana: University of Illinois Press, 231-257.

PARAÍSO, Raquel, 2011. "Las redes de la globalización y su efecto en las músicas folclóricas: el caso de los sones mexicanos". *Revista de Literaturas Populares*, X-1, 2: 151-182.

———, 2017. "Guiones culturales en el Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan: nociones y construcción de herencia cultural e identidades". En Ricardo Pérez Monfort (coord.), *La razón cultural*. México: CIESAS (en prensa).

PAREDES, Américo, 1966. "The 'Décima' on the Texas-Mexican Border: Folkshong as an Adjunct to Legend". *Journal of the Folklore Institute*, 3-2: 154-167.

PASMANICK, Philip, 1997. "'Décima' and 'Rumba': Iberian Formalism in the Heart of Afro-Cuban Song". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 18-2: 252-277.

PEREIRA SALAS, Eugenio, 1962. "Notas sobre los orígenes del Canto a lo Divino en Chile". *Revista Musical Chilena*, XVI-79: 41-48.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 2003. "Testimonios del son jarocho y del fandango: apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX". *Antropología,* 66: 81-95.

PINKERTON, Emily, 2007. "The Chilean Guitarrón: The Social, Political and Gendered Life of a Folk Instrument". Tesis doctoral en Etnomusicología, University of Texas at Austin.

POSADA, Consuelo, 2003. "La décima cantada en el Caribe y la fuerza de los procesos de identidad". *Revista de Literaturas Populares*. III-2: 141-195.

ROSENBERG, Neil V. (ed.), 1993. *Transforming Traditions: Folk Music Revivals Examined*. Urbana: University of Illinois Press.

RUSSELL, Nicolas, 2006. "Collective Memory before and after Halbwachs". *The French Review*, 79-4: 792-804.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Javier, 1993. "'Presta los versos tú, yo el artificio': Nuevos contrafacta espirituales de la poesía de Garcilaso". *Rilce*, 9: 73-102.

TRAPERO, Maximiano, 2008. "El arte de la improvisación poética: Estado de la cuestión". *La Voz y la Improvisación. Simposio sobre Patrimonio Inmaterial: Imaginación y recursos en la tradición hispánica*. Urueña (Valladolid): Fundación Joaquín Díaz / Junta de Castilla y León, 6-33.

———, 2013. "La tradición y la improvisación en la poesía oral: la décima, un nuevo género poético integrador en el mundo hispánico". *Anuario de Estudios Atlánticos*, 59: 687-718.

TURINO, Thomas, 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.

WARDROPPER, Bruce W., 1958. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid: Revista de Occidente.

Nieves Rodríguez Valle. *Los refranes del Quijote: poética cervantina*. México: El Colegio de México, 2014; 426 pp.

Los siglos XVI y XVII experimentaron un verdadero auge de la utilización literaria del refrán. El teatro, la lírica, la novela, ningún género dejó de aprovecharse de las formas fraseológicas de la lengua. Juan de Valdés los instituyó como ejemplo de sus postulados lingüísticos. Y, tras las huellas de Erasmo, se compilaron una larga serie de refraneros que competían en incluir colecciones cada vez más voluminosas. Cervantes no estuvo al margen de este proceso incorporando refranes en sus obras teatrales y en sus novelas. Es por eso que la utilización de refranes por parte del autor del *Quijote* ha sido uno de los aspectos de la lengua cervantina que más ha interesado a los investigadores. Helmut Hatzfeld, Ángel Rosenblat, Monique Joly, Cecilia Colombi y una larga lista de cervantistas han estudiado con atención este aspecto de la obra cervantina. La *Gran enciclopedia cervantina*, dirigida por Alfredo Alvar, me encomendó hace años el comentario de cada uno de los refranes de Cervantes. También los refranes han demandado la atención de los editores (desde los sabios comentarios de Diego Clemencín, hasta los más filológicos de Florencio Sevilla-Arroyo, Antonio Rey Hazas y Francisco Rico) quienes no solo han expurgado el listado de refranes sino, también, señalado sus paralelos y ayudado a su interpretación. El libro de Nieves Rodríguez Valle se inserta en esta larga tradición de estudios cervantinos de la cual se sirve proponiendo novedosos puntos de vista.

El libro de Rodríguez Valle, compuesto de seis capítulos, se estructura en tres partes. La primera de ellas comprende los capítulos I y II y concierne a aspectos generales de los refranes: su

definición y las reflexiones paremiológicas de Cervantes. La segunda sección entra de lleno en el estudio de la materia en el *Quijote* destacando los recursos, tanto retóricos como orales, de que se vale Cervantes (capítulos III a V). El último (capítulo VI) se ocupa de destacar la creatividad de Cervantes frente a la tradición. Como se ve, se trata de un libro con un objetivo claro y bien estructurado.

Si bien la definición de qué cosa sea un refrán y sus relaciones con otras formas fraseológicas ha sido un tema de investigación recurrente que ha llegado prácticamente a su agotamiento (los estudios revelan que por más que se ensayen definiciones nunca se logra que ellas sirvan para la identificación inequívoca de la especie), es punto casi obligado de cada estudio que plantee su posición frente a este problema. Es necesario que cada autor tome una postura para marcar los límites de su investigación. Por tanto, también Rodríguez Valle dedica su capítulo I a definir qué entiende por refrán. Señala la diversidad terminológica que sufrió la especie y que se prolongó hasta los siglos XVI y XVII, aunque desde siglo XV se comenzara a utilizar cada vez más la voz "refrán". Retoma para ello los estudios de Fernando García Romero (1999) y de Julia Sevilla Muñoz (1988), aunque no se explica el olvido de los clásicos trabajos de Emilio Cotarelo (1916 y 1917) y de Eleanor O'Kane (1950; incorporado, luego, a su diccionario, O'Kane, 1959). Lo importante es que Rodríguez Valle señala que Cervantes no emplea ninguna palabra específica para designar al refrán, aunque destaca que hace una distinción entre "antiguo refrán" y "antiguo adagio". El capítulo concluye con una *prise de possition*: "En el *Quijote* la palabra *refrán* es la que designa a las sentencias sacadas de la experiencia; es el nombre vulgar, castellano, el que Cervantes privilegia, por lo cual es el que utilizo" (17). Esta toma de posición le permite trabajar con un corpus de 224 refranes, incorporados a esta lista si cumplen con las seis exigencias que considera deben estar presentes en la especie: ser frases completas, expresar un dictamen en forma directa, su posible aplicación a otras situaciones, la brevedad, la estructura bimembre y su permanencia en la memoria colectiva (27-33).

El próximo punto es pasar revista a la tradición paremiológica castellana, lo cual le sirve para indicar las fuentes con las cuales va a confrontar los refranes del *Quijote*: se trata de los siete refraneros más importantes del periodo y que forman el contexto de Cervantes: los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, del Marqués de Santillana; el anónimo *Refranes glosados*; las colecciones de Pedro Vallés, Hernán Núñez, Juan de Mal Lara, Gonzalo Correas y Juan Galindo. Todo este material le servirá para estudiar los refranes del *Quijote* y confrontarlos con la tradición.

El estudio de las "Reflexiones paremiológicas en el *Quijote*" tiene un carácter eminentemente pragmático: Rodríguez Valle se ocupa de observar de qué forma Cervantes califica los refranes en su obra y a partir de ello recomponer la teoría paremiológica del autor. Este trabajo la lleva a distanciarse de la crítica, en especial de los trabajos de Joly (1996), quien veía en la oposición don Quijote-Sancho un enfrentamiento entre artificio y naturalidad. Para Rodríguez Valle el anonimato de los refranes y la crítica que se hace a Sancho de su uso es una forma de expresar opiniones que de otro modo no habrían escapado a la censura. Si a ello se suma su inadecuación, la protección aumenta (58). Por tanto, la autora destaca que los refranes son, para Cervantes, una forma de libertad expresiva.

Como he dicho, los capítulos III a V se encargan del estudio de la aplicación de refranes (su retórica y su oralidad). De todos ellos, el capítulo III es uno de los más originales: estudia el efecto de ensartar refranes. Para su desarrollo la autora observa que don Quijote utiliza una serie de vocablos para referirse a este procedimiento: encajar, mezclar, insertar, enhilar, arrojar refranes como llovidos y una letanía. No se trata de vocablos dichos al azar sino que responden a formas diferentes de un mismo efecto retórico. Observa que dicho efecto no se agota en las ristras de refranes que profiere Sancho, sino que toma otras nuevas: el capítulo 25 de la Segunda Parte, por ejemplo, lo califica como "un capítulo de refranes". Sin embargo, su conclusión más importante es la de observar que la acumulación de refranes por parte de Sancho no es un dislate. Cervantes elabora una lógica

de pensamiento para cada personaje y la lógica de Sancho no es igual a la de los otros personajes, en especial, don Quijote.

Los capítulos IV y V prestan atención a los recursos de la oralidad que reproduce Cervantes: la personalización de refranes, es decir, la adaptación del refrán al interlocutor y al contexto, y la variación de refranes. Todo ello es una consecuencia de la utilización que hace Cervantes de los refranes como un discurso dentro de un discurso. Para ello analizará lo que denomina el "refrán tipo"; es decir, la inserción de refranes en su forma tradicional, con su estructura completa (87). Todos estos son recursos que Rodríguez Valle estudia como una forma de cobrar mayor peso argumentativo.

La sección titulada "La poética de la variación en los refranes del *Quijote*" (113-150) impone el establecimiento previo de nuevos presupuestos teóricos. ¿Qué es una variante? Rodríguez Valle lo explica de manera escueta: "Los refranes por sí mismos presentan variantes (es decir, diferencias textuales)" (113) remitiendo en nota a los trabajos de Menéndez Pidal de variante y versión en el romancero. Las variantes son inherentes al refranero y ellas se explican por la génesis misma de la especie. Sostiene, junto a Wolfang Mieder (1994), que el refrán vive en variantes. No obstante esto, la autora destaca que Cervantes es un gran recreador de refranes. Este capítulo estudiará los mecanismos de que se vale Cervantes para la modificación de los refranes (sustitución léxica, modificación de una parte del refrán, su extensión, su amputación o su recreación). Ello se dará en tres niveles: el lenguaje, la estructura y la semántica.

El último capítulo se dedicará al estudio de lo que denomina los refranes "creados" por Cervantes: "A los refranes que no aparecen registrados ni en los refraneros ni en las obras literarias consultadas anteriores a la publicación del *Quijote*, para fines de esta investigación, los llamo refranes 'creados'" (153). La autora alude a refranes tales como "a idos de mi casa y qué queréis con mi mujer, no hay responder", "Quien te cubre te descubre", "¡En priesa me veis, y virgo me demandáis!" o "¡Plega a Dios que orégano sea…". Se trata de formas no documentas con anteriori-

dad a Cervantes y que revelan el perfecto dominio que el autor tenía de la expresión proverbial. Se trata, sin embargo, de un planteamiento arriesgado. ¿Acaso no se le puede otorgar a Cervantes el valor de documentar por primera (y a veces, por última vez) un cierto número de expresiones proverbiales? Sobre todo cuando ellas cumplen con los presupuestos establecidos en el estudio de las características de un refrán o al ser introducidos por una fórmula tradicional de inserción refranística: "Por el refrán que dize: ¡Quien te cubre te descubre!" (II, V), "Esto es como aquello que dicen: ¡En priesa me vees, y doncellez me demandas!" (II, 41), etcétera. ¿Acaso puede negarse la "proverbialidad" de estos enunciados por no estar antes registrados? Creo que, volviendo a las hipótesis de Menéndez Pidal sobre los fenómenos lingüísticos, hay en el refranero un *estado de vida latente* que Cervantes, en algunos casos, da a la luz. Pero dejando de lado este aspecto, es válido el análisis y la conclusión de Rodríguez Valle:

> Así Cervantes se vale del género paremiológico y del conocimiento de los mecanismos que lo configuran para crear refranes según su conveniencia con el fin de caracterizar a los personajes, generar autoridad, argumentación, comicidad y, ¿por qué no?, para expresar las convicciones de los personajes como si hablara por ellos una comunidad y una tradición de la que el autor se apropia y a la que aporta materiales que se considerarán anónimos, verdaderos y transmisibles para las siguientes generaciones. Así lo percibieron Correas y Galindo, y así la comunidad lingüística que se apropió de ellos, sellándolos con el "visto bueno" de *vox dei*. Del *dei* de la lengua de Cervantes (165).

El libro se completa con un "Índice de refranes" (167-180) y con un apéndice titulado "Los refranes del *Quijote* y su registro en otras fuentes" (195-426) semejante al que hicieron Sevilla Muñoz y Cantera Ortiz de Urbina (2005).

Como en el año 2005, el 2015 está marcado por los festejos cervantinos. Es buena ocasión, pues, para repensar de forma global algunos aspectos de la magistral obra de Cervantes. Este estudio de Nieves Rodríguez Valle es un ejemplo de esa tarea que

indico. Su estudio no solo vuelve sobre cuestiones ya debatidas acerca del saber proverbial de Cervantes, sino que abre sugerentes y nuevas vías de interpretación.

HUGO O. BIZZARRI
Université de Fribourg

Triumphos contra vandoleros: Romances de Patricio López, cacique zapoteco, edición y estudio preliminar de Enrique Flores. México: El Colegio de México, 2014 (Biblioteca Novohispana, XII); 236 pp.

En la era de los *demasiados libros,* sean impresos o electrónicos, lo novedoso parece articularse de pronto en mejor forma gracias al pasado de nuestra historia literaria o, mejor aún, de la literatura que voluntariamente asumimos como propia. No hay nada nuevo bajo el sol, diríamos con absoluta falta de originalidad, pero inmediatamente añadiríamos también que la mayor *novedad* estriba en volver a abrir los ojos por las mañanas: así nos lo hace notar el volumen preparado por Enrique Flores, quien despierta nuestros sentidos con un trabajo de edición donde se destaca lo mucho que tenemos por saber a propósito de lo escrito e impreso en la época virreinal. No solo la materia literaria reunida produce un inmediato impulso de lectura, también (y sobre todo) reclama atención el estudio con que se introduce al poeta zapoteco Patricio López en el espacio de las negociaciones culturales.

Triumphos contra vandoleros reúne la obra impresa de este personaje, que mereció el encomio de Lorenzo Boturini y el comentario hasta cierto punto injusto que Alfonso Méndez Plancarte anotó en *Poetas novohispanos* (1942), antología donde incluyó a Patricio López. Fue caracterizado por José Mariano Beristáin de Souza, en su *Biblioteca hispanoamericana septentrional* (1816-1821) como "erudito y curioso apreciador de las antigüedades de su patria", "indio noble, cacique, originario del valle de Oaxaca", que poseía "una copiosa librería" y de quien se insinuaba que

indico. Su estudio no solo vuelve sobre cuestiones ya debatidas acerca del saber proverbial de Cervantes, sino que abre sugerentes y nuevas vías de interpretación.

HUGO O. BIZZARRI
Université de Fribourg

Triumphos contra vandoleros: Romances de Patricio López, cacique zapoteco, edición y estudio preliminar de Enrique Flores. México: El Colegio de México, 2014 (Biblioteca Novohispana, XII); 236 pp.

En la era de los *demasiados libros,* sean impresos o electrónicos, lo novedoso parece articularse de pronto en mejor forma gracias al pasado de nuestra historia literaria o, mejor aún, de la literatura que voluntariamente asumimos como propia. No hay nada nuevo bajo el sol, diríamos con absoluta falta de originalidad, pero inmediatamente añadiríamos también que la mayor *novedad* estriba en volver a abrir los ojos por las mañanas: así nos lo hace notar el volumen preparado por Enrique Flores, quien despierta nuestros sentidos con un trabajo de edición donde se destaca lo mucho que tenemos por saber a propósito de lo escrito e impreso en la época virreinal. No solo la materia literaria reunida produce un inmediato impulso de lectura, también (y sobre todo) reclama atención el estudio con que se introduce al poeta zapoteco Patricio López en el espacio de las negociaciones culturales.

Triumphos contra vandoleros reúne la obra impresa de este personaje, que mereció el encomio de Lorenzo Boturini y el comentario hasta cierto punto injusto que Alfonso Méndez Plancarte anotó en *Poetas novohispanos* (1942), antología donde incluyó a Patricio López. Fue caracterizado por José Mariano Beristáin de Souza, en su *Biblioteca hispanoamericana septentrional* (1816-1821) como "erudito y curioso apreciador de las antigüedades de su patria", "indio noble, cacique, originario del valle de Oaxaca", que poseía "una copiosa librería" y de quien se insinuaba que

"había escrito muchas cosas" (xxi); pero es mejor retratado para nuestros días por Enrique Flores como "poeta indio e intérprete intercultural, romancista popular, cultivador de *romances de ciego* en su vertiente *roja* o patibularia" (xxv). A lo anterior agregaría que, gracias al estudio preliminar de esta novedosa edición, Patricio López queda dibujado incluso como una especie de intelectual orgánico *avant la lettre*, precisamente por su papel de intérprete de la Corona y defensor ante la justicia de ciertos reclamos de la población indiana… Pero antes de exponer algunas ideas que surgen de la lectura, lo correcto sería referirnos al libro y su disposición.

Decíamos que el volumen reúne la obra impresa de Patricio López; hay que precisar: se trata de *toda la obra impresa* conocida hasta ahora. No hay, hasta donde se sabe, "manuscritos ni otros ejemplares impresos" (cxvii) distintos de los empleados para preparar esta edición, la cual se basa en los pliegos resguardados en la Colección Latinoamericana de la Universidad de Austin. La totalidad de la que hablamos no es abundante, pero sí de importancia capital para extender nuestra visión sobre la literatura impresa en la Nueva España, y sobre los papeles diversos y contradictorios que desempeñó la *intelectualidad* india, si se nos permite emplear el concepto, de una forma quizá anacrónica, pero que nos ayuda a referir lo complejo que resulta dar cuenta de la actividad cognoscitiva implícita en la literatura de las tierras americanas.

Son cuatro los romances, cuyos títulos necesariamente se abrevian aquí, como de hecho se condesan a lo largo del estudio preliminar (completos ocupan las páginas cxvii y cxviii): 1] "Breve, claro, llano, simple, narrativo y verdadero romance"; 2] "General aclamación de la lealtad mexicana"; 3] "Triumphos contra vandoleros"; y 4] "Triumphos que la real justicia ha conseguido contra otros 40 vandoleros". Fueron publicados como pliegos entre 1723 y 1726; en el volumen se presentan en el orden de su composición, aunque el primero en ver la imprenta fue el tercero de ellos. El "Breve romance (1724)", con su título, declara hasta cierto punto la poética del cacique zapoteco y corresponde "al viejo

género artesanal de las *coplas de ajusticiados*" (xli). En él se narra (en palabras del poeta) la "violenta muerte" que "prodictoriamente" (con alevosía) "executó" don Joseph de Estrada Tuñón en la persona de don Gonzalo Gámez Mesía, a la cual sigue "la punición del homicida y degüello que en él se executó en la plaza pública…" (xli). La "General aclamación de la lealtad mexicana" (1724), "ese pliego menor", es un "juego constante de dobles sentidos" que a juicio de Enrique Flores parodia o desacraliza el lenguaje culto, y es precisamente en este "registro elevado rebajado para agradar al *vulgo*" donde se define la "posición de 'mediador' o *intérprete* entre la alta y la baja poesía" (xlvii), lugar que se extiende también a su acción como cacique y "secretario de lenguas" en la burocracia de la Colonia, particularmente en el ámbito procesal (lxxxiii y lxxxvi). En los primeros "Triumphos" (los de 1723) se reseñan las aprehensiones y ajusticiamientos realizados por el capitán "don Miguel Velazques Lorea, provincial de la Santa Hermandad en este reyno" (liv) y entre ellos el poeta dedica un episodio aparte a la historia del indio don Juan Zerón, jefe de una cuadrilla de bandoleros, a quien se caracteriza nada menos que como un "Perceo de indianas Medusas" y "del suelo [de] Tescoco Adonis" (lvii); se relata la proscripción del personaje pero también se glorifican sus delitos, con lo cual se da cuerpo a la "figura reversible" del criminal, a la vez héroe y antihéroe, y tan de doble cara como el intérprete o el cacique (lxi), como explica Enrique Flores, retomado conceptualizaciones de Michel Foucault y Martin Lienhard. En los segundos "Triumphos" (los de 1726) el ladrón asume el protagonismo, tal como ocurre "en los más populares *romances de ciego*"; el argumento da noticia de los triunfos (o de las exitosas capturas, como se dice en boletines y periódicos actuales) "que la real justicia ha conseguido de otros quarenta bandoleros, con los hechos en la vida y estremos en la muerte de Manuel Calderas, uno de sus principales caudillos…" (lxiii).

El volumen se completa con el "Inventario de los papeles y mapas que se le secuestraron a don Lorenzo Boturini Benaduci", registro que le fue asignado a Patricio López, unos meses después

de la expulsión del sabio italiano, ocurrida en octubre de 1743. En los siete años que estuvo en la Nueva España, Boturini reunió "la más importante colección de documentos indígenas que conoció la Colonia" (lxxxix), lo que de suyo indica la trascendencia del encargo recibido por el cacique, tal vez no en su momento, pues se trataba de un empleo menor, pero sí a la vuelta de los siglos. De los ocho inventarios realizados e incluidos en el volumen que comentamos, el tercero fue el que Patricio López confeccionó por entero durante 1745, "conforme a lo ordenado por el Consejo de Indias el 20 de abril de 1744" (xc). Son estos inventarios significativos para la comprensión de la obra poética y del poeta mismo porque dan cuenta de los "temas" que Boturini parece haber compilado pensando en Patricio López (aunque nada prueba que se hubieran conocido); destaca el paralelo que Boturini establece entre la función de los caciques indianos y los senadores de Roma, quienes, para decirlo de manera sintética, tenían como función *hablar por los que callan,* es decir por el pueblo o los macehuales (al respecto son ilustrativas y por demás interesantes las citas y consideraciones de las páginas xciii a cv). Como se ve, semejante función fortalece el papel bifronte de Patricio López, a un tiempo hombre letrado *a la occidental* y ejemplo de la inteligencia zapoteca, sin que su proceder nos parezca necesariamente *colaboracionista*, término empleado por Martin Linenhard para hablar de la "ambigüedad textual" de obras como la de López, donde la ambivalencia no niega los "valores autóctonos" (lxii).

Otra precisión: aunque los romances forman la totalidad de la *obra impresa* de Patricio López también apareció en 2014 el *Mercurio Yndiano,* obra inédita del poeta zapoteco descubierta por la doctora Beatriz Mariscal Hay en la Biblioteca de Bancroft, de la Universidad de California, en Berkeley. De hecho, como se explica en la nota a la edición de *Triumphos contra vandoleros,* el proyecto inicial consistía en ofrecer en un solo volumen los impresos novohispanos y el *Mercurio*, romance compuesto "con motivo del 'tránsito' por la ciudad de Xalapa del virrey de la Nueva España, don Pedro de Castro y Figueroa, duque de la Conquista, en 1740"

(lxxvi). El proyecto "fue postergándose y tomando rumbos ligeramente distintos" (cxv) que concluyeron en la publicación por separado. No obstante, ambos trabajos forman parte de la misma colección del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México. Dicha colección es la Biblioteca Novohispana, que desde 1981 se propone entregar a los lectores especializados "textos confiables" (a los cuales, desde luego también tienen acceso estudiantes y público en general). En sus treinta y seis años de existencia la colección ha dado a la luz al menos una docena de títulos: "a la fecha", se dice en la nota "Al lector" con la que abre el volumen, se han publicado diez obras; sin embargo, en la misma nota se enumeran once (la última mencionada es precisamente el *Mercurio Yndiano*), y decimos que son al menos doce, porque este es el número de la colección que corresponde a la edición de *Triumphos contra vandoleros.* En resumen: los dos últimos números de la Biblioteca Novohispana se complementan y ofrecen la obra total (hasta el momento) de Patricio López.

Tanto en sus romances patibularios como en el poema apologético dedicado al virrey, se configura ya no la doble sino la "triple condición" o *juego* (diríamos nosotros, en alusión a las piezas que se articulan entre sí, articulan a otras piezas o las desestabilizan) de un personaje que, en tanto *cacique*, "hereda el legado de una tradición"; como traductor, se apersona en los juzgados de indios y funge como *intérprete* (de Oaxaca, sí, pero sobre todo, me parece, de la Corona y sus instituciones); y como hombre de letras, "versado en el estilo y las técnicas tradicionales del romancero popular" (lxxxiv) que da paso a una forma poética *mestiza* o *híbrida*, como la llama Enrique Flores, si bien lo que desea poner de relieve no es la "fusión de dos códigos culturales que producen una expresión o un código nuevo, sino la *mezcla*, la yuxtaposición conflictiva de tradiciones separadas aún" (xxviii). Por nuestra parte, podríamos hablar de un *proceder ecléctico* que lleva una larga cauda de adjetivos, unas veces ponderados como deseables y otras veces marcados con el hierro de lo reprochable y punible, pues si de un lado el eclecticismo implica selección de lo mejor o lo útil e imparcialidad unida a la moderación, la tolerancia, la

adaptabilidad y la conciliación, de otra se ve al ecléctico como un sujeto camaleónico, acomodaticio, inconsecuente, voluble, indeciso, indolente, pancista, convenenciero… y un largo *etcétera* donde podría entrar el término *ladino*, que lo mismo se emplea para nombrar variantes y lenguas, que para denominar a quien fácilmente aprende y pasa de una lengua a otra y es, quizá por ello, considerado astuto, sagaz y siempre, en algún momento, *taimado* y engañador.

De hecho, Patricio López fue bien ponderado por otros hombres de letras y funcionarios que dejaron por escrito sus opiniones, pero desconocemos hasta cierto punto el parecer de quienes callaban para que el poeta-funcionario pudiera hablar y representarlos. Este binomio nos lleva a añadir un tercer elemento, el de cierta faceta *periodística*, pues el año en que el cacique zapoteco comenzaba a perfilarse como poeta dedicado a *dar noticia* de los ajusticiamientos es el mismo en que la *Gaceta de México y Noticias de la Nueva España* entró a la imprenta por primera vez (1722); de modo que, en efecto, cabe afirmar que "la publicación de los romances de López coincide, en el tiempo, con el nacimiento de la prensa periódica novohispana" (xxxv). Gracias a sus "vínculos con la cultura oficial, la prensa oficial y el aparato de impartición de justicia" el poeta se integra a otros hacedores de "literatura de crímenes" atraídos por la "curiosidad", convertida en "interés político" como lo apunta Enrique Flores retomando a Foucault (xxxvii), pero quizá conviene añadir que *lo político* no es aquí un modo de oposición ni de *resistencia* contra el régimen colonial sino la expresión de una *extrañeza* frente a prácticas judiciales y punitivas exógenas que se procura comprender y terminan por ser asimiladas, sin que desaparezca el desconcierto. A propósito de las ejecuciones y los castigos públicos, en uno de los inventarios de los documentos y bienes que le fueron *secuestrados* a Boturini, Patricio López expresa el asombro local frente a semejantes prácticas foráneas: refiere que ciertos casos de poca monta "para los yndios, en aquel tiempo, fueron de gran novedad, y para los españoles ninguna, porque ahorcar, azotar y encorozar fue para ellos [para los locales] de gran admiración"; y

en otro punto del mismo inventario insiste en que "la justizia que se ejecutó en los primeros delinqüentes… para los yndios fue cosa de admiración" (xlii-xliii). No obstante el pasmo inicial, los caciques también resultan señalados por la crueldad de los castigos que infligían a quienes se retrasaban en la entrega de las "recaudaziones", si bien se les disculpa porque "no fueran crueles estos caziques con sus yndios, si por los ministros de justicia y doctrineros no se les compeliera a hazerlo" (xliii). Decíamos al principio de este párrafo que no sabemos cuál era el parecer de quienes delegaban el uso de la voz en Patricio López; esta referencia a la novedad del castigo nos sugiere que los "yndios" no tenían aún nada que decir a propósito de un *sistema* que, precisamente, les parecía falto de sistema o vacío de sentido. Lo que en buena medida hace Patricio López es llenar ese hueco en las significaciones y para ello emplea toda esa acumulación de vocabulario forense, culterano y retórico que resulta común a los compositores de romances en pliegos, como nos lo muestra Enrique Flores; pero lejos de configurar un "kitsch barroco" (xlvii), intermediario entre la alta y la baja cultura, esta "delectación cultista que esmalta" el "popularismo" de López —como lo sentencia Méndez Plancarte— constituye para nosotros un ejercicio estético y político capaz de llenar el vacío empleando palabras que solo en apariencia resultan igualmente vacías, pues están llenas de novedad: a la extrañeza ante la violencia se opone la maravilla por el lenguaje y sus figuraciones míticas o simbólicas, foráneas sin duda, pero quizá manejables en mayor medida que la fechoría de ahorcar o degollar al bandolero.

Si los recursos de López son los mismos que pueden verificarse en los romances y pliegos de la península, su función y su incorporación ecléctica sin duda difieren. Varios de los estudios citados y comentados en la edición que nos ocupa, coinciden, de una u otra forma, en señalar el *extraño e insistente* gusto popular "por los conceptos alambicados, las metáforas y los vocablos un poco misteriosos de contenido" (las palabras son de Caro Baroja; véase xlv), como si esa parafernalia fuera únicamente el índice de un proceder ingenuo o pretensioso cuando en realidad seme-

jante avituallamiento, lejos de ser la expresión rebuscada y artificial del incauto, constituye la estrategia del que se lanza a la búsqueda del sentido echando mano del puro significante: Patricio López expresa la extrañeza frente al castigo mediante un sistema simbólico también extraño pero más prontamente asimilado. En el "Breve romance", donde, como vimos, se trata la violenta muerte que ejecutó don Joseph de Estrada Tuñón en la persona de don Gonzalo Gámez Mesía, llama la atención que la voz "del vulgo", la voz popular, que de suyo es "ciega" para el poeta, corra "vagamente sorda" y decida dar "su arvitrio, ley y dogmas" al "govierno"; se trata precisamente de una voz que, incapacitada para ver y escuchar, solo puede producir un ruido de alerta o exclamación al presenciar que el asesino de don Gonzalo procura obtener la inmunidad concedida a los delincuentes que se refugiaban en las iglesias. Pero su papel llega hasta ahí; serán los "ardientes Cicerones/ y Demostenes" del derecho quienes junto con los doctos "theojuritas" definan si Estrada contará con el privilegio de la inmunidad. Y si el pueblo da en arriendo su palabra para que sea llenada de sentido por la "literal palestra / de la sacra Athenas docta", en lo relativo a las circunstancias y sentencia en el caso (la cita hace referencia a los sabios y doctores de la Universidad de México), el poeta zapoteco será quien escuche, vea y hable por el pueblo, si bien no precisamente como hombre sino como la figuración de un ave de mal agüero. Será su "grasnido infausto" el que dé cuenta del suceso, pero, sobre todo, el que lo incorpore al imaginario gracias únicamente a la materia verbal *inmolada,* pues a la expiación inscrita en el ajusticiamiento corresponde el "sacrificio" que Patricio López entrega por "olocausto" al juez que llevó la causa (p. 26: f. 4v). El poeta no solo da cuenta de actos judiciales que en un punto de la historia produjeron extrañeza entre los *suyos,* sino que inserta lo ininteligible en el discurso social novohispano gracias a una retórica culta que, vista como extraña o ajena a la voz popular, en efecto, no dice nada; nada salvo eso: el vacío que ya no puede ser llenado por herencia de la tradición romancista o culterana sino por la inscripción histórica del poema y por su capacidad para

alcanzar un sentido en el futuro. Diríamos que la voz popular se deja entender a destiempo, y de ahí la importancia de una obra traída a estos años gracias al trabajo cuidadoso y siempre lúcido de Enrique Flores.

José Manuel Mateo Calderón
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Cuentos populares mexicanos. Recopilados y rescritos por Fabio Morábito. Ilustraciones de Abraham Balcázar, Israel Barrón, Manuel Monroy, Juan Palomino, Ricardo Peláez, Isidro R. Esquivel, Santiago Solís y Fabricio Vanden Broeck. México: FCE / UNAM, 2014 (Clásicos del Fondo). Madrid: Ediciones Siruela, 2015; 595 pp.

Vuelven los cuentos populares

En las dos primeras décadas del siglo XIX, aparecieron los dos volúmenes de *Cuentos infantiles y del hogar* (1812-1822) con una serie de relatos populares de Alemania y de otras tradiciones europeas que habían sido recopilados y transcritos por los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm.

Las innumerables reediciones modernas de este y del resto de sus libros de recopilaciones de cuentos infantiles han aparecido como *Cuentos de los hermanos Grimm*, como si los relatos que ahora nos resultan tan conocidos como "Blancanieves", "Cenicienta" o "Caperucita Roja", fuesen de su invención. No, no lo son, pero lo cierto es que estos y otros cuentos se han hecho verdaderamente populares gracias al libro que publicaron los Grimm hace más de doscientos años.

En Italia, a diferencia de lo que ocurrió en otros países europeos, no hubo unos hermanos Grimm y no fue sino hasta el siglo XX que el laureado escritor Italo Calvino se dio a la tarea de reunir

alcanzar un sentido en el futuro. Diríamos que la voz popular se deja entender a destiempo, y de ahí la importancia de una obra traída a estos años gracias al trabajo cuidadoso y siempre lúcido de Enrique Flores.

José Manuel Mateo Calderón
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Cuentos populares mexicanos. Recopilados y rescritos por Fabio Morábito. Ilustraciones de Abraham Balcázar, Israel Barrón, Manuel Monroy, Juan Palomino, Ricardo Peláez, Isidro R. Esquivel, Santiago Solís y Fabricio Vanden Broeck. México: FCE / UNAM, 2014 (Clásicos del Fondo). Madrid: Ediciones Siruela, 2015; 595 pp.

Vuelven los cuentos populares

En las dos primeras décadas del siglo XIX, aparecieron los dos volúmenes de *Cuentos infantiles y del hogar* (1812-1822) con una serie de relatos populares de Alemania y de otras tradiciones europeas que habían sido recopilados y transcritos por los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm.

Las innumerables reediciones modernas de este y del resto de sus libros de recopilaciones de cuentos infantiles han aparecido como *Cuentos de los hermanos Grimm*, como si los relatos que ahora nos resultan tan conocidos como "Blancanieves", "Cenicienta" o "Caperucita Roja", fuesen de su invención. No, no lo son, pero lo cierto es que estos y otros cuentos se han hecho verdaderamente populares gracias al libro que publicaron los Grimm hace más de doscientos años.

En Italia, a diferencia de lo que ocurrió en otros países europeos, no hubo unos hermanos Grimm y no fue sino hasta el siglo XX que el laureado escritor Italo Calvino se dio a la tarea de reunir

los cuentos de tradición oral de las distintas regiones de su país, partiendo de una enorme cantidad de narraciones recopiladas durante casi dos siglos.

Tras varios años de trabajo, los *Cuentos populares italianos* fueron publicados en dos volúmenes. El primero consta de doscientos cuentos populares seleccionados por Calvino, un extenso prólogo de su autoría y algunos cuentos anotados por él mismo. En la presentación en Italia de este primer volumen Calvino dijo que, una vez terminado el libro —para lo cual tuvo que vivir varios años investigando sobre brujas, gnomos, bosques encantados y hadas buenas y malas—, él podía afirmar "que los cuentos de hadas son verdaderos".

Pero, ¿qué pasaba en México con nuestros cuentos populares? Habían sido recopilados y estudiados desde el punto de vista antropológico, etnológico o folclórico, pero nadie los había reunido con un criterio puramente literario para que fueran disfrutados por un público no especializado.

Tampoco habíamos tenido en nuestro país a unos hermanos Grimm, pero el Fondo de Cultura Económica (FCE) tuvo la magnífica idea de publicar, en 2014, junto con la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el volumen *Cuentos populares mexicanos*, recopilados y reescritos por Fabio Morábito, con atractivas ilustraciones realizadas por ocho dibujantes mexicanos especialmente para esta edición.

Siguiendo los pasos de Italo Calvino, el escritor Fabio Morábito —otro italiano— partió de lo ya recopilado en las primeras décadas del siglo XX por dos etnólogos extranjeros: el norteamericano Franz Boas y el alemán Konrad Preuss, y por el lingüista y folclorista norteamericano Stanley L. Robe, a quien se debe la más extensa colección de cuentos populares que hasta la fecha haya sido recopilada. Robe trabajó en la década de los años cincuenta en tres estados de la república mexicana: Jalisco, Veracruz y Nayarit,[1]

[1] Su libro, *Mexican Tales and Legends from Los Altos* (Cuentos y leyendas mexicanos de Los Altos), con introducción clasificación y notas del propio Stanley L. Robe, fue el resultado de sus investigaciones en Jalisco.

y podemos imaginar la abundancia de cuentos populares mexicanos que habría encontrado si hubiese trabajado en todo el país.

El Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México aceptó el proyecto de su investigador Morábito, quien desde desde hace varios años ahí labora, y que se dio a la tarea de reescribir los cuentos orales ya transcritos, en su mayoría, con el método científico —consolidado por Franz Boas en los años veinte— consistente en apegarse tan escrupulosamente a la palabra proferida por los informantes y a los sonidos del contexto en el que fue narrado el cuento para la grabadora del investigador (voces ajenas, ladridos de perros, risas) que la lectura de la transcripción no resulta fluida y, en ocasiones, el texto puede llegar a ser ilegible. No hace falta decir que estos cuentos se conservan solo como documentos antropológicos, pero no alcanzan ninguna difusión entre los lectores no especializados.

De la gran cantidad de cuentos populares mexicanos de tradición oral que existen en nuestro país —ya transcritos en español— Morábito seleccionó 125 cuentos elegidos por las posibilidades literarias para su reescritura. Provienen de 16 distintos estados de la República Mexicana y de dos de los lugares que pertenecían al territorio mexicano hasta antes de la guerra con los Estados Unidos (1846-1848), y debido a la cual México los perdió: se trata de los actuales estados de Nuevo México y California. Dichos cuentos están en español, que era la lengua oficial en aquellos territorios antes de la intervención norteamericana.

El resto de los cuentos que integran el volumen fueron originalmente narrados en 22 de las lenguas indígenas que, además del español, todavía se hablan en varios estados del país. Todos ellos ya habían sido traducidos y transcritos al castellano y así se conservan en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México y en el Instituto de Antropología e Historia, donde fueron consultados por el autor de la recopilación.

En el prólogo, el investigador italo-mexicano —nacido en Alejandría, Egipto y quien desde hace 45 años vive en la ciudad de México— aclara que los cuentos que él reescribió no son infanti-

les; no en el sentido de las adaptaciones que hizo Walt Disney de algunos cuentos populares, como "Blanca Nieves" o "Cenicienta", sino que son cuentos que —como la mayoría de los cuentos populares de cualquier región del mundo— nacieron para transmitirse oralmente con una intención didáctica que enseñara, por medio de ejemplos o parábolas, ciertos valores y normas de conducta a los pueblos de un determinado lugar.

Los adultos o niños que los escuchaban se sentían advertidos, pensando que en cualquier momento podría sucederles lo mismo. Los cuentos populares se refieren a las equivocaciones y los infortunios a los que estamos expuestos todos los seres humanos, sin importar qué tan estructurada esté nuestra vida. Por eso —dice Morábito en el prólogo— al revés que los mitos, que son admirables, los cuentos son emocionantes.

Es por ello que los cuentos populares muchas veces son crueles y violentos —pensemos en "Hanzel y Gretel", por ejemplo— como en "El corazón de la muerta" que, según el autor de su reescritura, es "probablemente el más escalofriante del libro". Y vaya que sí lo es. La selección incluye también algunos otros relatos, como "La hija del rey del Sol Adorado", con un fuerte contenido sexual que requeriría un lectura acompañada —si algún niño pequeño lo quisiera leer—.

El investigador italo-mexicano leyó aproximadamente unos mil doscientos cuentos que fue recopilando con la ayuda de la "Base de datos de materiales orales en México", de los cuentos recogidos por Stanley Robe, y de valiosos materiales orales de las comunidades afrodescendientes de la Costa Chica, en Oaxaca.

En el proceso de pasar las narraciones orales a la página escrita el compilador se fue dando cuenta de que no es suficiente con encender la grabadora y escuchar al narrador, sino que hay que poseer un entrenamiento literario que permita tener conciencia de la brecha que separa a un cuento oral, que nació para ser contado en voz alta, de un cuento escrito, que nació para ser leído, quizás, en silencio.

Un cuento oral cambia cada vez que se cuenta, dependiendo de la voz, los movimientos corporales y la memoria del narrador;

del tipo y número de oyentes. El grado de atención que el narrador perciba en ellos influirá para que una misma historia pueda alargarse o acortarse, ya que entre las características de la oralidad está el injerto, la divagación, las pausas dramáticas y los saltos para omitir detalles que no contribuyan a la tensión del relato.

Es por eso que Morábito, quien sostiene que todo escritor aspira secretamente a la oralidad, se dio a la tarea de reescribir de la manera más flexible y creativa los 125 cuentos orales que seleccionó, poniendo el mayor cuidado en que el resultado final fuera lo más literario posible.

Aunque él no trabajó directamente con cintas grabadas, sino con cuentos que ya habían sido transcritos, siempre tuvo conciencia de la brecha —"la fractura", la llama él— que separa a un cuento oral de su "plasmación" escrita. Afirma que es necesario no solo suprimir las repeticiones y las frases redundantes sino que hay que añadir otras, sin las cuales el cuento resultaría inverosímil.

En algunas ocasiones se vio obligado a cortar la narración en el punto que él consideró de mayor tensión narrativa, por lo cual, después, tuvo que inventar un "cierre" adecuado al carácter del cuento. En otras, requirió omitir personajes que en la versión oral tenían importancia, pero que al trasladarlos a la página escrita aparecían como meras comparsas. Solo en muy pocos casos —los de los cuentos más breves— fue suficiente una intervención ortográfica o cambiar un adjetivo por otro.

Entre los 125 cuentos que aparecen en el libro *Cuentos populares mexicanos*, llama particularmente la atención "Doña Tucha" (251), proveniente de la península de Yucatán, narrado originalmente en maya,[2] porque su antecedente se encuentra en el ejemplo número VII de *El Conde Lucanor*: "De lo que contesció a una muger quel´dizían doña Truhana" (Don Juan Manuel, [1575], 1981: 27-29).

En el primer libro de *El Conde Lucanor e de Patronio*, dedicado a los "omnes non muy letrados" —o sea, el Libro de los *enxien-*

[2] La lengua maya se habla principalmente en los estados mexicanos de Yucatán, Campeche y Quintana Roo.

plos—, el número VII sigue el mismo modelo o fórmula de los 51 que conforman dicho libro: "Pregunta del Conde Lucanor a su ayo, seguida de una respuesta que este presenta en forma de cuento, el cual cierra con una moraleja en verso" (Miaja, 2015: 89).

"Doña Truhana" es la narración que dio origen a la que se cuenta en Yucatán, bajo el título de "Doña Tucha".[3] El tema es el encadenamiento de todos los acontecimientos en los negocios y cómo en estos hay tantas maneras de obtener ganancias. Cuando el Conde Lucanor plantea esto a su consejero Patronio, él aconseja que "el sentido común recomienda atenerse a lo seguro, y no a vanas esperanzas, porque podría acontecerle lo que a doña Truhana".

Y, a petición del Conde, Patronio le contó el cuento de una mujer, a la que así llamaban, que va camino al mercado con una olla de miel en la cabeza, pensando en que la vendería y con las ganancias compraría una partida de huevos, de los cuales nacerían gallinas, que también vendería y compraría ovejas y así siguió imaginando una cadena de compras y ventas hasta hallarse más rica que todas sus vecinas. Entonces casaría a sus hijos y pasearía con sus yernos y nueras ante la admiración de todo el pueblo. Este pensamiento le produjo tal satisfacción que riendo alegremente se dio una palmada en la frente que tiró su olla de miel al suelo.

Como toda su felicidad dependía de esa olla de miel, al verla rota, doña Truhana rompió a llorar amargamente. A don Juan Manuel le gustó el ejemplo y mandó ponerlo también en su libro con estos versos al pie: "Ateneos a las cosas ciertas / y dejaos de vanas confianzas" (Morábito, 2014: 251-255).

La estructura de este cuento maya, recogido en Yucatán, es muy semejante a la de doña Truhana. Me aventuro a pensar que por la similitud fónica entre los nombres de Doña "Truhana" y Doña "Tucha" se haya bautizado así al protagonista del cuento maya, a pesar de que es un hombre y no una mujer como la del ejemplo de Don Juan Manuel.

---

[3] Recogido por J. M. Bonilla (1996) en su libro *Relatos Mayas. Maya Tsikbaloob,* México, Conaculta / Dirección General de Culturas Populares, 16, pp. 27-41. Lengua: Maya. Región: Yucatán, Campeche y Quintana Roo.

No obstante la semejanza en la estructura, y de que ambos cuentos pertenecen a la serie "castillos en el aire", el argumento de "Doña Tucha", difiere en lo esencial del de "Doña Truhana". Esta es una mujer honrada que va al mercado a vender su miel y el encadenamiento de las causas que la harán rica sucede solamente en su cabeza. En "Doña Tucha", en cambio, es un embaucador que consigue objetos valiosos y útiles para sus poseedores, mediante el engaño o el robo.

Lo más interesante es que los ejemplos que hay en el libro de *El conde Lucanor* provienen de varias fuentes, como Esopo y otros escritores clásicos y de cuentos folclóricos árabes y de la India. "La lechera y su cubo" —afirma el filólogo alemán Max Müller— tuvo su origen en el ciclo hindú del *Panchatantra.* El de "Doña Truhana" es una versión del cuento de la Lechera, de Esopo, que siglos más tarde fue reescrito por el escritor español Samaniego, famoso por sus fábulas en el siglo XVIII.

Pensemos en la cantidad de mediaciones por las que habrá pasado este cuento para llegar desde la tradición oral de la India hasta la tradición escrita del libro de Don Juan Manuel y, de ahí, nuevamente a la tradición oral en la península de Yucatán, para ser narrado en maya y nuevamente a la tradición escrita y reescrita de los *Cuentos populares mexicanos.*

Pero aunque no sepamos cómo han llegado los cuentos populares mexicanos hasta nosotros en este extraordinario libro, podemos leerlos, disfrutarlos y, con suerte, hasta aprender algo de ellos.

LUZ FERNÁNDEZ DE ALBA

Ricardo Pieretti Câmara. *Os contadores de causos e a poética dos Pantanais*. Ilustrações de Douglas Colombelli, prefácio de Jerusa Pires Ferreira. Campo Grande, MS: FCMS / Life Editora, 2012; 256 pp.

La voz *ficción*, con sus resonancias académicas, es un sinónimo elegante de la voz *mentira*, que está mucho más gastada por el

No obstante la semejanza en la estructura, y de que ambos cuentos pertenecen a la serie "castillos en el aire", el argumento de "Doña Tucha", difiere en lo esencial del de "Doña Truhana". Esta es una mujer honrada que va al mercado a vender su miel y el encadenamiento de las causas que la harán rica sucede solamente en su cabeza. En "Doña Tucha", en cambio, es un embaucador que consigue objetos valiosos y útiles para sus poseedores, mediante el engaño o el robo.

Lo más interesante es que los ejemplos que hay en el libro de *El conde Lucanor* provienen de varias fuentes, como Esopo y otros escritores clásicos y de cuentos folclóricos árabes y de la India. "La lechera y su cubo" —afirma el filólogo alemán Max Müller— tuvo su origen en el ciclo hindú del *Panchatantra.* El de "Doña Truhana" es una versión del cuento de la Lechera, de Esopo, que siglos más tarde fue reescrito por el escritor español Samaniego, famoso por sus fábulas en el siglo XVIII.

Pensemos en la cantidad de mediaciones por las que habrá pasado este cuento para llegar desde la tradición oral de la India hasta la tradición escrita del libro de Don Juan Manuel y, de ahí, nuevamente a la tradición oral en la península de Yucatán, para ser narrado en maya y nuevamente a la tradición escrita y reescrita de los *Cuentos populares mexicanos.*

Pero aunque no sepamos cómo han llegado los cuentos populares mexicanos hasta nosotros en este extraordinario libro, podemos leerlos, disfrutarlos y, con suerte, hasta aprender algo de ellos.

LUZ FERNÁNDEZ DE ALBA

Ricardo Pieretti Câmara. *Os contadores de causos e a poética dos Pantanais*. Ilustrações de Douglas Colombelli, prefácio de Jerusa Pires Ferreira. Campo Grande, MS: FCMS / Life Editora, 2012; 256 pp.

La voz *ficción*, con sus resonancias académicas, es un sinónimo elegante de la voz *mentira*, que está mucho más gastada por el

uso y mucho más desprestigiada. Toda literatura es ficción, y de ahí que sea también mentira. Y el buen fabulador literario —da igual que opere en el plano de lo oral o en el plano de lo escrito— es aquel que mejores ficciones es capaz de elaborar; o, si se prefiere, el que miente mejor, o con más arte, o con mayor capacidad de convicción o de seducción.

Este libro acerca de *Os contadores de causos e a poética dos Pantanais* nos propone una suerte de descenso a lo más profundo de la ficción, o, dicho de otro modo, a la matriz de la que salen todas las mentiras. Nos regala un repertorio muy amplio y variado de lo que, de manera muy simplificada, podríamos llamar *cuentos de mentiras* que se transmiten de viva voz en la inmemorial tradición folclórica. Pero no se trata de cuentos *de mentiras* cualesquiera, sino de aquellos *cuentos de mentiras* que están —valga la paradoja— más próximos a la verdad: de los auténticos, los legítimos, los que nacen (o los que están siempre renaciendo o rehaciéndose) en la voz del pueblo, los que brindan su materia prima a quienes, tras escuchar sus ecos por ahí, componen la *Odisea*, o *Moby Dick*, o *Cien años de soledad*.

Los *causos* de los pescadores, cazadores y ganaderos del inmenso Pantanal que riega la vertiente brasileña del Alto Paraguay —y que linda también con Paraguay y con Bolivia— son relatos tan salvajes como delicados, directos al tiempo que irónicos y jocosos, pero también tan dramáticos que nos permiten casi tocar una cruda etnografía de los trabajos y de los miedos que están en los genes de los trabajadores del Pantanal, pero también un muestrario fascinante de sus risas, sus ensoñaciones, sus imaginaciones; de las estrategias narrativas que emplean, en fin, para confrontar, atenuar, sublimar las duras condiciones de sus vidas cotidianas y para entretenerse en los ratos de ocio. Son relatos por lo general breves, que duran unos pocos minutos —o que se pueden transcribir, casi siempre, en el espacio de una página o de menos—, y que nos son presentados como *casos* (*causos*) o anécdotas presuntamente (auto)biográficos, acaecidos —se nos dice— al narrador, o a alguna otra persona a la que el narrador dice haber conocido, o que era —según nos cuenta— de por allí cerca.

Su esforzado compilador y estudioso, Ricardo Pieretti Câmara, justifica su relativa brevedad en que la narración de los *causos* debe ajustarse a las pausas y descansos que los trabajadores del Pantanal hacen después del almuerzo o antes del sueño nocturno, y a que debían dar turno para intervenir —desaforadamente— a varios, y no solo a uno, de los oficiantes del rito. Porque los *causos* no brotan aislados, sino en cadena: uno llama al siguiente, y este a unos cuantos más. El crítico literario que se viera en la obligación de tener que encuadrarlos dentro de una casilla de género poético convencional se vería, sin duda, en un aprieto: ¿cuento fantástico trasladado a la experiencia cotidiana? ¿Leyenda local disparatada? ¿Historia de vida atravesada de improbabilidad o de ironía? El nombre que al final más le conviene es, seguramente, el que sabiamente tiene asignado: *causo*, caso. Sobre la poética del *caso*, puede verse, por cierto, el clarividente artículo de Luis Beltrán Almería, "El caso: de la oralidad a la escritura", *Revista de Literaturas Populares*, VIII-1 (2008), pp. 77-101.

Seu Perigoso, Seu Marcondes, Seu Óscar, Carlão, Seu Edson, Seu Benjamin, Seu Chumbo, Seu Sivério, Seu Olimpião, Seu Leandro, son algunos de los colosales —aunque no enormemente célebres, por ahora— homeros que regalaron a Ricardo Pieretti Câmara el tesoro de sus *causos*. Un arte de narrar que cultivan preferentemente los hombres, lo cual no impide que haya habido también oficiantes fabulosas, como Dona Helena Meireles (1924-2005), quien fue además "notável violeira". El repertorio de los *causos* está siempre abierto, en cualquier ocasión, a la intervención de mujeres que confirman las historias de sus maridos, o que interfieren en el relato, añaden detalles o matices, manifiestan discrepancias. Es preciso advertir de que el predominio de la voz masculina en el seno de este repertorio no implica ningún demérito del *ars narrandi* femenino, porque las mujeres del Pantanal son especialistas en otros géneros narrativos y poéticos en que los hombres suelen ir a la zaga de ellas.

El estudio introductorio, de un centenar de apretadas páginas, es una exhibición no solo de perspicacia y de erudición, sino también de empatía profunda con estos relatos, con sus narradores,

con sus ritualidades. Ricardo Pieretti Câmara ha convivido con los transmisores de *causos* del Pantanal, ha disfrutado, ha comprometido su amistad y su complicidad en cada uno de los relatos recuperados. Pero, además, ha propuesto una poética muy erudita del género, que parte de su (no muy profusa) documentación histórica, y que vira enseguida hacia su etnografía y sociología en el presente. Las categorías de los contadores "livres", "moderados" y "reprodutores" que establece tienen que ver con los grados de pericia y de inventiva que caracteriza a cada voz. Y el denso capítulo dedicado a los gestos —qué poco se ha escrito, en general, acerca de ellos— debiera ser modelo a seguir por todo compilador, editor o estudioso de cualquier repertorio de literatura oral.

Viene a continuación el intento de tipología: Pieretti distingue entre los causos de bichos (de "onça", "cobra", "outros animais", "pescaria"), los causos enigmáticos (de "seres imaginários", "lugares imaginários", "enterros de tesouros", "pessoas perdidas", "ações mágicas" y "luzes misteriosas"), los "causos de perigo" (por "riscos pessoais" y por "intempéries da naturaleza") y los "causos de exageros". Bajo cada una de estas clasificaciones suele abrirse una trama intrincada de lugareños temerarios, seres fantásticos y sucesos excepcionales. Ahí está, por ejemplo, la zoología fabulosa que se abigarra bajo la categoría de los "seres imaginários": "o maozão", "o lobisomem", "o pai-da-mata", "a assombração", "o sací", "o pé-de-garrafa", "o homem-verdo", "o cachorro-bezerro", "o minhocão", "o bicho-sem-cabeça", "o bicho-da-mata", "o come-língua"…

Con tantos y tan perturbadores figurantes, no puede extrañar que la lectura de estos *causos* pueda provocar en el lector un terror refinadísimo, un deleite difícil de igualar, una admiración profunda hacia sus transmisores. Magistral el relato de la "onça" (el jaguar) que se encarama a un bote y pacta con el hombre que va en él los términos de la convivencia a que los dos se ven obligados. Relato que tanto se asemeja al argumento de *Life of Pi*, la novela de Yann Martel (2001) que fue llevada al cine por Ang Lee (2012) y nos habla de la singladura durante meses, dentro de un bote, de un joven indio y de un tigre de Bengala. Impresionantes

los relatos acerca del niño que desaparece en la floresta y que es encontrado unos días después, tras haber sido mantenido fuera de peligro por el fantástico "maozão" o por algún otro ser sobrenatural —en alguna versión el niño recuperado acaba perdiendo la razón—; argumento que tiene paralelos en España, donde quienes protegen a la criatura durante una o varias noches suelen ser san Antonio o la Virgen María, en tanto que en otros lugares del mundo hispánico la divinidad custodia suele ser algún espíritu de la naturaleza. Los relatos acerca del "Pé-de-garrafa" —cuyo nombre se debe a que va dejando huellas semejantes al fondo de una botella— están imbricados dentro de la densa mitología que hay en todo el mundo acerca de seres imaginarios con patas, pies o pezuñas anómalas o monstruosas, empezando por los diablos cojos o Cojuelos.

Muy sugerentes también son los relatos acerca del jaguar sobre el que fue capaz de cabalgar algún valiente, o del cerdo salvaje que pudo montar un cazador: gesta iniciática, la del cabalgar temerario, que tanto se parece a la del Bucéfalo que doblegó Alejandro Magno o a la de la escoba de *quidditch* que fue capaz de dominar Harry Potter. Otra acción típicamente (y disparatadamente) heroica es la del niño que salió vivo de la barriga del "sucuri" (*sicuri*, anaconda) que nos recuerda los renacimientos fabulosos de Jonás, Caperucita Roja o Pinocho. O la del hombre que fue capaz de aguantar valientemente el embate de un muerto en un lugar embrujado (núms. 1.1.G y 1.5.G de la colección), avatares interesantísimos del cuento ATU 326A* (*Soul Released from Torment*), del catálogo de Aarne-Thompson-Uther. El *Causo do homem que acompanhou uma assombraçao até ao cemitério* (núm. 1.2.E) tiene que ver con aquello que en España —y en otros lugares— se ha transfigurado en una leyenda urbana: la del muchacho que acompaña hasta su presunta casa a una joven que resulta ser un fantasma. Sobre esa narración puede leerse José Manuel Pedrosa, *La autoestopista fantasma y otras leyendas urbanas españolas* (Madrid: Páginas de Espuma, 2004, pp. 9-85).

Mención aparte merecen los *causos* que se acercan a los más convencionales e internacionales cuentos de mentiras, como el

de la banana de dos metros, o el de la fiesta de aniversario de la señora de trescientos cincuenta años. O el que evoca mitologías extraterrestres, como el que habla de dos hombrecillos que salieron, en pleno Pantanal, de una bola de fuego. Muy llamativos son, en fin, los que convierten a los narradores del Pantanal en dueños y señores de los más avanzados (o casi) artefactos de la modernidad. Dentro de ellos se encuadran el fabuloso relato que hace Seu Perigoso, mientras su esposa Dona Cida lo confirma punto por punto, del avión supersónico que trasladó a ambos a pasar su luna de miel en Estados Unidos, España e Inglaterra; o los *causos* que hablan de las bicicletas supersónicas o de las bicicletas con ciento ochenta marchas que saben manejar con pericia algunos de los pobladores del Pantanal; o, ya puestos, los del submarino, el sombrero paracaídas o los peces eléctricos que sirven para encender las luces de las casas, en cuyo uso están muy bien entrenados ciertos narradores notorios de aquellos lares.

El libro lleva un prefacio y un posfacio iluminadores de Jerusa Pires Ferreira y de Antoni Rossell, unas conclusiones muy ajustadas del autor, un glosario muy útil, una bibliografía más que exhaustiva —con un centenar y medio de referencias, muchas de ellas sobre teorías de la oralidad en general— y un cuaderno de preciosas ilustraciones de Douglas Colombelli. Solo se echa en falta el acompañamiento de algún material audiovisual, que convertiría al lector en oyente y espectador, y le facilitaría unas claves de la poética de estos relatos que la fría y plana hoja de papel es incapaz, por sí sola, de transmitir.

Ricardo Pieretti Câmara es también cineasta, y ha filmado las voces y los gestos de los grandes narradores de *causos* del Pantanal brasileiro. Es de esperar que este no sea el único fruto de sus esfuerzos, y que los que nos lleguen en el futuro nos abran más ventanas a las sonoridades, los rostros, los cuerpos, las casas, los pueblos, los paisajes que se hallan íntimamente implicados en el complejo ceremonial de estos *causos*.

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá

Margarita Canio Llanquinao y Gabriel Pozo Menares. *Historia y conocimiento oral mapuche: Sobrevivientes de la "Campaña del Desierto" y "Ocupación de la Araucanía"*. Santiago de Chile: LOM Ediciones / CONACULTA (a través de FONDART) / Región de la Araucanía / Línea Desarrollo de las Culturas Indígenas, 2013: 730 pp.

> *Inche mai ta pañué kalül uellüm tu luluel mapu tualu pu piñeñ. Inche mai ta mongüfül mapu, inche mai ta milla kalül. Feimu mai ta purú purú ngetün.*
>
> *(Yo tengo el cuerpo [envuelto] con un paño. En este espacio tus hijos/hijas van a realizar una ceremonia para despertar [a los espíritus de] la tierra. Yo soy un ser viviente de esta tierra, tengo el cuerpo [envuelto con] amarillo brillante, por eso estoy haciendo una y otra vez la danza llamada "purun").*
>
> *TEXTO 18: "TAYÜL: CANTO DE KAMARIKÚN", dictado por Regina, el 23 de junio de 1903.*

A lo largo del siglo diecinueve y a principios del veinte tuvieron lugar, en casi toda América, los procesos históricos que se han denominado de *ocupación*. Entendamos por ello las diversas estrategias políticas a través de las cuales se pretendía obtener control total sobre tierras indígenas y "conformar un sistema de dominación estable que permitiese imponer el 'orden' y asegurar el 'progreso' de los sectores hegemónicos". Dichas ocupaciones fueron legitimándose en el imaginario colectivo a través de persuasivos discursos de odio —difundidos a gran escala en periódicos de circulación nacional— que oficializaban la contraposición ideológica civilización-barbarie y propiciaban una visión social de justificación del despojo y exterminio de las poblaciones indígenas.

Los procesos de ocupación en los casos concretos de Argentina y Chile, se conocen como "Campaña del desierto (1869-1888)" y

"Pacificación de la Araucanía (1861-1883)", respectivamente. Entre ambos, se han registrado extraoficialmente más de quince mil muertos, sin contar los miles de desaparecidos durante dichas operaciones militares.

Sin embargo, y más allá de la descripción estadística de los hechos violentos que constituyen estas ocupaciones, existen esfuerzos rotundos por repensar no solo la herida histórica que representan para América Latina, sino la posibilidad de recuperar la dimensión humana que los conforma.

"¿Qué se hizo con esos hombres y mujeres mapuches, incluyendo niños y niñas?" (31). De esta dolorosa y necesaria pregunta se desprende el minucioso trabajo emprendido por Margarita Canio Llanquinao y Gabriel Pozo Menares, autores-editores del libro *Historia y conocimiento oral mapuche: Sobrevivientes de la "Campaña del Desierto" y "Ocupación de la Araucanía"*, publicado en 2013 como resultado de un largo proceso de investigación que comenzó en 2008, cuando los autores descubrieron en el Instituto Ibero-Americano de Berlín las casi tres mil páginas manuscritas en lengua mapuche, que el etnólogo alemán Robert Lehman-Nitsche pretendía publicar bajo el título: *Textos Araucanos*.

En el libro actual, el orden de presentación de los textos obedece a la lógica distributiva con que el etnólogo dispuso que se presentaran. De tal modo que se cuenta con tres grandes secciones subdivididas en capítulos: La primera parte —*Textos Araucanos I*— reúne varios cantos sueltos, diálogos en dialecto uaidsüfche argentino, cuentos de animales y cuentos míticos. La segunda parte —*Textos Araucanos II*— presenta las cartas enviadas por los relatores a Lehman-Nitsche, las transcripciones de los fonogramas araucanos más las versiones originales de dichos fonogramas, fragmentos dispersos y cuentos históricos. La tercera sección —*Textos Araucanos III*— reúne cantos de amor, cantos amigables y cantos patrióticos.

Canio Llanquinao y Pozo Menares retomaron el vasto trabajo de Lehman-Nitsche, con la intención de completar la obra que el investigador alemán no vio publicada en vida, y que consistía en una serie de cantos, testimonios y conversaciones recogidas de

indígenas mapuche sobrevivientes al periodo de ocupación en Chile y Argentina. Si bien la intención original de Lehman Nitsche era recuperar historias orales mapuche para propósitos de estudio cultural sobre la lengua (siguiendo el método que anteriormente empleara el lingüista alemán Rodolfo Lenz),[1] Canio Llanquinao y Pozo Menares bucaban, además, hacer visible que los autores del libro en cuestión eran los propios indígenas mapuche que dictaron, transcribieron y acompañaron el proceso de realización de los manuscritos.[2]

En ese sentido, la introducción del libro ofrece un vasto panorama crítico que permite —incluso a un lector no especializado en el tema— contar con elementos suficientes para comprender tanto el escenario histórico en que se gestan estos relatos, como las polémicas posturas en torno al problema de la transcripción y la traducción como estrategias de edición que sostienen o desmontan los paradigmas coloniales y de dominación a nivel textual. Los autores no pasan por alto esta discusión y aclaran, respecto a la disposición con que presentan los textos en sus dos versiones:

> El lector y lectora podrá notar que el trabajo está organizado respetando los manuscritos originales, vale decir, a través de la llamada "doble columna". Incluso, la columna escrita en lengua mapuche es más delgada que la escrita en español, lo cual se justifica por el hecho de generar traducciones libres con la finalidad de brindar al público una lectura más agradable, completa y coordinada entre ambas columnas, interpretación de la cual nos hacemos responsables. Pero es importante destacar que esto ya ha sido analizado y criticado por parte del mundo académico como una

---

[1] Método que se valía del concepto de "indígenas inteligentes": "Aquéllos que eran capaces de describir su propia lengua y pensamiento; pero sobre todo, responder a las preguntas planteadas por el investigador" (27).

[2] "El principal agradecimiento va para todas las personas que participaron en la confección de los textos que se presentan en este libro. No sólo se resistieron al proceso de ocupación, sino que también dictaron y escribieron con mucho esfuerzo y en su propio idioma los testimonios que permiten conocer la vida mapuche de aquélla época." (22)

> forma de colonialismo (Pavez, 2003; Menard, 2006; Mallon, 2010). Diferente a este estilo, se han propuesto varias otras alternativas, tales como: textos completos en lengua mapuche, luego traducción literal, para culminar con una traducción libre (Kuramochi, 1991); transcripción y traducción línea por línea, proponiendo análisis lingüístico (Malvestitti, 2012); transcripción y traducción línea por línea, sin proponer análisis lingüístico (Schindler, 2006 y 2013), y lo más novedoso, la escritura sólo en lengua mapuche sin proponer traducción, con la intención de motivar su aprendizaje (Quidel, 2012) (25).

Ante dicho posicionamiento editorial, cabe resaltar que este no es un libro armado bajo el dictado de informantes y la pluma de un recopilador de visión antropológica. El rol de intervención es tan activo que resulta imposible contemplar al etnólogo Lehman-Nitsche como autor único y a los *informantes* como eso, portadores anónimos de una historia que, al ser contada, pone fin a su intervención.

Como lectores, podemos reconocer un estilo propio en cada relato. Podemos seguir el hilo de los escritos registrados, en gran parte, de manera independiente al investigador. Podemos contemplar sus rostros. Incluso, podemos escuchar las voces, los cantos.

Porque uno de los logros fundamentales de este libro es el haber incorporado, en una serie de fotografías, las postales y los retratos que muestran a las personas concretas que intervinieron testimonialmente. Y el mostrarlos en una natural corporalidad determinada que se corresponde, íntegra y vitalmente, con la materialidad representada en los relatos. Es decir, que no solo se exponen las fotografías en que se ve a las personas observando directa y conscientemente a la cámara, sino que se les presenta con el nombre propio, con su ocupación, con las genealogías entre ellos establecidas.

Sabemos que no son un grupo uniforme y homogéneo: conocemos sus nombres, y podemos decirlos en voz alta: Alberto Rodríguez, Antonio Corón padre, Antonio Corón hijo, Calixto Tapalquen, Francisco Antepí, Ignacio Silva, Juan Catriel, Juan Coñel, Juan Millán, Juan Salva, Katrülaf, Kolüngür, Kuminau, Kumüw,

Lemudeu, Martín Kolikeo, Namunkura, Nawelkir, Nawelpi, Pascual Huaichakeo, Regina, Rozas, Tomás Püchuán y Trüreu Millaiñ.

Se nos permite a los lectores situarnos, rostro a rostro, con cada una de estas personas. Se nos permite, también, escucharlos. Porque en el proceso de recuperación y búsqueda en el acervo del Instituto de Berlín se encontraron unas cápsulas cilíndricas que resguardaron del desgaste y del olvido ocho grabaciones hechas por Lehman-Nitsche alrededor del año 1903.[3]

Y entonces ocurre.

Ocurre, por ejemplo, que el lector observa el rostro anguloso y firme de Juan Salva también conocido como "Pichi Nahuel", y se entera que trabajó como policía en La Plata después de la Ocupación, y que acompañó a Robert Lehman-Nitsche en sus múltiples incursiones al campo. Y leemos sus palabras:

Amauyu anai lamgen	*Nos iremos juntos hermana,*
Ut'apelai ta fta alazan	*[aquí] está parado el gran caballo*
Tayu amuam	*alazán*
Ka raki dsuam laiyami	*para llevarnos.*
Inche ta ueche uentru	*No pienses en otras cosas [negativas],*
kiñe inai aimi tami	*yo soy un hombre joven*
raki dsuam	*que tu pensamiento sea uno solo*

[Texto 16: "Ülkantun ta fei" ("Esto es un canto"); texto dictado por Juan Salva, La Plata, 12 de febrero de 1906].

Y escuchamos su voz. En una grabación que tiene más de cien años. Escuchamos su voz entonando cantos sobre su propia historia individual. Cantos que son, al mismo tiempo, recuerdos sobre una historia común; un relato mayor que los involucra a todos, a todas.

Y leemos los textos de Nawelpi, quien escribió y tradujo gran parte de sus propios testimonios. Y nos enteramos de cómo se

[3] "Todos los materiales que se presentan en este capítulo 8, fueron recopilados en el Museo Etnológico de Berlín, Departamento de Etnomusicología" (245).

salvó de morir en varias ocasiones; cómo atestiguó el asesinato de sus hermanas sin poder hacer nada para evitarlo; cómo volvió a Neuquén, al pueblo Mencué, para empezar una nueva vida:

Amuan ñi mapu meu yemean kullin. Yeyan ñi pueni ñi kellu me ateu llemelle kullin. Feumeu moñeyai ñi pu peñen. Feumeu küme uent'u ñean. Kure ñe patuayu yemeli kullin…

Me voy para mi tierra, a traer animales. Voy a llevar a mis amigos para que me ayuden a traer los animales. De esa manera mis hijos tendrán para [comer]. Entonces así yo seré un hombre de bien

[Texto 53: "Nietamkan" ("Conversación"), registrado el 1° de mayo de 1901].

Y escuchamos a Regina, la única mujer que presta voz y testimonio en este volumen. Regina…

Fei mew na pipinetui mai na, lef pipilletun na, lef yewerpuellel na. Azümalu anümkütralkülepaiñ na, fürenemun mai na aziyenemun mai na […] Inche fei llemai na femnawkülei na, pipillenellenen na, pinen. Ya no má'.

Por eso es que se está diciendo [por medio del canto], de manera urgente lo estoy diciendo, se realiza de forma improvisada. Para que culmine [correctamente] estamos sentados alrededor del fuego […] Así es como yo estoy aquí presente, eso es lo que me han dicho una y otra vez, me han dicho. Ya no más.

[Texto 92: "Canto de Machitún". Grabación en cilindro de cera, No. 2, de la intérprete Regina. La Plata, 9 de agosto de 1905].

Y en ese gesto, en la decisión editorial de presentar un libro armado con tantos perfiles se conserva la pregunta que lo detona todo: "¿Qué se hizo con esos hombres y mujeres mapuches, incluyendo niños y niñas?"

La construcción de una respuesta, como sugiere la estructura y contenido diverso de este libro, supondrá un largo proceso de reflexión social, política y literaria. La necesaria oralización de los horrores del periodo histórico descrito; pero también, la recupe-

ración de las voces e identidades concretas que vivieron y sobrevivieron a esa violencia.

Margarita Canio Llanquinao y Gabriel Pozo Menares, junto con su enorme equipo de colaboradores, hicieron su parte en dicho proceso al aventurar una propuesta que no solo busca responder a ese cuestionamiento, sino repensar la relación que puede existir entre palabra y resistencia, entre memoria y justicia:

> El presente libro es un homenaje a todas las personas mapuches —jóvenes, hombres y mujeres, ancianos y ancianas, niños y niñas— que vivieron y sufrieron la etapa de ocupación territorial ejercida por los Estados de Chile y Argentina en los siglos diecinueve y veinte, cuyos descendientes tienen derecho a conocer lo que ocurrió según las versiones de sus propios antepasados (23).

Digamos en voz alta los nombres, recontemos las historias, repitamos cuantas veces sea necesario lo ocurrido. Para que nunca suceda de nuevo.

Quizás, al volver a los pensamientos, emociones y relatos de estas personas que vivieron y murieron un siglo atrás aún podamos reconocernos.

Y construir nuestras propias esperanzas.

VALENTINA QUARESMA RODRÍGUEZ

Mariana Masera Cerutti (ed.). *Poéticas de la Oralidad: las voces del imaginario*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2014; 339 pp.

Como comenta la editora del libro, Mariana Masera Cerutti en el prólogo, este libro deriva del *Diplomado Poéticas de la Oralidad. Las voces del imaginario*. Para entender la dimensión de tal publicación es necesario recurrir a la memoria, pues el libro condensa un suceso que originó toda una gama de estudios y propuestas teóricas

ración de las voces e identidades concretas que vivieron y sobrevivieron a esa violencia.

Margarita Canio Llanquinao y Gabriel Pozo Menares, junto con su enorme equipo de colaboradores, hicieron su parte en dicho proceso al aventurar una propuesta que no solo busca responder a ese cuestionamiento, sino repensar la relación que puede existir entre palabra y resistencia, entre memoria y justicia:

> El presente libro es un homenaje a todas las personas mapuches —jóvenes, hombres y mujeres, ancianos y ancianas, niños y niñas— que vivieron y sufrieron la etapa de ocupación territorial ejercida por los Estados de Chile y Argentina en los siglos diecinueve y veinte, cuyos descendientes tienen derecho a conocer lo que ocurrió según las versiones de sus propios antepasados (23).

Digamos en voz alta los nombres, recontemos las historias, repitamos cuantas veces sea necesario lo ocurrido. Para que nunca suceda de nuevo.

Quizás, al volver a los pensamientos, emociones y relatos de estas personas que vivieron y murieron un siglo atrás aún podamos reconocernos.

Y construir nuestras propias esperanzas.

VALENTINA QUARESMA RODRÍGUEZ

Mariana Masera Cerutti (ed.). *Poéticas de la Oralidad: las voces del imaginario*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2014; 339 pp.

Como comenta la editora del libro, Mariana Masera Cerutti en el prólogo, este libro deriva del *Diplomado Poéticas de la Oralidad. Las voces del imaginario*. Para entender la dimensión de tal publicación es necesario recurrir a la memoria, pues el libro condensa un suceso que originó toda una gama de estudios y propuestas teóricas

y metodológicas en un área de investigación poco trabajada en México: las artes verbales.

El Diplomado referido se llevó a cabo de agosto de 2010 a junio de 2011 en el Instituto de Investigaciones Filológicas y fue coordinado por Mariana Masera y por la que escribe esta brevísima reseña. Durante todo el proceso de planeación y ejecución también estuvieron involucrados Santiago Cortés Hernández y Cecilia López Ridaura. El evento fue una propuesta teórico metodológica muy innovadora; emanó del trabajo con materiales orales del *Proyecto Literaturas y Culturas Populares de la Nueva España. Rescate Documental y Edición Crítica de Textos Marginados*. Por primera vez en la historia de los estudios de literatura oral en México se reunía trabajo en archivo y trabajo de campo, abordados desde distintos enfoques multidisciplinarios. El Diplomado fue planeado en tres módulos: una parte teórica, aproximaciones al estudio de la oralidad desde diferentes perspectivas (la escuela pidaliana, la histórico-geográfica de folclore, la semiótica, las artes verbales, la teoría oral formuláica y la etnopoética); un segundo módulo sobre materiales orales líricos y narrativos (lírica popular hispánica, lírica popular infantil, oraciones y conjuros, sones, adivinanzas, lírica popular religiosa, cuento, leyenda, romance, mito, corrido, con sesiones sobre formas de recopilación, almacenamiento y procesamiento de materiales orales); y por último un módulo específico para estudios de caso (brujas, música afromestiza, dueños de cerros, cine y narrativas, títulos de tierras virreinales, etc.). Pusimos sobre la mesa algunos temas polémicos: los géneros literarios, el papel de la performance y el cuerpo, y la transición entre lo que se registra en campo y su escritura en transcripciones. En el marco del Diplomado también se realizaron otras actividades académicas: cuatro cursos, una conferencia y una videoconferencia.

Por medio de este evento queríamos conocer el estado de la cuestión: saber quién, dónde y cómo se trabaja con materiales orales. También queríamos proponer algunas alternativas de acercamiento poco convencionales, pues nos interesaba abordar estos fenómenos como actos comunicativos y contextualizar su

producción en un momento histórico preciso. En total tuvimos más de cuarenta y cinco sesiones con igual número de invitados y una asistencia histórica de noventa participantes. Las sesiones del Diplomado fueron impartidas por investigadores de literatura, historia, lingüística, antropología y música. Y nuestro público fue también igual de diverso: estudiantes y profesionales de literatura, antropología, psicología, derecho, historia y ciencias de la comunicación. El Diplomado marcó una pauta de trabajo y de organización que derivó en dos productos distintos: por un lado, la Licenciatura en Literatura Intercultural y, por otro, el Laboratorio Nacional de Materiales Orales.

Una vez enterados sobre los antecedentes, podemos tratar sobre el libro. La portada contiene una fotografía: un señor sentado frente a una silla mira hacia un fonógrafo, a su lado derecho está un muchacho como de unos doce años que sostiene un micrófono. Alrededor de ellos se concentra un grupo de personas. La escena se ubica en el patio interior de una vieja casona, con macetas, suelo de piedra y rodeado por arcos. El jovencito de la foto es Pablo Alcántar y el hombre es Stanley Robe, profesor de la universidad de California que hizo un gran trabajo de documentación de materiales orales en Veracruz, Jalisco y Nayarit, entre los años cincuenta y sesenta. La imagen de la fotografía pertenece a su estancia en Tepatitlán de Morelos, Jalisco. Ilustra la forma en la que este investigador llevaba a cabo su trabajo de campo en las comunidades; nos muestra algunas de sus herramientas fundamentales de documentación: un fonógrafo de disco de pasta y, sobre todo, una gran disposición para escuchar activamente y conversar con las personas. Su aportación a las artes verbales radica en que, además de las excelentes recopilaciones que hizo, creó un sistema de ordenamiento y sistematización de los materiales orales. Es por ello que esta imagen resulta tan significativa para nosotros como estudiosos de las artes verbales: la imagen también fue nuestra carta de presentación en el Diplomado y lo ha sido de otros proyectos como la página web de NATOM, la base de datos del Laboratorio de Materiales Orales.

El libro *Poéticas de la Oralidad* es un ejercicio de recopilación: catorce de las conferencias dictadas en el Diplomado fueron transformadas por sus autores en artículos, y ordenados por la editora en dos grandes apartados: lírica y narrativa. En esta reseña me voy a limitar a abordar apenas en un párrafo unos cuantos de los artículos presentes en la recopilación.

Rodrigo Bazán en su texto, "Lírica popular de masas: un acercamiento teórico", elabora una taxonomía de la literatura popular de masas asociada al surgimiento de tecnologías específicas: el libro impreso, la radio, el cine, la televisión, el internet. Bazán también aborda a las traducciones como el producto de un trasvase de expresiones adaptadas a una forma particular de ver el mundo en un momento histórico preciso. El autor nos muestra transiciones de materiales diversos que se refuncionalizan y se resignifican a través de distintos trasvases: del bolero a la literatura canónica, de la literatura canónica al cine, del cine a una canción de rock:

> Oye Carlos
> por qué tuviste
> que salirte de la escuela
> esta mañana
>
> Oye Carlos
> por qué tuviste
> que decirle que la amabas, a Mariana
> en la escuela se corrió el rumor
> y en tu clase todo el mundo se enteró.

Pedro Cerrillo en su artículo "La infancia y la lírica popular hispánica", plantea la importancia de "rescatar" este tipo de manifestaciones literarias y nos muestra cómo acercarnos a su "recogida" en momentos precisos, pues los niños son transmisores naturales de lo oral. Él, como Bazán, también propone una clasificación de los materiales, en su caso del cancionero popular infantil. Toma la forma y el contenido de la textualidad como

criterios rectores, aunque en caso de tener duda sobre la taxonomía adecuada recurre al contexto de producción. Por ejemplo, la cancioncilla:

> En la puerta del cielo
> venden zapatos
> para los angelitos
> que están descalzos.

por sus elementos temáticos podría ser considerada una oración, "pero si nos atenemos al contexto en que muchas veces se interpreta, para apoyar los comienzos del sueño del niño pequeño, esta cantinela habría que etiquetarla como *nana*" (50). De esta manera, la taxonomía de Cerrillo incluye: Nanas o Canciones de cuna, Juegos mímicos, Canciones escenificadas, Oraciones, Suertes, Burlas y Trabalenguas y Adivinanzas. Como el mismo Cerrillo afirma: "El Cancionero Infantil ofrece una parte importante de la tradición cultural de la colectividad en que se produce y practica; pero no olvidemos que también contribuye al conjunto de la literatura con especiales elementos temáticos y estructurales. Su real importancia está todavía por evaluar" (52).

Araceli Campos en el artículo "Poética de oraciones, ensalmos y conjuros novohispanos" nos sitúa en los siglos del virreinato. Ella —nos explica en el texto, a partir de la lectura de Diez Borque— queda prendada del tema y por ello decide emprender la hechura de su libro *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España, 1600-1630*. Se basó en esa publicación para el artículo que aquí presenta. Las manifestaciones culturales asociadas a creencias mágicas incidieron e inciden en la vida de las personas. Durante el virreinato fueron documentadas como parte de un proceso iniciado por delitos de fe, según nos dice Campos, "las personas, influidas por el demonio, se alejaban del culto que debían dar a Dios y a los santos" (114). Este tipo de materiales fue clasificado con dos criterios, por un lado su funcionalidad y, por otro, por la actualización de su performance.

Respecto de su función, las oraciones y los ensalmos tenían fines específicos encaminados al bien de una persona

> como pedir protección para sortear peligros y enfermedades, evitar morir sin el sacramento de la confesión, apresurar el parto de las mujeres, etcétera […]. Los ensalmos sirvieron a una clase de curandería que se especializaba en curar enfermedades a través de la palabra […]. Los conjuros, en cambio, tuvieron fines menos nobles y religiosos. Formaron parte de actos adivinatorios para saber, por ejemplo, el paradero de una persona o un objeto perdido (114).

Respecto de situación de la performance:

> En las oraciones y los conjuros, el invocante tiene una actitud más sumisa y rogativa que en los conjuros. Con reverencia se imploran a las divinidades y se enuncian las peticiones. En los ensalmos, el ensalmador —o invocante— se sitúa como un intermediario entre Dios y el enfermo […]. Las peticiones y las invocaciones se formulan en un tono distinto en los conjuros. La actitud del invocante es imperativa y coercitiva. No intenta convencer ni agradar los seres que invoca, sino dirigir sus poderes para conseguir un fin determinado (115).

Campos explica las distintas figuras retóricas presentes en estos materiales para, según la fe del creyente, provocar a partir de la palabra y la performance un cambio en la realidad: la utilización del número tres, la repetición, la anáfora, la enumeración, el paralelismo, la rima. Por ejemplo:

> Yo te conjuro con el diablo de la ciçaña.
> Yo te conjuro con el diablo de la maraña.
> Yo te conjuro con diablo de la guerra
> (Puebla, 1629; AGN, Ramo Inquisición,
> vol. 366, exp. 14, fol. 223v.).

> Tres mensajeros te quiero enbiar,
> tres jalgos corrientes,

tres liebres pacientes,
tres diablos corredores,
(Puebla, 1629; AGN, Ramo Inquisición,
vol. 366, exp. 14, fols. 223v., 224r.) (118).

Santiago Cortés hace en su artículo, "Sobre el concepto de género en la literatura oral", una revisión a través del tiempo y de las distintas disciplinas de la problemática esbozada ya en otros artículos: la necesidad del investigador por fijar fronteras entre los distintos materiales orales. Para el autor la etiqueta de género es una abstracción elaborada por alguien que poco se ha enfrentado al material oral en circuitos de transmisión naturales y que realiza una taxonomía en imitación de otras literaturas escritas: "Cualquier clasificación genérica de la literatura oral que no tome en cuenta la performance adolecerá gravemente de congruencia con la realidad, pues estará basada sólo en la observación de recurrencias en las transcripciones (textos) y dejará de lado aquéllas que se dan en su existencia como acto comunicativo (procesos)" (186). Cortés al igual que otros estudiosos insiste en dar a los materiales orales el tratamiento de actos comunicativos que traten de clasificarse como fenómenos contextualizados susceptibles de ser transformados en textos:

> Los nuevos marcos de referencia han puesto énfasis en el hecho de que la performance —la ejecución, sus participantes, las condiciones contextuales, la comunicación no verbal, etcétera— aporta una parte importante del significado de cualquier manifestación oral, incluyendo, por supuesto, cualquier tipo de literatura que se componga, se transmita o se despliegue de forma oral (186).

Luis Díaz Viana en "Leyendas urbanas y otras paradójicas narrativas. Mitos y sueños del animal humano: de la sobremodernidad" nos muestra un panorama complicado: mientras el mundo parece reestructurarse en nuevas propuestas donde la ciencia se equipara a los libros sagrados y los científicos a los profetas, el relato popular se renueva y resurge de forma ensalmadora para sanar los males: "El relato es la ligadura humana que ata un tiempo

a otro tiempo, que nos anuda sobre un mismo lugar en épocas diferentes. Y esa capacidad de narrarnos, aunque debilitada o confusa, continúa ahí, en nuestra conciencia algo vaga de pertenecer a la humanidad" (210). La leyenda urbana es un ejemplo claro donde se advierten los peligros de perderse en paisajes dislocados y en tiempos no humanos.

Alfredo López Austin en "El género mítico en la tradición mesoamericana" expone un amplio panorama sobre el cómo se construye el género mítico mesoamericano como una convención social que tiene una función específica: transmitir información partiendo de una visión de mundo. Insiste en la importancia del lenguaje, el discurso, como el vehículo humano más eficaz para transmitir conocimiento. López Austin nos dice:

> El complejo cultural mesoamericano del mito es producto de una acción por la cual el ser humano se enfrenta a todo su entorno con la intención de actuar en él, proyectando sus propias características psíquicas y sociales. El hombre imagina a los seres que lo rodean como entidades no sólo receptoras de los mensajes que expresan sus deseos, sino pasibles y capaces de modificar sus acciones bajo la presión del convencimiento o la amenaza. En esta forma humaniza y socializa su mundo, al construir todo una armazón lógica que no sólo codifica los supuestos mensajes, sino diversifica y jerarquiza a las supuestas personas, concibe pautas específicas de conducta y explica cómo el cosmos se llenó de intencionalidades, diálogos y reciprocidades (225).

La obra en conjunto presenta visiones de lo más diversas, algunas centradas en la textualidad de lo oral y el análisis de elementos literarios específicos y otras novedosas propuestas teórico-metodológicas, donde figuran los contextos de producción y los soportes de lo oral: la voz, el cuerpo y la memoria, incluida aquí la cosmovisión como una forma colectiva de pensar y transmitir conocimientos del mundo. En los artículos asoma un interés compartido: el afán por crear una taxonomía de los materiales de estudio.

Las palabras tradicional, popular, alta cultura, rescate, refuncionalización, género, motivo, tipo, se reciclan una y otra vez en las distintas posturas, escuelas e ideologías que presentan los autores, para actualizarnos en materias diversas: canciones novohispanas, corridos, adivinanzas, boleros, mitos, cuentos, leyendas, conjuros, oraciones, ensalmos, películas de cine, brujas, zazaniles, etcétera.

El libro es un muestrario diverso de posiciones y abordajes de un fenómeno propuesto desde la literatura. Enhorabuena a los autores, Rodrigo Bazán Bonfil, Pedro C. Cerrillo, Raúl Eduardo González, Mariana Masera, Araceli Campos Moreno, María Teresa Miaja de la Peña, Mercedes Montes de Oca Vega, Santiago Cortés Hernández, Luis Díaz Viana, Alfredo López Austin, José Manuel Mateo, James Ramey, Gabriel Weisz y María Jesús Zamora Calvo; y enhorabuena a Mariana Masera en su faceta de editora por llevar a cabo este trabajo de recopilación de aquellas conferencias del Diplomado Poéticas de la Oralidad.

Como coda, habrá que decir que el título *Poéticas de la oralidad*, con el fin de dar continuidad a ese primer esfuerzo colectivo que fue el Diplomado, es y seguirá siendo utilizado para nombrar a otro evento académico: el *Congreso Internacional Poéticas de la Oralidad* promovido desde la Licenciatura en Literatura Intercultural de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia.

Berenice Granados
ENES, UNAM, Morelia